

**HISTÓRIA DO CINEMA
NA CULTURA DO SÉCULO XX:
UM MAPEAMENTO CRÍTICO**

Guido Oldrini

**HISTÓRIA DO CINEMA
NA CULTURA DO SÉCULO XX:
UM MAPEAMENTO CRÍTICO**

1ª Edição

2023





Tradução: Bruno Bianchi

Revisão: Daniele Faria

Diagramação: Coletivo Veredas

Capa: Coletivo Veredas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Oldrini, Guido

História do cinema na cultura século XX : um mapeamento crítico / Guido Oldrini. -- 1. ed. -- Maceió, AL : Coletivo Veredas, 2023.

ISBN 978-65-88704-33-2

1. Cinema - História e crítica 2. Cinema e literatura 3. História do cinema I. Título.

23-164721

CDD-791.4309

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema : História e crítica 791.4309

Bibliotecária responsável: Tábata Alves da Silva - CRB-8/9253

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Esta licença permite cópia (total ou parcial), distribuição, e ainda, que outros remixem, adaptem, e criem a partir deste trabalho, desde que atribuam o devido crédito ao autor(a) pela criação original.

1ª Edição

2023

Coletivo Veredas

www.coletivoveredas.com.br

SUMÁRIO

Notas à edição brasileira	11
INTRODUÇÃO	19

Primeira seção:

EM BUSCA DE UMA LINGUAGEM FÍLMICA	27
I. Luminares.....	29
1. O nascimento de Hollywood e o pioneiro Griffith.....	29
2. A tendência ao simbolismo no cinema czarista.....	36
II. Escolas européias de cinema.....	43
1. A vanguarda dos anos 20 na França	44
2. A escola sueca do mudo.....	49
3. Carl Theodor Dreyer no limiar da maturidade.....	53
III. O cinema clássico soviético	65
1. O Outubro de Dziga Vertov	66
2. Sergej M. Ejzenštejn: teoria e prática do cinema clássico	71
3. Vsevolod Pudovkin: o alvorecer de um novo mundo.....	79
4. Aleksandr Dovženko: natureza como cultura	86
IV. O cinema da Alemanha de Weimar	93
1. Fantasmas alemães do expressionismo ao “Kammerspiel”	93
2. Luzes e sombras no cinema proletário weimariano.....	102
V. As origens do cinema cômico	111
1. O “slapstick” de Sennett ao primeiro Chaplin.....	111
2. O amadurecimento da arte de Chaplin.....	119
3. O cômico pequeno burguês: Linder, Lloyd e Keaton	129
VI. Hollywood <i>caput mundi</i>	139
1. Tragédia e comédia na América da prosperidade	139
2. A emigração europeia para Hollywood no declínio do mudo	148

Segunda Seção:

EVOLUÇÃO E PROBLEMAS DO “ENTRE-DEUX-GUERRES”	159
VII. O advento do som na França	161
1. Do filme mudo ao filme sonoro.....	161
2. O Fronte popular e suas implicações fílmicas.....	166
3. A segunda vanguarda e o caso Buñuel	175
VIII. EUA e URSS: duas tipologias fílmicas em confronto	185
1. O cinema soviético na fase de transição	185
2. O mito do cinema ‘clássico’ hollywoodiano	198
IX. “New Deal” fílmico e crítica social	207
1. O impacto de Chaplin com a “grande crise”	208
2. Outros ecos fílmicos do “New Deal”	220
X. Documentarismo: um cinema em luta com a dureza da realidade	229

Terceira Seção:

O CINEMA DA “TERCEIRA FASE”: TRANSFORMAÇÃO DE SEUS PARÂMETROS LINGUÍSTICOS	241
XI. O humanismo de Dreyer	243
XII. Epopeia e tragédia segundo Ejzenštejn	257
XIII. Entre a nostalgia e as instâncias de renovação	271
1. Laurence Olivier às voltas com Shakespeare	271
2. Carné e Prévert sobre o “boulevard du crime”	283
3. Clair e Renoir: nostalgia do mundo de ontem	291
4. A alternativa de Hollywood do cinema de Orson Welles...298	
XIV. Ramificações suecas do cinema da “terceira fase”	309
1. A prisão do jovem Bergman.	309
2. A experiência literária nacional em Sjöberg e Bergman.	318

Quarta Seção:

A DEMOCRACIA DO PÓS-GUERRA E O CINEMA DOS PAÍSES SOCIALISTAS335

XV. O neorealismo e suas consequências337

1. O neorealismo cinematográfico italiano.....337

2. Repercussões do neorealismo no exterior348

XVI. As contradições da democracia americana359

1. Democracia e sociedade na América do pós-guerra359

2. O realismo da tardia maturidade de Chaplin367

XVII. O CINEMA DOS PAÍSES SOCIALISTAS.....387

1. Preliminares ao pós-guerra na Europa socialista387

2. O antifascismo da República Democrática Alemã.....395

3. Hungria socialista: a atualidade contra o pano de fundo da história407

4. A URSS e os “impasses” burocráticos do stalinismo419

Quinta Seção:

VOZES DO CINEMA DO EXTREMO ORIENTE.....431

XVIII. A ÍNDIA DE SATYAJIT RAY433

XIX. O JAPÃO DE MIZOGUCHI, OZU E KUROSAWA....445

1. Kenji Mizoguchi entre passado e presente.....445

2. Yasujirô Ozu e a crise das relações familiares no Japão do pós-guerra.451

3. O aristocratismo cultural de Akira Kurosawa.460

XX. O CINEMA DA REPÚBLICA POPULAR DA CHINA..473

Sexta Seção:

AS “NOUVELLES VAGUES” E OS CONTRASTES ENTRE VANGUARDA E REALISMO483

XXI. A LINGUAGEM DAS NOUVELLES VAGUES.....	485
1. Sobre a questão formal geral do modernismo na linguagem fílmica	485
2. Desabrochar e florescimento da “nouvelle vague” na França	494
3. Modernismo na Suécia	511
4. Epifenômenos linguísticos indiretos (Países eslavos, América Latina).....	520
XXII. CRISE DE CRESCIMENTO DO CINEMA EUROPEU DE AUTOR.....	537
1. Bergman em perspectiva.	539
2. Mundo e estilo de Robert Bresson	554
3. Buñuel como arquiteto do sonho.....	563
XXIII. A LUTA PELA FORMA NO CINEMA ITALIANO ...	573
1. Involução de Rossellini	574
2. O espírito fantástico de Fellini e a consciência histórica de Visconti.....	583
3. Antonioni intérprete das inquietudes do existir.....	594
4. Nos limites da dissolução estética da forma.....	602
XXIV. AS ORIGENS DO NOVO CINEMA ALEMÃO	613
1. Alexander Kluge e o “manifesto de Oberhausen”.	615
2. As estreias de Wim Wenders.	620
3. Um “novo cinema” em estado de paralisia.	631

Sétima Seção:

FALSAS E VERDADEIRAS PERSPECTIVAS DO SÉCULO XX FÍLMICO	635
XXV. OS EQUÍVOCOS DA HISTORIOGRAFIA.....	637
1. Progresso técnico e teoria dos gêneros fílmicos.....	637
2. Sobre o falso problema da “authorship” em Hollywood	643

XXVI. APOGEU E CRISE DO FAROESTE	653
XXVII. LIBERDADE CRIATIVA, INTERMITÊNCIAS DE AUTORES E “OUTSIDERS” À MARGEM DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO	671
XXVIII. FALSO E VERDADEIRO CINEMA INDEPENDENTE.....	707
1. A independência do experimentalismo.....	708
2. Marionetes e desenhos animados	715
XXIX. CINEMA E LITERATURA	735
XXX. AS MANIPULAÇÕES FÍLMICAS DO GOSTO	771

NOTAS À EDIÇÃO BRASILEIRA

A tradução para o português, publicada pelo Coletivo Veredas, do livro de Guido Oldrini *Il cinema nella cultura del Novecento: mappa di una storia critica* proporciona ao debate cinematográfico contemporâneo importantes elementos. O escritor Italiano, por meio de uma pesquisa densa, rigorosa e muito detalhada, articula o desenvolvimento do cinema com a evolução material da sociedade. A presente edição leva o título de *História do cinema na cultura do século XX: um mapeamento crítico* e foi atenciosamente traduzida para nosso idioma por Bruno Bianchi.

O resultado do livro, por fazer aflorar a dialética que o desenvolvimento das forças materiais mantém com o nascimento e evolução do filme, é o esclarecimento e o desdobramento da história do cinema ao longo do século XX. Por isso, a investigação, decisivamente, é fundamental para o aprofundamento da relação que a arte mantém com a produção sócio-material da humanidade.

A lavra de Oldrini, exposta nas páginas seguintes, permite compreender como o cinema, para ter a força catártica que possui, se ergue por sobre o desenvolvimento da técnica, que, por sua natureza, é apenas possível no estágio capitalista do século XX. O tratamento dado pelo autor italiano à questão do desenvolvimento da técnica cinematográfica, para que não parem dúvidas idealistas e ou mal-intencionadas, permite entender que o filme depende, dialeticamente, do desenvolvimento da divisão internacional, social e técnica do trabalho. Impossível pensar em arte cinematográfica sem o desenvolvimento das forças produtivas.

Com esse plano em tela e tendo como base algumas das teses do marxista húngaro Georg Lukács o esteta italiano enfatiza que o cinema não teria como se desencadear sem um determinado desenvolvimento da técnica. Ou seja, o cinema como arte substantiva tem gênese manifestada no desenvolvimento capitalista: o filme, desde o início, intelectual e tecnicamente, é um produto do capitalismo e isso tem como

consequência “que toda a produção cinematográfica, [não sem contradições], está subordinada aos interesses capitalistas” (LUKÁCS, 2013, p. 85)¹.

O cinema, sobre o desenvolvimento da técnica, conquista o posto de arte importante por lograr determinada capacidade de trafegar autenticidade sem páreo nas demais artes. A arte cinematográfica autêntica, para Lukács, produz um meio homogêneo capaz de refletir simultaneamente o tempo e o espaço. O meio homogêneo fílmico, por condensar o movimento simultâneo de elementos visuais e sonoros, angaria grande proximidade aos desdobramentos da vida cotidiana. Por esse, entre outros motivos, o cinema carrega uma grande e potente força de autenticidade. A proximidade do filme ao movimento da vida cotidiana, confere-lhe portanto, grande potência para atingir a autenticidade artística.²

Importa, mesmo alusivamente, indicar, com o filósofo húngaro, que arte autêntica não pode ser composta somente de dados abstratos. Mesmo articulada a elementos cientificamente corretos, jamais a arte pode se contentar com uma classe de abstração que seja indiferente ao drama humano. O artisticamente autêntico, segundo sustenta (LUKÁCS, 1966, p. 262), é

[...] algo que desperta profundas emoções, as quais – mediadas por essenciais relações entre o ser humano e a sociedade, a sociedade e a natureza – sacodem e despertam o centro do ser-do ser humano pelos mais diversos caminhos, de modos infinitamente distintos.

Em resumo: o filme guarda a possibilidade de vir a ser uma arte autêntica e, simultaneamente, de grande força popular. Isto é: o cinema “[...] pode se tornar uma expressão arrebatadora e compreensível para as grandes massas de sentimentos populares profundos e universais” (LUKÁCS, 2013, p. 96).

Porém, tal potência de trafegar o mais profundo teor poético, para fazer valer a dialética própria ao campo cinematográfico,

1. Utilizamos a tradução de Lívia Cotrim.

2. Em Santos (2021) tratamos, com mais elementos, a questão do cinema em Lukács.

também potencializa o tráfego da conformação de vulgaridades sem freios. A multiplicidade sem limites do cinema, seu caráter lábil e elástico, acaba por possibilitar, contraditoriamente, que se satisfaça as necessidades mais privadas do receptor singular.

Mas por qual motivo o cinema carrega tal potência?

Oldrini utiliza as reflexões contidas na *Teoria do Filme* de Béla Balázs para posicionar-se acerca de tal problemática:

Cada quadro é um enquadramento. E cada enquadramento é uma revelação não meramente espacial. Cada ângulo visual sobre o mundo implica uma visão do mundo. Portanto, o enquadramento da câmera corresponde a um enquadramento interior: e nada é mais subjetivo do que o objeto. Quer queiramos ou não, cada impressão, enquadrada, se torna expressão (OLDRINI, 2023, p. 739).

Para sintetizar a dialética do meio homogêneo cinematográfico; o cinema tem condições de trafegar o mais poético, engraçado, sensível e triste acontecimento da vida cotidiana, ao mesmo tempo em que possibilita a refiguração do grotesco, vulgar, cafona, violento, sádico, sangrento, depressivo, entre outros elementos que conservam a subjetividade da pessoa singular presa em suas idiossincrasias privadas. (SANTOS, 2021).

O cinema, entre as expressões sensíveis produzidas artisticamente, é a que possui a maior área de jogo; isto é, o maior espaço de manobra artístico. Haja vista que a conformação cinematográfica, por ser a arte temporal da visualidade, possibilita que haja um acompanhamento móvel de natureza auditiva. Ou seja, a junção produzida cinematograficamente entre o tempo e o espaço, na atmosfera psíquica dos receptores, é o principal responsável para que a dialética do meio homogêneo fílmico absorva grande importância ideológica no debate de classe, pois pode trafegar o mais autêntico drama humano e, simultaneamente, tem a capacidade para mostrar apenas os elementos superficiais das experiências subjetivas.

O livro composto por Guido Oldrini, que chega ainda que com algum atraso aos olhos dos leitores e leitoras de língua

portuguesa, desenvolve suas linhas demonstrando com muitos e diversos exemplos, como o cinema opera essa área de manobra onde a ideologia deita raízes.

Quando escrevemos que este livro, esculpido a partir da realidade concreta do filme, faz realmente uma história do cinema, temos como base o seguinte fato: a publicação não se resume ao arco comum de avaliação do cinema que se localiza entre as criações hollywoodianas e as produções centro-europeias. O autor italiano não deixa naturalmente de enfatizar os aspectos relativos ao núcleo da indústria cinematográfica estadunidense e centro-europeia. Não obstante a importância que tem para o desenvolvimento do cinema a produção e a distribuição realizada desde hollywood, bem como os aspectos influenciadores para o filme mundial irradiados desde a Europa Central, Oldrini recolhe uma impressionante quantidade de material criada em diversos espaços produtores de cinema ao redor do mundo. Desde a produção brasileira, passando pela asiática, pela indiana e chegando a países que partilham precariamente da divisão internacional, social e técnica do trabalho, o investigador releva a estrutura cinematográfica sempre em ajuste com a dialética histórica.³

Para Oldrini, o cinema não nasce do nada; por trás de todo o movimento cinematográfico existe uma literatura de algum peso. No caso brasileiro, e especificamente para o Cinema Novo, é significativo

[...] que o modernista Mário de Andrade já se insira com Macunaíma (1928) – transporte em filme por seu filho Joaquim Pedro, quarenta

3. Se há de se considerar uma ausência, ela é a crítica como o cinema tradicional, produzido no ocidente, tratou e trata o continente africano. Chama a atenção, para citar apenas um exemplo clássico, coma a lenda de Tarzan sai das páginas dos livros e ganha a telona, ainda na era do cinema mudo. De lá para cá, o homem branco, filho de pais ingleses, que é criado pelos macacos do Congo, é refigurado como um homem-macaco, que luta contra pessoas e contra as forças naturais com uma surpreendente destreza, vencendo de modo extraordinário seus obstáculos diários.

anos depois (1969), dadas completamente diferentes circunstâncias históricas, e certamente sem o vigor formal necessário – no terreno regionalista do Nordeste, procurando fundir em tons contemplativos paisagem com literatura; crítico de seus resíduos beletristas é o Graciliano Ramos, do romance *Vidas Secas* (1958), ponto de partida para o filme homônimo de Pereira dos Santos (1962); de grande momento, sobretudo, é a reviravolta narrativa que ocorreu durante os anos Kubitschek com o *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1956), obra de um pós-modernista que se move, em relação à vida no sertão, com a consciência de quem o conhece bem por dentro (como será depois o caso, único para o cinema, de Glauber Rocha) (OLDRINI, 2023, p. 533-4).

Esse tratamento demole, ao mesmo tempo, os misticismos arraigados nas portas positivistas, bem como o irracionalismo fermentado nas asas do pensamento pós-moderno. Isso é importante, uma vez que a “[...] manipulação pós-moderna do gosto no campo fílmico” pretende deixar os receptores presos na esfera do agradável, degustando fetichizadamente apenas o juízo de gosto epidérmico que, pelas necessidades capitalistas, são produzidos em grande escala pela indústria cinematográfica do grande capital. (OLDRINI, 2023, p. 408).

Os resultados da análise fílmica, com base no irracionalismo do pensamento pós-moderno,

[...] estão, de resto, sob os olhos de todos. Mesmo que queiramos ficar apenas no terreno estético (isto é, sem invadir o âmbito sociológico, que nos ensinaria bem acerca do *share* dos desastres atuais no mercado de comunicação de massa), salta aos olhos de todos, como na manipulação o cinema está sofrendo as repercussões capazes de distorcer a sua fisionomia (OLDRINI, 2023, p. 781).

De maneira geral, lamentavelmente, a historiografia cinematográfica burguesa negligencia ou ignora deliberadamente a dialética entre a estrutura econômica e os complexos ideológicos. Os elementos cinematográficos resultantes dessas análises, por separarem a reflexão fílmica do chão histórico-social que lhe dá fundamento, inevitavelmente, desemboca em resultados esquemáticos.

A *História do cinema...*, escrita pelo investigador italiano, ao contrário dos esquemas superficiais, não separa a análise do cinema do solo de nascimento; ela, por seu caráter ontológico, acompanha o movimento da realidade que emana da inextricável relação entre base econômica e superestrutura ideológica. Haja vista, como evidencia o autor, que a reflexão estético cinematográfica, para manter a dialética da autenticidade artística, não pode se desvencilhar das grandes lutas sociais travadas pela humanidade.

A grandiosidade de criações como as de Chaplin, Glauber Rocha, Ejzenstejn, dentre outras produções; bem como a importância de movimentos cinematográficos, a exemplo da Nouvelle Vague francesa, do Cinema Novo brasileiro e da escola documentarista cubana Santa Fé, são destacados por Guido Oldrini em relação ao mundo concreto. A articulação dialética entre essas criações com alguns dos principais movimentos produzidos pela história do cinema e a mundanidade ao redor, permite que o autor exponha o panorama fílmico do século XX relacionando-o aos grandes problemas do ciclo de vivências humanas.

Na impossibilidade de citar todos os exemplos utilizados por Oldrini, pois são muitos e de diversos matizes, lembramos dois casos: *O encouraçado Potëmkin*, de Sergej Ejzenstejn e os filmes *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, de Nelson Pereira dos Santos. Os acontecimentos da Rússia revolucionária do início da década de 1920 são refletidos no filme de Ejzenstejn, já as alegrias e amarguras de personagens cariocas envolvidos com o samba tem iluminação na lente de Pereira dos Santos.

É preciso repetir que o cinema, como as demais artes, não pode dar às costas para o tecido social; para possuir a potência que carrega, o filme precisa atender aos diversos dramas que circundam a vidas das pessoas. A história, com base nessa vida concreta que fornece a área de manobra para a formação da

cultura do século XX, é de onde Oldrini constrói seu mapa cinematográfico. O que as próximas linhas tecem, traduzidas agora para a língua portuguesa, é a feitura de uma exposição que aclara a compreensão de que o cinema só pode ser o que é por ter suas raízes fincadas na vida humana pedestre. O presente livro, com efeito, não é uma história do cinema indiferente ao mundo humano, senão o mapeamento crítico-ontológico da história relacional entre o mundo humano e a arte fílmica: entre a humanidade concreta e as objetivações superiores, como diria Lukács (2013).

Para encaminhar as presentes notas para seu fechamento, lembramos que Agostinho D’Ornellas, primeiro tradutor da obra de Goethe para a língua portuguesa, quando trabalhava na embaixada de Portugal em Berlim, em uma tarde do verão de 1860, aceitou um convite para assistir à peça Fausto de Goethe.

O adido português ainda não dominava completamente o idioma alemão. Por assim, aguçou a intuição para deixar o ouvido em alerta; sua finalidade era ouvir as palavras ditas no palco. Sob os postulados lógico-silogísticos da linguagem, apesar de todo o esforço para entender as palavras declamadas, compreendeu pouco ou quase nada o que o corpo de atores dizia. Mesmo assim, como registra o tradutor, sua percepção não ficou indiferente ao que se interpretava:

Prendeu-se-me logo a atenção. Entendendo apenas algumas frases, penetrei, como por intuição, o sentido do que ouvia, e compreendi o grito de alma, o desespero do homem que pedira em vão à ciência a solução do problema do Universo (D’ORNELLAS, 2012, p. 11).

Como D’ornellas, meu tio Mauro ia ao cinema e mesmo sem possuir a compreensão lógico-silogístico das palavras faladas na tela, pois era analfabeto, sentia o grito da alma humana trafegada na telona. Henri-Marie Beyle, conhecido como Stendhal, ao concluir a leitura *Das mil e uma noites* lamentou-se. Mudando o que tem que ser mudado, uma vez que aqui o leitor compreendia bem o que lia, o escritor francês, como D’ornellas

e como meu tio Mauro, estava com a alma aos gritos; por isso preferia esquecer as novelas orientais para ler novamente da primeira a derradeira página.

Chagar a última página de *História do cinema na cultura do século XX: um mapeamento crítico*, escrito por Guido Oldrini e traduzido por Bruno Bianchi, que agora ganha palavras em língua portuguesa, põe a alma a gritar... A leitura instiga quem a lê a refletir sobre como é pobre e miserável o modo de produção capitalista; mesmo o cinema, um de seus mais potentes produtos, é contraditoriamente transformado na mais ralé mercadoria.

Referências

AS MIL E UMA NOITES: coletânea de novelas orientais. São Paulo: Maltase, 1992.

BALÁZS, Béla. Der Geist des Films. Recurso eletrônico. Disponível em: https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/16258/Balazs_1930_Geist_des_Films_.pdf?sequence=4. Acesso efetuado em 12 de junho de 2023.

D'ORNELLAS, Agostinho. Prefácio. In: GOETHE. Fausto. São Paulo: Martin Claret, 2012.

LUKÁCS, Georg. Estética: la peculiaridad de lo estético. Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. v. 2. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. Filme. Tradução de Lívia Cotrim. In: CHAGAS, Rodrigo (Org.). Cinema, Educação & Arte. Boa Vista: editora da UFRR, 2013 (p. 83- 110).

SANTOS, Derivaldo. A ética na estética de Lukács: a arte como uma unanimidade anônima. Marília/SP: Lutas Anticapital, 2021.

Derivaldo Santos
Fim da quadra chuvosa de 2023.

INTRODUÇÃO

Uma história do cinema, sobretudo, apresenta-se sob a forma de um mapa crítico, e exige ser justificada tanto do ponto de vista metodológico quanto conteudístico. Bem ciente disso, há alguns anos, realizei no Instituto italiano de estudos filosóficos, em Nápoles, com o mesmo título do presente texto, um seminário, cujo objetivo último era propriamente o de servir como introdução ao projeto de um mapa histórico-crítico do cinema. Por motivos de natureza diversa, a excessiva amplitude daqueles ensinamentos do seminário, e também seus muito frequentes *excursus* sobre os temas da estética e da crítica fílmica, sobretudo seu tom veementemente polêmico no confronto das tendências críticas dominantes hoje, certamente pouco consonantes com uma história, convenceram-me subitamente da oportunidade de separar a introdução da história e publicá-la como texto à parte, com o título de *Introdução a uma história do cinema* (La Città del Sole, Napoli, 2004).

Todo leitor que reclame, com pleno direito, uma justificativa argumentada dos fundamentos teóricos sobre os quais se baseia o trabalho à sua frente deve, sem mais, ser encaminhado para a leitura daquelas páginas. Aqui não posso senão resumir brevemente os argumentos, prestando atenção essencialmente à duas ordens de problemas a seguir: esclarecimento dos motivos da decisão, em aparência pouco sensata, de acrescentar uma posterior história do cinema às muitas já em circulação; esclarecimento de quais objetivos, resultados, novas aquisições, etc., o leitor pode razoavelmente esperar dela.

O primeiro ponto não merece mais que poucas palavras. Qualquer leitor constata imediatamente sem dificuldades, apenas com um olhar distraído ao Sumário, a abismal diversidade de imposição, seleção do material e desenvolvimento em relação à historiografia cinematográfica existente. O escritor nutre a convicção de que esta historiografia, em sua maioria

esmagadora, segue um falso caminho. Elenco aqui suas deficiências, atribuíveis aos cinco pontos principais seguintes: 1) o cronismo preocupado em registrar cada evento fílmico seja ele qual for, como se a historiografia literária tivesse que registrar cada poema e romance escrito ou a figurativa de cada quadro pintado; 2) os cortes setoriais muito visíveis mas não declarados, e devido a fatores contingentes subjetivos (dificuldade da obtenção de certos filmes, razões de competência, de gosto, de escolha ideológica, etc.), de modo que muitas vezes se pergunta por que nas histórias do cinema – em histórias que se pretendem completas, abrangentes – certas coisas estão lá e outras não; 3) a concessão consciente ou inconsciente a fatores contingentes objetivos, tais como sobressaltos da moda, em face dos quais a historiografia, não menos que a crítica, muitas vezes permanece completamente indefesa; 4) a mescla no mesmo contexto de diferentes classes de análise (por exemplo, de considerações estéticas com juízos – no máximo válidos do ponto de vista sociológico, mas absolutamente fora do lugar em uma história – sobre o custo do filme, sobre seu sucesso comercial, sobre sua bilheteria), colocando uma na frente da outra como se fossem a mesma coisa ou se pudessem ser tratadas juntas sem distingui-las; 5) sobretudo – e com isso tocamos o verdadeiro *punctum dolens* de toda a questão – os inconvenientes derivados da impostação historiográfica mesma, de suas bases estético-culturais frequentemente muito débeis: deficiência, esta última, que não protege de forma alguma, muito pelo contrário, nem mesmo as práticas da mais sofisticada historiografia acadêmica recente.

Dois conceitos em particular pagam o preço, o conceito de perspectiva e o de seleção. Para que o olhar do historiador possa se relacionar perspectivamente com o vasto campo de seus objetos, é necessária a correta distância crítica deles, a capacidade de escolher entre valores e desvalores, entre o que deve ser preservado e os produtos de descarte. Olhar tudo de forma indiferenciada, prescindindo das circunstâncias concretas

de uma determinada época, dos impulsos históricos que agem influenciando em vantagem ou em prejuízo da arte (segundo o modelo típico da historiografia burguesa da decadência, o *slogan* de Rank que “todas as épocas são igualmente próximas de Deus”), significa comportar-se como se tudo merecesse ser colocado no mesmo plano. Quando temos, por exemplo, como se dá atualmente, uma gravíssima fase de crise, não é a crise que é detectada e trazida à luz, mas a hierarquia de pseudo-valores que a crise apresenta, em busca de um melhor e um pior entre eles, assim elevando-os de fato a valores. É evidente que uma historiografia do gênero, esmagada pelo imediatismo, incapaz de diagnóstico a longo prazo, abdica de sua tarefa; os conceitos de perspectiva e seleção historiográfica vão de todo a fundo. Naufragam completamente?

O presente trabalho toma uma rota alternativa, orientada ao desenho de uma história do cinema fundamentada *versus* as crônicas que circulam como histórias e respondem à necessidade do estabelecimento de uma relação contínua e direta do cinema com os problemas da cultura do século XX. Seu tema de fundo, a união prenhe, entrelaçada, dialética dos extremos dessa relação: por um lado, a conexão do cinema com a história cultural geral, e por outro, a especificidade da forma de arte, o cinema, na qual se insere e se expressa. Ora, existem, me parece, duas possíveis vias de estudo para que a relação saia adequadamente esclarecida. A primeira seria aquela de partir da fenomenologia das experiências artísticas do século XX para reestabelecer o que o cinema vem fazendo paralelamente. Esta via possui uma vantagem indiscutível: a possibilidade de um confronto direto, a cada vez, caso após caso, das experiências em questão, o que nos permitiria mensurar se, como e até que ponto o cinema está à altura dessas experiências, e como se insere, e com quais expedientes. Assim, todavia, ele só aparece como um epifenômeno dos fenômenos principais, como uma manifestação secundária ou transitória, que não inova por conta própria, mas – privada

em si de autonomia – só vai a reboque das formas heterônomas.

Melhor, pois, a meu ver, a outra via, que seguimos: a via que, movendo-se a partir do interior do fenômeno do cinema, registra as concretas experiências fílmicas (aquelas que contam, é claro, e somente aquelas), para confrontá-las *a posteriori* com as experiências do século XX artístico em geral, a fim de que, do confronto, surjam não só a qualidade e o grau de inovação da linguagem em questão, mas também os modos e os tempos – nem sempre coincidentes – das variadas direções de desenvolvimento da arte do cinema em relação às outras artes, as osmose ou os distanciamentos entre elas, as derivações recíprocas, as impressões, etc. (Este caráter ‘interno’ diz respeito, por outro lado, unicamente à relação do cinema com a arte em geral, não à gênese da arte como tal, que – gostaria de enfatizar desde o início – creio que nunca é apenas interna).

É por isso que perspectiva e seleção são conceitos historiograficamente indispensáveis. Critério de primeira instância da reconstrução histórica deve ser aquele – axiológico – da relevância histórico-estética do objeto considerado, dos produtos artísticos, dos filmes, com exclusão dos supérfluos (quero dizer: de tudo que é, em termos histórico-estético, sem influência e irrelevante). Não há necessidade de temer os saltos de qualidade, as cisões, as rupturas dialéticas; a história avança não apenas pela evolução, mas, em seus saltos qualitativos, pelas revoluções, cabendo à historiografia refletir, evidenciando adequadamente, essas rupturas revolucionárias. Daí a necessidade de restrição do campo: geograficamente, salvo exceções, aos países onde a história da cultura fílmica teve uma incidência esteticamente relevante (como aliás é também o caso de outros ramos da ciência e das artes: por exemplo, com a história da filosofia, da arte figurativa, da música, etc.); historicamente, a essas fases ou aos autores que, em certos períodos determinados, por razões diversas, resultam significativos, sem levar em conta as disparidades mesmo evidentes dos espaços atribuídos

a este ou aquele período, a este ou aquele autor (por exemplo, a Ejzenstejn, a Dreyer, a Chaplin e a muitos poucos outros que na história do cinema realmente contam e são determinantes): mesmo com o risco de que o papel central dos grandes nomes crie a aparência – mas somente a aparência – de uma história desequilibrada. Os desequilíbrios são a marca e a própria essência da história devidamente compreendida.

No lado positivo, isto implica a exigência de uma articulação bem fundamentada: de uma história do cinema concebida não como totalidade ou somatória das partes, mas como uma análise de uma totalidade internamente articulada por momentos. Óbvio que esta análise é operada segundo princípios: que suas articulações devem ser buscadas e seus momentos articulados não por capricho, arbitrariamente, mas deduzindo-os de seu entrelaçamento com os nexos histórico-culturais em geral e esclarecendo-os em razão do que, no entrelaçamento, são seus traços peculiares, diversos de fase em fase, de momento em momento, de país em país (ao longo das linhas da lei da “desigualdade do desenvolvimento” enunciada por Marx na introdução aos *Grundrisse*).

Se o cinema não vive uma vida separada da sociedade e da cultura, se a filmologia não se confunde com uma insípida cinefilia, se a ele se aplicam precisamente as mesmas leis e categorias estéticas da estética geral (ponto, este último, sobre o qual discuti longamente na *Introdução*), agora a historiografia precisa aprender a tomar nota disso e tirar as devidas consequências. Como é hoje, a história do cinema exige ser reescrita integralmente, de cima a baixo, segundo critérios e princípios diferentes daqueles em uso. Muitos diretores e temas (tendências, correntes, movimentos, gêneros inteiros) ocupam um espaço injustificado ou, em todo caso, desproporcional. É necessário submeter a revisão os juízos expressos pelos tratados historiográficos comuns e redimensionar drasticamente a longa série de seus mitos. Em uma história do cinema séria, em uma “história crítica”, os

mitos devem desaparecer; os entusiasmos imprudentes, as exaltações sem fundamento, o gosto cinéfilo pelos “filmes de culto”, devem dar lugar a análises rigorosas e severas. Só assim tem-se a esperança de que a historiografia cinematográfica também entre, por direito, juntamente com os outros ramos da historiografia (e com o próprio cinema), na cultura do século XX.

O presente trabalho é escrito com esta mesma intenção. Não se desconcerte com o termo “mapa” usado no subtítulo. Não ressoa de forma alguma como qualitativamente redutivo. Toda história verdadeira é, por sua essência, também um mapa, uma carta de navegação, um guia orientador; no cinema, onde vigora uma imensa desordem, onde o trigo e o joio estão amontoados confusamente, onde faltam diretrizes historiográficas precisas, creio que mapas desse gênero são de grande necessidade. Certo que um mapa continua sendo um mapa; suas dimensões e suas funções são definidas pelo seu próprio conceito. Mas, de modo algum, o aspecto quantitativo é seu ponto principal. Trata-se antes de apresentar, através dessas fases, temas, problemas, autores – sem qualquer preocupação com a exaustividade dos nomes e títulos, muito pelo contrário – apenas na medida em que são indicativos e incisivos, formando parte orgânica da cultura à que se referem, e na qual estão integrados. Qualquer história geral – ainda mais um simples mapa dela – deve necessariamente renunciar, além da completude extensiva, à reivindicação de uma penetração analítica intensiva da matéria discutida, prerrogativa de estudos setoriais especializados.

No conjunto, repito, o desenho do mapa, a configuração de suas partes, seus critérios de ideação e elaboração assumem o sentido de uma orientação e de um guia. Ao caos e à desordem do estado atual da historiografia, à monotonia indistinta de um achatamento uniforme, ele contrapõe alguns pontos focais: pontos a partir dos quais todo o resto deriva e, mesmo que seja escondido ou colocado à margem, recebe uma colocação em perspectiva, uma iluminação indireta. Naturalmente,

ninguém melhor que o escritor percebe o risco do empreendimento. Em um mapa histórico do gênero, erros de perspectiva, desequilíbrios, desproporções e falhas não só podem existir, mas são inevitáveis; é o próprio mapa, concebido desta forma (em sentido crítico, orientador) que os envolve, que de fato – como explicado acima – de certo modo os exige. Mas muito mais do que a harmonia das proporções, ao escritor parece essencial o princípio da escolha racional, organizada e orientada. O leitor deve, portanto, ter em conta de que nada aqui é deixado ao acaso. Inclusões e exclusões (não vamos nem falar de omissões) são tudo menos acidentais. Se 90% das coisas de que falam as histórias de cinema comuns (as histórias-crônicas) não são incluídas aqui, não é por causa do infeliz ‘esquecimento’, mas porque acredito que deveria ser eliminada deliberadamente. O próprio fato de certas questões serem postas ou não postas, de certas fases e realizações serem acentuadas ou atenuadas, de certos movimentos, diretores, filmes serem plasmados de forma abrangente ou lembrados só incidentalmente ou não lembrados em absoluto, que algumas coisas se façam menção e outras coisas não, isso também tem seu significado preciso. O escritor assume total responsabilidade.

Milão, março de 2006.

Nenhum trabalho de longa data geralmente vai para a conclusão sem a mediação benevolente de muitas pessoas. Tenho uma dívida de gratidão primária para com os responsáveis do Instituto Italiano de Estudos Filosóficos de Nápoles, sob cujo patrocínio este trabalho vê a luz: Gerardo Marotta, seu presidente, e o Prof. Antonio Gargano, seu secretário-geral, homem de cultura refinada, sempre animosamente envolvido nas mais diversas iniciativas culturais. Devo um sincero agradecimento em particular: ao editor Nicola Teti, que, desde a primeira gestação da obra, tem recebido generosamente inúmeros trechos na revista “Il Calendario del Popolo”; ao editor Sergio Manes, que, em acordo com o Instituto Napolitano, recebeu a *Introdução* em uma ‘série’ da Città del Sole; a meu amigo Stefano Masson, afetuoso e precioso supervisor de seu aparato ilustrativo; ao diretor da Cineteca di Bologna, Luca Farinelli, e seus colaboradores (especialmente à competência e disponibilidade de Anna Fiaccarini), por me permitirem assistir filmes de moviola de seu arquivo; a Alëna Sumakova, paciente tradutora de filmes originais russos para mim; a Wolfgang Metzger, que me disponibilizou os tesouros de sua formidável Filmothek berlinense; e aos outros amigos e colegas (mais amigos, na verdade, do que colegas), com os quais tive a oportunidade de discutir a abordagem e as ideias do trabalho.

Além dos trechos que aparecem desde 1999 no “Calendario del popolo” e alguns trechos da *Introdução*, do trabalho foram antecipados separadamente, com variações, a §§ 1-3 do cap. XVIII, a §§ 1-2 do cap. XXII (junto com partes do cap. XXV) e o cap. XXX, na revista “Marxismo Hoje” (respectivamente, XVII, 2004/1, pp. 79-109; XVIII, 2005/1, pp. 79-118; XV, 2002/1, pp. 27-33), e a § 1 do cap. VIII no volume *Problemas da transição ao socialismo na URSS*, editado por Andrea Catone e Emanuela Susca, La Città del Sole, Nápoles, 2004, pp. 355-66.

Primeira seção

EM BUSCA DE UMA LINGUAGEM FÍLMICA

Geneticamente e constitutivamente, a arte do cinema pertence ao século XX. Sua anomalia fundamental, no que diz respeito às demais artes, consiste no fato de não ter raízes arcaicas, mas vem se formando e se constituindo sob nossos olhos. Mais do que nas outras artes, a historiografia está, portanto, no cinema, lidando com o complicado e controverso problema das origens. Pergunta-se: até que ponto devem voltar atrás as pesquisas em torno da origem do cinema? Quando começa realmente a sua história? Como todas as histórias – pode-se argumentar com base na “dignidade” do vico da *Ciência Nova* – também ela começa quando começa o assunto que trata e que forma seu objeto, o cinema. Mas com uma correção ou adição: desde quando começa com seu objeto *específico*, isto é, o filme como uma entidade esteticamente definida, respondendo a uma linguagem? Com efeito, seria um erro considerar “histórico” todo o material do cinema primitivo, retrocedendo ao início do cinema, no sentido próprio ao momento do primeiro aparecimento de imagens fílmicas. A história da pintura não começa com a pintura em cavernas; a história da arquitetura não começa com a era das palafitas. Como o grafite, como a palafita, o cinema primitivo constitui certamente um fenômeno socialmente e culturalmente interessante; mas ele pertence, em essência, a uma dimensão diversa da história do cinema como fato da arte, a uma esfera – não julgada pela mesma medida – muito mais próxima da arqueologia do que da história.

Por isso que me parece oportuno intitular a primeira seção *Em busca de uma linguagem fílmica*, cronologicamente mais

ou menos identificável com o período do filme mudo: e por isso os primórdios estão além do tratamento do presente mapa. Certamente, como arte da imagem em movimento, o cinema conhece uma longa série de antecedentes preparatórios, com desenvolvimentos que culminam nos anos que datam seu nascimento (1895-96). Os irmãos Auguste e Louis Lumière, inventores e cultivadores da filmagem documental, juntamente com o inventor dos truques filmicos, Georges Méliès, são seus pais reconhecidos. Todos os progressos que preparam seu advento e os que se lhe seguem imediatamente são relevantes apenas do ponto de vista técnico (do equipamento aos mecanismos das primeiras experiências), não sob o da forma. (Os estudos recentes em torno da chamada arqueologia do cinema, por mais instrutivos e sugestivos, não modificam em nada este estado de coisas). Relevante é, em vez disso, a circunstância de, a partir de Lumière, o trabalho de aperfeiçoamento técnico proceder de forma rigorosa, contínua e incansável; o cinema avança incansavelmente em direção ao ponto de virada, que determina a metamorfose da técnica na arte. Onde o meio técnico se põe a serviço da expressão artística, aí começa também a arte fílmica. Assim, pode-se justificadamente afirmar que a verdadeira fase inicial da história do cinema anda de mãos dadas com a da pesquisa e construção de sua linguagem; e que a pesquisa e construção linguística, por sua vez, caracterizam sua etapa, desenvolvimento, maturação e consolidação, do pioneirismo do início à conquista de uma plena e reconhecida dignidade da arte.

I

LUMINARES

Se não queremos nos distrair com o culto do pioneirismo barato, que tem muito mais a ver com o progresso técnico do meio do que com a história do cinema como fenômeno artístico, então convém que a pesquisa seja dirigida, sobretudo, para aqueles países onde o progresso técnico avança junto com o da linguagem, e as primeiras embrionárias estruturas industriais permitiram ao cinema se afirmar em uma base estável e, de tal forma, que deixe espaço para o aparecimento de autênticos pioneiros.

1. O nascimento de Hollywood e o pioneiro Griffith

O evento historicamente mais significativo a este respeito, e que vem a seu encontro, é o nascimento de Hollywood. Isso é fruto da escolha de um grupo de produtores americanos independentes, os quais, para se esquivar do monopólio opressivo do primeiro *trust* do cinema, a Motion Picture Patent Company, constituída em janeiro de 1909, mudou-se e se estabeleceu em um subúrbio de Los Angeles, singularmente adequado a favorecer as necessidades crescentes da produção fílmica, tanto pela sua localização periférica, como também por causa do clima.

A ‘descoberta’ de Hollywood naquele período particular – se lê na história de Lewis Jacobs, *The Rise of American Film* – foi bastante afortunada. As vantagens da nova localização geográfica permitiram aos produtores condições de melhorar a qualidade de seus filmes e de produzir com maior regularidade. Os produtores dispunham de maior espaço, o controle dos financiadores era menor, e os atores podiam ser

recrutados com maior facilidade. Em virtude precisamente da separação efetuada entre *studios* e financiadores, os diretores dispunham de uma maior liberdade de expressão, para que pudessem desenvolver exaustivamente suas próprias aptidões [...]. Em pouco tempo, de fato, a definição “produto de Hollywood” dada a um filme constituía uma vantagem comercial, podendo indicar um outro nível artístico¹.

A partir de então começa a decolagem internacional do cinema americano. Em Hollywood uma figura se impõe de súbito a todas as outras: a de David Wark Griffith, ator, diretor, e depois produtor propriamente. A discussão do caso Griffith volta aqui, como sempre. Não somente porque Griffith está pessoalmente envolvido na resolução dos cineastas estadunidenses, de atingir de Nova York à costa do pacífico, fundando Hollywood, mas porque nele se unem os dois lados do problema acima mencionado: a de um cinema que, graças à solidez das suas bases industriais, torna-se capaz de irradiar-se para o exterior, preparando-se para a conquista do mercado mundial, e aquele da figura de um pioneiro que luta pela elaboração e construção de uma nova e autônoma, linguagem da arte. Griffith é, de fato, em todos os aspectos, a primeira verdadeira personalidade de destaque da história do cinema como arte. O desenvolvimento da linguagem filmica lhe deve muito. Com a parte dos filmes do período *Biograph* (1908-13), já relevante por suas contribuições inovadoras de natureza linguística e estilística (hábil iluminação dos enquadramentos, mediado pela genialidade do operador Billy Bitzer, uso do primeiro plano e do plano geral, ideação da chamada montagem paralela, chamada justamente de “montagem Griffith”), e especialmente com os resultados expressivos de seus dois filmes maiores, *The Birth of a Nation* (O Nascimento de uma nação, 1915), sobre a guerra da secessão americana, e *Intolerance* (1916), uma denúncia em vários episódios do veneno da intolerância ao longo da história da humanidade, o diretor assegurou, com razão, a fama de mestre, deixando para trás uma herança mundial imperecível. Não por

¹ L. JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano [1939]*, trad. di G. Guidi, Einaudi, Torino 1952, pp. 114-5.

acaso que Ejzenštejn faz dele o precursor de uma poética, cujos efeitos – sobretudo devido ao papel exercido pela montagem – repercutem com grande força sobre o cinema clássico soviético. Hoje, graças às novas descobertas e novos estudos, a historiografia coloca em questão seu direito exclusivo de progenitura em relação ao uso de certos dispositivos técnicos, mas não diminui de modo algum os méritos de pioneiro que adquiriu: ao menos se não se confundir – como na estética não devem ser confundidos – problemas técnicos com aqueles da forma.

A complexidade (e contraditoriedade) da figura histórica de Griffith reside em outro lugar. Para a literatura crítica ela constitui um verdadeiro enigma, muitas vezes objeto de debate no âmbito das orientações mais diversas, incluindo as de caráter marxista (ou ditos como tal): penso, em particular, em uma pretenciosa e fracassada intervenção de Pierre Baudry durante a fase mais *gauchiste*, mais extremista e sectária, dos “Cahiers du cinéma”². Por seus excessos, suas forças, suas exasperações ideológicas, suas esquematizações abstratas, Baudry pode, de fato, ser apontado como exemplo dos estragos historiográficos produzidos pelo sectarismo. Entendamos bem: enquanto protesta, como marxista, contra as degenerações formalistas da historiografia tradicional, como Jean Mitry, que dissocia em Griffith as inovações técnico-linguísticas (definidas como progressivas) do conteúdo (definido como reacionário), ele tem todas as razões para isso; sem o saber, ou em qualquer caso sem dizê-lo, ele está, neste ponto, com um dos maiores conhecedores estadunidenses de Griffith, Seymour Stern, ex-escritor, compilador de um *index* griffithiano para a revista “Sight & Sound” (1946-47), e editor de um amplo trabalho de estudo e de pesquisa sobre *The Birth of a Nation*, para a “Film Culture”, o qual também rejeita esse esquema historiográfico cômodo e afirma, com Siegfried Kracauer, a exigência de uma interpretação unitária da contribuição do

² P. BAUDRY, *Les aventures de l'idée (sur "Intolerance")*, “Cahiers du cinéma”, 1972, n. 240, pp. 51-8, e n. 241, pp. 31-34.

diretor, partindo da unidade própria de suas intenções³. Como é possível que o mesmo diretor seja, ao mesmo tempo, progressista na forma e reacionário no conteúdo, ou, pior, dirija com poucos meses de distância um filme reacionário (*The Birth of a Nation*), e um progressista (*Intolerance*)? Essas são as dúvidas legítimas e justificadas que atormentam não só Baudry, mas a historiografia como um todo. Na realidade é muito difícil se dar conta da peculiar posição humana e artística de Griffith, se não se indagar previamente – como Baudry não faz suficientemente – o substrato social do qual, dentro do contexto de Hollywood, surge seu cinema.

Tentemos precisar melhor a ligação genética entre as duas coisas. Uma característica da personalidade de Griffith é que ele cresce, pode-se dizer, com Hollywood. A sua formação e seu desenvolvimento procedem paralelamente ao desenvolvimento do cinema como indústria; mas isto, por sua vez, constitui apenas um epifenômeno, um elo secundário, da enorme intensificação e expansão das relações de produção capitalistas na América no início do século. Depois de 1893, nenhum *crack*, nenhuma crise interna perturbou o crescimento econômico e financeiro do país. A época de McKinley, e a de Roosevelt, quase até o limiar da guerra mundial (e ao primeiro grande experimento histórico de Griffith, *Judith of Bethulia*, 1913), marcam o triunfo da alta finança e o avanço quase imperturbável dos grandes grupos mo-

³ S. STERN, *Griffith: I, The Birth of a Nation*, “Film Culture”, n. 36, 1965, pp. 7-8. Para o conjunto de problemas aqui discutidos devem ser vistas mais adiante as biografias de R. M. HENDERSON, *D.W. Griffith: His Life and Work*, Oxford University Press, New York, e R. SCHICKEL, *D.W. Griffith: In the American Life*, Simon & Schuster, New York 1984, e outros estudos monográficos importantes sobre sua formação e carreira, incluindo os realizados por Joyce E. Jesionowski, William M. Drew, Russell Merritt, Scott Simmon e Tom Gunning. Editorialmente, o empreendimento mais significativo dos últimos anos é o *Griffith Project* (um resumo incluindo enredos, descrições de cenas e breves juízos críticos), publicado desde 1999 pelo *British Film Institute*, sob a direção geral de Paolo Cherchi Usai, como parte das atividades do Festival de cinema mudo de Pordenone.

nopolistas (Morgan, Rockefeller), que estendem amplamente seu controle sobre todos os setores da vida pública americana; muitos bancos colocam seu capital à disposição da indústria do cinema; é conhecido – e o recorda também a historiografia não marxista – o apoio financeiro concedido à *Intolerance* pelo grupo Rockefeller a Griffith, ex-diretor de uma das três filiais da Triangle, sociedade de produção controlada pela Rockefeller.

Concomitantemente com esta fase de expansão da indústria cinematográfica, e do capitalismo americano em geral, Griffith torna-se, em certo sentido, seu corista. Para o cinema, ele faz, grosso modo, o mesmo que Theodore Dreiser faz com seus romances contemporâneos de Chicago: narrar a história do crescimento da América moderna⁴. Há aqueles que não erroneamente falam dele como um artista em quem ainda vive “o messianismo, a vontade cristã da palingenesia, unida ao amplo sopro lírico de Walt Whitman”, acrescentando: “Griffith pode se dizer como a expressão de uma classe que nutriu para os sonhos de sua própria hegemonia uma visão utópica”⁵. Ora, com ecos que talvez remontem em parte propriamente à gloriosa tradição de Whitman (mas agora carentes da mesma paixão democrática, afogados por necessidades apologéticas), ele canta o “nascimento de uma nação” ou, melhor, seu crescimento mundial, sua passagem para o posto de grande potência; e em *Intolerance*, um amontoado desordenado de episódios retirados da história, deixa filtrar ecos whitmanianos ainda maiores, junto com um vago idealismo a la Jefferson. Se se pergunta por que nos filmes

⁴ Recordo que da influência recebida da ascensão de Chicago Dreiser havia dito: “I was singing with it” (cit. da L. MILLER, *City of the Century: The Epic of Chicago and the Making of America*, Touchstone/Simon & Schuster, New York 1997, p. 18).

⁵ V. PANDOLFI, *Il cinema nella storia*, Sansoni, Firenze 1957, p. 30. Da admiração apaixonada de Griffith por Whitman há também evidências, relatada e discutida na historiografia (W.M. DREW, *D.W. Griffith's "Intolerance": Its Genesis and his Vision*, M. HANSEN, Babel & Babylon: *Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 1991).

de Griffith as conotações históricas parecem tão falsas, a resposta é que na realidade de histórico neles não há nada. Nos seus filmes históricos não há história, mas celebração. Em qualquer episódio do passado a que se refere, fala-se sempre do presente; a moldura histórica é apenas, precisamente, uma moldura. Um pouco como acontece no Eizenstejn do *Potëmkin* (que não por acaso influenciam, embora seus respectivos êxitos artísticos não sejam nem remotamente comparáveis), o interesse principal que os move é sempre ou quase sempre contemporâneo. Vejamos, por exemplo, o valor e o sentido mítico, acima das facções em disputa, que passam a assumir em *The Birth of a Nation* a figura de Lincoln ou a teoria de Daniel Webster da unidade e independência nacional; ou em *Intolerance* a denúncia – historicamente camuflada – do puritanismo excessivo; todo o resto fica em segundo plano para Griffith. Tanto nos filmes do período Biograph, dominados pelos preconceitos tradicionalistas de uma sociedade puritana, o “diverso” – qualquer diverso – aqui também é visto com suspeita, marginalizado e discriminado em benefício da ordem de classes existentes.

Nesse sentido, as incoerências e contradições do diretor são – agravadas – as mesmas que F. O. Matthiessen já encontrava em Whitman. Como ele é “o homem que, no período da grande corrida pelo poder econômico, conservava sua atitude jacksoniana de condenada desigualdade, e todavia se exaltava no espetáculo da marcha triunfal do industrialismo”⁶, então o espinhoso problema negro tornou-se para o Griffith de *The Birth of a Nation* somente um elemento de perturbação em relação à exigência do crescimento orgânico do capitalismo e da estabilidade interna do país, um obstáculo à segurança comparável, digamos, ao perigo huguenote para a França de Catarina de Medici e Carlos IX, no episódio relativo de *Intolerance*. É por isso que – como observa corretamente Schickel⁷ – o diretor nunca verá, mesmo na idade

⁶ F.O. MATTHIESSEN, *La responsabilità del critico*, trad. di L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1966, p. 190.

⁷ SCHICKEL, *D.W. Griffith*, cit., p. 303.

avançada, apesar do burburinho da polêmica suscitada pelo racismo de seu filme, “motivo algum para retratar qualquer coisa que tenha sustentado em *The Birth of a Nation*”.

Confirma ainda esta peculiar natureza pseudo-histórica do cinema de Griffith o fato que a guerra, e o primeiro pós-guerra, perturbando toda a ordem do capitalismo e a situação interna e externa dos Estados Unidos, rapidamente provocaram seu colapso. Já imediatamente após *Intolerance*, Griffith é liquidado como artista. Nos filmes do período imediatamente após a guerra (*Hearts of the World*, Corações do mundo, 1918; *Broken Blossoms*, Lírio partido, 1919) a sua involução se torna evidente. Ele dá a impressão de não se encontrar mais no mundo em que vive, de ali estar incomodado; também seu próprio mundo fílmico acusa sintomas sempre mais graves de desorientação e progressivo fracasso. As descobertas formais, as invenções expressivas que o tornaram famoso, não resistem mais ao tempo, entram em contradição com as contradições da época; e quando ele com *America* (1924), em meio à época de prosperidade e desenvolvimento contraditório do capitalismo, ainda faz novamente a desajeitada e patética tentativa de retornar aos módulos épicos anteriores, seu canto e seu épico ingênuo são miseravelmente extintos. O selo final do colapso é posto por *Abraham Lincoln* (1930), um filme sonoro onde tudo é agora mistificado e transfigurado em torno do slogan de Lincoln (no filme o estadista repete continuamente): “devemos salvar a nossa União”. Vem à mente a fala que lhe coloca em sua boca o historiador Allan Buchanan: “não me preocupei com a eliminação da escravidão, meu interesse foi a unidade da federação”. De fato, Griffith não pensa e não sente o contrário.

Uma parábola, a sua, historicamente muito significativa para o destino de Hollywood. Griffith havia começado em Hollywood como um autêntico pioneiro; quando terminou sua carreira, o épico ingênuo do cinema pioneiro estava definitivamente terminado. Hollywood (leia-se a indústria hollywoodiana) já estava seguindo uma estrada diferente.

2. A tendência ao simbolismo no cinema czarista

Esta tensão entre o interesse pela pesquisa linguística e a dificuldade em fazê-la valer, entre a arte e o aparato da indústria, domina também o cinema europeu. Se levarmos em consideração a Rússia czarista, o primeiro aspecto característico de destaque no seu cinema é que se trata de um cinema fundamentalmente voltado para a conquista do mercado interno. Antes de tudo, há a necessidade de confrontar o problema da concorrência produtiva internacional, concorrendo com a cinematografia estrangeira em seu próprio terreno, explorando os mesmos gêneros fílmicos (filmes históricos, filmes policiais, adaptações de clássicos da literatura, adaptações de romances ou novelas com temas contemporâneos, dramas ou melodramas burgueses, etc.). Não se sai, em geral, da banalidade mais convencional. Os traços que caracterizam esses filmes, segundo o historiador soviético Nikolaj Lebedev, são à princípio o:

Caráter ilustrativo e a imitação, a essência de um ponto de vista criativo autônomo no confronto do material preparado para a tela pelo diretor [...]. A peculiaridade artístico-expressiva do cinema não era ainda clara à consciência dos cineastas. O cinema era ainda considerado como uma coisa privada e autonomia, uma arte aplicada⁸.

Um certo aumento no nível técnico-formal da produção – continua Lebedev – é encontrado somente a partir dos anos da primeira guerra mundial:

Melhorou a qualidade do trabalho dos operadores, dos diretores e dos atores; os cineastas mais dotados começavam a captar algumas características específicas do cinema e tentavam utilizar praticamente algumas de suas particularidades [...]. O ofício cinematográfico estava se transformando lentamente em criação; a câmera, de instrumento de mera reprodução, começava a se tornar um instrumento criativo; o espetáculo cinematográfico, ao invés de permanecer um substituto do teatro, se tornava uma arte nova, embora ainda primitiva⁹.

⁸N. LEBEDEV, *Il cinema muto sovietico [1947]*, trad. di V. Dridso, Einaudi, Torino 1962, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 55.

Assim surgia, na Rússia, no declínio do czarismo, uma cinematografia nacional mais consciente das próprias possibilidades e dos próprios meios. Pela primeira vez se apresentam autores dotados de uma boa cultura e uma certa personalidade, como, digamos, Evgenij Bauer, Jakov Protazanov, Vladimir Gardin; junto aos quais podemos recordar, entre os nomes de outros diretores que os cercam, pelo menos os nomes de Česlav Sabinskij, Pëtr Čardynin, Boris Svetlov, Boris Michin. O nível cresce, mas – é claro – a cinematografia russa continua a pagar todas as inconveniências do atraso do país e das desgraças do czarismo. A arte aqui permanece sempre longe. Dos grandes talentos e das personalidades de autêntico prestígio, o cinema czarista não dispõe.

Que importância intrínseca, portanto, tem isso na década pré-revolucionária? E qual incidência sobre o cinema do período sucessivo? Compreende-se bem como, historiograficamente, o quesito mais premente é aquele relativo à compreensão da dialética da continuidade, e descontinuidade, na história da cinematografia russo-soviética. As estruturas organizativas e produtivas no primeiro cinema soviético, do qual surgiram os clássicos dos anos 20, conhecidos entre os estudiosos, já que todos os autores da história do cinema gerais e particulares (de Georges Sadoul a Jerzy Toeplitz, de Lebedev a Jay Leyda e a Giovanni Buttafava, para não falar do vasto trabalho coletivo soviético de 1969, que apareceu também em tradução alemã¹⁰), falam sobre isso com a devida ênfase.

É preciso estar, por outro lado, bem atento para pôr a questão corretamente. Isso parece mais complicado e problemático,

¹⁰ *Der Sowjetische Film*, org. por W. Shdan, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1974, I, pp. 47 ss. O mesmo se aplica às obras de literatura especializada mais recente, embora criticamente nem sempre confiável: *Testimoni silenziosi. Film russi 1908-1919*, coordenação de Y. Tsivian, editado por P. Cherchi Usai/L. Codelli/C. Montanaro/D. Robinson, Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1989; Y. TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London-New York 1994; D.J. YOUNGBLOOD, *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918*, The University of Wisconsin Press, Madison WI, 1999.

mais denso com implicações, do que a historiografia em geral reconhece. Não se trata, de fato, de colocar em dúvida a existência de um nexo de continuidade imediata entre o antes e o depois da revolução; óbvio que certas constantes, geradas antes, permanecem também depois da fratura revolucionária. A historiografia marxista sabe melhor que as outras, graças à teoria da desigualdade do desenvolvimento, que os abalos estruturais não repercutem mecanicamente – tanto menos imediatamente – no âmbito da produção artística. É outra coisa se, ao invés, colocarmos a questão em ordem da relação ideológico-formal do cinema czarista com os clássicos soviéticos dos anos 20. Somente assim faz sentido interrogar sobre a existência ou não de um nexo de continuidade.

Ora, a impressão geral que deixa como um todo o cinema czarista é – como dissemos no início – a de um produto para o mercado interno: produto em cuja base está uma visão de mundo substancialmente unitária, centrada em parâmetros artísticos do fim do século XIX (que atingem no máximo, nos melhores casos, o limiar do simbolismo), e muito pouco marcada, esteticamente, por um germe crítico inovativo. Isto se aplica antes de tudo a Bauer, de longe o mais significativo dos autores czaristas. Ex-pintor, ex-cenógrafo de teatro e de cinema, ele se dedica, de preferência, com grande saber profissional, aos dramas burgueses do gênero “superficial” (segundo a justa definição de Lebedev e do grupo de autores responsáveis por *Der sowjetische Film*), imerso em uma atmosfera altamente sugestiva, que deriva em grande parte de seu fascínio por uma fotografia com fortes contrastes luminosos: todavia, o autor permanece longe da consciência crítica da decadência evocada, no interior da qual, de fato, ele próprio como autor afunda sem resíduos.

Seus protagonistas são em sua maioria artistas ou intelectuais macerados, em crise, e seus filmes, uma sequência de sonhos, evocações, alucinações, aparições espectrais, onde a morte – a complacência pela morte – reina suprema. Não é por acaso que

na filmografia do período, os termos “sonho” e “morte” voltam a se repetir. *Chrizantemy* (Os crisântemos, 1914) de Čardynin descreve a tragédia da bailarina Nervolina, sobre cujo corpo seus amigos jogam as flores brancas do título, um símbolo da morte, até cobri-la como um manto de neve. *Žizu’ v smerti* (A vida na Morte) se intitula o filme realizado no mesmo ano por Bauer, em colaboração com o líder do simbolismo russo, Valerij Brjusov, e cujo germe inspirador último – observa Lebedev – está na ideia de que “a morte é fonte de beleza”¹¹; ele é seguido, no ano sucessivo, por *Posle smerti* (Depois da morte), de Turgenev, figurativamente muito precioso, muito devedor – como tudo do cinema de Bauer – a *liberty* russa. “A mais bela coisa do mundo é a paz, e a maior paz é a morte”, faz dizer Bauer o seu pintor protagonista do seu *Umirajuščij lebed’* (Morte do Cisne, 1917); e Gizella, a deuteragonista do mesmo filme: “A vida é pior do que a morte. Não tenha medo”. Difícil imaginar qualquer coisa mais próxima da atmosfera do simbolismo decadente. Tsivian lembra além disso, na sua monografia citada, que entre os simbolistas russos o cinema mesmo “tornou-se uma cômoda metáfora para morte, e o tema sofreu diversas variações”¹².

Se Bauer coloca o simbolismo e a decadência a serviço do drama burguês “superficial”, dentro do mesmo pano de fundo Protazanov (que não é menor que ele nos cuidados pela composição e os destaques luminísticos do enquadramento) se move casualmente da comédia ao drama e aos clássicos da literatura (*Uchos velikova starca*, O velho se muda, 1912, sobre os últimos dias de vida de Tolstoj; *Pikovaja dama*, A dama de espadas, 1916, de Puškin; *Otec Sergij*, Padre Sérgio, 1917, de Tolstoj), com alguma inclinação – não diria, no entanto, levada muito a sério – mesmo para o obscuro e o demoníaco; enquanto outros, por exemplo, o Sabinskij de *Na bojkom meste* (Em um lugar animado, 1916), o drama homônimo de Ostrovskij, conta

¹¹ LEBEDEV, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 79.

¹² TVISIAN, *Early Cinema in Russia*, cit., p. 7.

a história do vilarejo, onde a simplicidade e a ingenuidade campesina dos sentimentos se confundem pavorosamente com o simplismo dos personagens e a ingenuidade das caracterizações.

A situação não muda muito mesmo nos filmes que já se encontram em meio aos eventos revolucionários. Assim, Svetlov com *Babuška ruskij revoljucij* (A avó da revolução russa), Michin com *Tovarišč Elena* (Camarada Elena) e mesmo Bauer com seu antepenúltimo filme *Revoljucioner* (O revolucionário), todos datados da primavera-verão de 1917, adentram-se na história do prólogo e dos prenúncios da revolução; mas os primeiros dois narram de forma tão ingênua, confusa, asséptica, individualista, que em seus filmes não se compreende nem mesmo por quem, e a favor de quem, qual é sua base e por quais forças, realiza-se a revolução; e o terceiro, Bauer, mais explícito, não faz mais que atualizar, propagandisticamente, o clima de fevereiro de 17 à sua poética decadente.

O anterior já nos permite tirar, creio eu, algumas conclusões historiográficas gerais, válidas para todo o período em análise. Em primeiro lugar, a confirmação – certamente não a descoberta – do alto grau de profissionalismo alcançado pelos expoentes da vanguarda (Bauer, Gardin, Protazanov) de um cinema, que, além disso, estava, no conjunto, atrasado em relação à cultura russa de seu tempo - no momento em que se aproximava do simbolismo, quando, no final da primeira década do século, este deixa de existir como escola literária. Em segundo lugar, a ausência de qualquer relação com a arte de vanguarda. Talvez por razões de distância geográfica da capital, tendo a produção fílmica sede em Moscou, ela permanece fundamentalmente estranha à atmosfera daquele extraordinário laboratório experimental que é, para as artes, a Petersburgo dos anos imediatamente pré-revolucionários (pense no quadro inalcançável que traça Aleksej Tolstoj na primeira parte de seu romance *Os Caminhos dos tormentos*).

Em terceiro e último lugar, como consequência dos pontos acima, a prova definitiva do claro hiato existente com tudo o

que acontece no cinema soviético de Dziga Vertov adiante: particularmente com a elaboração fílmica de Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko. A verdadeira linha de continuidade com Vertov e os clássicos soviéticos passa pelos grandes experimentos formais realizados pela arte de vanguarda do século XX, certamente não pelo cinema de um Bauer ou um Gardin ou um Protazanov. O cinema czarista está à margem da história russa da arte; e conserva hoje apenas a sensação de uma passagem episódica, sem conseqüências.

II

ESCOLAS EUROPÉIAS DE CINEMA

Contemporaneamente ao florescimento de Hollywood dos pioneiros e dos primórdios do cinema na Rússia, mas à princípio sem qualquer ligação direta nem com Hollywood nem com a Rússia, desenvolveram-se na Europa outras escolas cinematográficas, cada uma percorrendo sua própria estrada autônoma. Os anos 20 constituem notoriamente um período chave da história do cinema mundial. É então que são formulados e elaborados os princípios construtivos basilares da linguagem fílmica, os meios expressivos do cinema como arte. As escolas nacionais por toda parte trabalham com essa intenção. A escola escandinava, a alemã, a francesa, o desabrochamento delas – em paralelo com a gênese do cinema clássico soviético – e de movimentos orientados à vanguarda marcam outras tantas etapas, até certo grau, originais e significativas, do desenvolvimento do cinema como arte. Mediados de formas cada vez mais diversas a partir do substrato das condições sociais, das relações entre as classes, das respectivas tradições da cultura, etc., trazem à primeiro plano a exigência da luta pela emancipação do cinema, de seu estado de sujeição ao domínio de outras artes (sobretudo da literatura e do teatro), dotando-a daqueles meios, daqueles instrumentos, daquela linguagem capaz de elevá-la à condição de arte autônoma. Naturalmente as contribuições não são todas ou por toda parte do mesmo nível. Aqui me ocuparei somente das principais, detendo-me, neste capítulo, na primeira vanguarda francesa e nos mestres escandinavos do mudo, depois, nos dois

capítulos seguintes, no cinema clássico soviético e no desenvolvimento da escola alemã do expressionismo ao *Kammerspiel* e ao *Neue Sachlichkeit*.

1. A vanguarda dos anos 20 na França

Senão propriamente central, ao menos através de um mais longo *détour*, algum desvio secundário ou periférico, a via do cinema à arte passa sem dúvida também pela França. Também lá os anos 20 marcam uma data, um divisor de águas. Naturalmente, não no sentido de que o divisor de águas impõe uma brusca ruptura com o passado. Os anos 20 do cinema francês são caracterizados de fato, por um lado, por uma linha de irreprimível continuidade com a produção pré-guerra e do início do pós-guerra; por outro lado, pela circunstância do surgimento ou estreia de autores (Louis Delluc, Germaine Dulac) destinados a influenciar profundamente, tanto teoricamente quanto praticamente, o cinema francês do período, ou a adquirir renome pessoal sobretudo após o advento do som (pensemos só em nomes como aqueles de Clair, Renoir, Duvivier, Grémillon, Autant-Lara e, no fim do decênio, também Jean Vigo). Não é acidental que teoria e prática avancem passo a passo. Os filmes de Delluc e de Dulac, junto com seus escritos teóricos¹³, têm a importância de textos que abriram caminho para experimentos e para pesquisas de muitas vanguardas sucessivas.

Ils contiennent – escreve Noureddine Ghali, muito severo com toda a literatura crítica que o precede – la justification par les textes de théories souvent hardies qu'on a le devoir de prendre en considération si l'on veut comprendre quelque chose aux films réalisés. La théorie,

¹³ Dos seus escritos existem coleções (L. DELLUC, *Écrits cinématographiques*, ed. P. Lherminier, 3 voll., Cinémathèque Française. Paris 1985-90; G. DULAC, *Écrits sur le cinéma, 1919-1937*, ed. P. Hillairet, Paris Expérimental, Paris 1994), às quais a seguir me refiro. É um tanto confuso o material biográfico recentemente reunido, para Delluc, por seu sobrinho Gilles (G. DELLUC, *Louis Delluc, 1984-1924. L'éveilleur du cinéma français au temps des années folles*, Ed. Pilote 24, Périgueux 2002).

chez les cinéastes et les critiques d'avant-garde, est pour ainsi dire inséparable de l'oeuvre réalisée. Souvent même, le cinéma de cette époque était en retard sur les conceptions novatrices de quelques grands esprits éclairés contemporains¹⁴.

Tanto Delluc como Dulac se movem a partir da convicção do “visualismo” do cinema, isto é, da sua dimensão peculiar de arte visual fundada na “fotogenia” (como distinta da simples fotografia), e visavam ao mesmo tempo, favorecer, desta maneira, a gênese de uma forma de cinema nacional. “A fotogenia”, dissera Delluc já em um ensaio de 1920¹⁵, “é a lei do cinema. É preciso, para reconhecê-la, de olhos – que são realmente *olhos*”; e Dulac fala no mesmo sentido, alguns anos depois, do filme como “uma sinfonia visual” e do cinema como “um olho aberto para a vida, um olho mais potente que o nosso e que vê o que não vemos”¹⁶. (Impossível não notar a analogia – mencionada aqui somente de passagem – com a contemporânea teoria do “cine-olho” do soviético Dziga Vertov).

Pode-se dizer que nestes poucos termos são condensados todos os pressupostos – positivos e negativos – do cinema francês dos anos 20, com Delluc à sua frente, como o verdadeiro líder do movimento. O primeiro cenário de Delluc, *La fête espagnole* (1919), foi realizado por Dulac (que seria notado mais tarde sobretudo por seu intimista *La souriante Madame Beudet*,

¹⁴ N. GUALI, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*, ed. por Y. Ishikawa/C. Lebrat, Paris Expérimental, Paris 1995, pp. 18-9. [Contêm - escreve Nouredine Ghali, muito severo com toda a literatura crítica que o precede - a justificação pelos textos de teorias frequentemente ousadas que se tem o dever de ter em consideração se se quiser compreender algo dos filmes realizados. A teoria, entre cineastas e críticos de vanguarda, é, por assim dizer, inseparável do trabalho produzido. Muitas vezes, o cinema daquela época até ficou para trás das concepções inovadoras de algumas das grandes mentes iluminadas do nosso tempo]. Traduzido com a versão gratuita do tradutor - www.DeepL.com/Translator

¹⁵ Photogénie, in DELLUC, *Écrits cinématographiques*, cit., I, p. 66.

¹⁶ *Le véritable esprit du septième art et l'essence du cinéma – L'idée visuelle* [1925], in DULAC, *Écrits sur le cinéma*, cit., pp. 54, 65.

1923). Com *Fièvre* (1921) e *La Femme de nulle part* (1922) ele colocou diretamente em prática seus princípios, como reconhece ele mesmo quando, mais tarde, a propósito de *Fièvre*, declara que ao menos as duas primeiras partes do filme resultam “absolutamente de acordo com o pensamento do autor”, e que o filme como um todo, apesar de suas tantas falhas, as imperfeições, as mutilações da censura, etc., parece bem representativo de seu próprio “estilo”¹⁷.

Se se define “escola impressionista” – na esteira do que tradicionalmente faz a historiografia, de Sadoul adiante (agora, porém, contestado por historiadores mais recentes, como Richard Abel, inclinado a usar antes a expressão de “vanguarda narrativa”, ou como Ghali¹⁸) – como o movimento que reúne, além de Delluc e de Dulac, Abel Gance, Marcel L’Herbier, Jean Epstein, o primeiro Cavalcanti, agora o impressionismo aqui significa essencialmente um estilo baseado no uso mais extremo da fotogenia, na representação tipológica extrema (e deliberadamente fixada) de uma série estática de figuras, ligadas entre si, em sua fixidez recíproca, por aberturas e fechamentos incessantes por meio de máscaras. Assim *Fièvre* (como mais tarde também *En rade* de Cavalcanti, típico caso de epígono nobre mas já anacrônico, tardio) abre em um plano rápido e fixo do porto de Marselha, seguido de outros planos do mesmo gênero, que nos introduzem ao interior de um *bistrot*: onde inicia imediatamente a galeria ‘impressionista’ desses personagens estilizados, isto é, fixados estaticamente em seu caráter de tipos (o bêbado, o indochinês, a mulher com o cachimbo, as prostitutas, os marinheiros, o proprietário do *bistrot*, etc.), os quais, sobretudo, aqui Delluc visa.

No seguimento, é verdade, a estaticidade da primeira parte do filme se dissolve, mas somente em aparência. Quando

¹⁷ DELLUC, *Écrits sur le cinéma*, cit., I, p. 174.

¹⁸ Cfr. R. Abel, *French Cinema: The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton NJ 1984, pp. 279 ss.; GHALI, *L’Avant-garde cinématographique en France*, cit., p. 41.

explode uma briga no *bistrot*, devido ao ciúme do proprietário, a narrativa se anima, surge um conflito dramático; exceto que não desempenha em absoluto o papel principal. Não só Delluc se preocupa pouco ou nada com a verossimilhança artística do conflito, cedendo abertamente ao efeito, mas como, de acordo com sua teoria, toda concentração dramática é prejudicial aos princípios visuais da fotogenia e, portanto, deve ser mantida o máximo possível sob controle, posta em segundo plano, aqui é onde, diante da inessencialidade do conflito, o acento recai de novo sobre as particularidades, sobre os instantâneos mais fotogênicos (por exemplo, nos delineamentos do rosto do proprietário, tenso de cólera, ou sobre as poses animais e fetichistas da mulher indochinesa, motivo desencadeador do ciúme): instantes que Delluc fixa com bravura magistral, graças a um marcante e incisivo traço dos contornos figurativos, projetados luministicamente em claro-escuro contra fundos cenográficos muito estudados.

Deste ponto de vista (positivo), o autor, embora ainda quase totalmente alheio ao sentido e ao gosto da montagem, lança realmente as primeiras bases para a conquista de um estilo cinematográfico no sentido próprio, fornecendo ideias que são posteriormente potenciadas e desenvolvidas em várias direções da vanguarda (a chamada “primeira vanguarda”): por Gance em *La Roue* (1922) assim como por Clair em *Entr’acte* e como L’Herbier em *L’inhumaine*, filmes realizados no mesmo ano em que Delluc morreu, ainda muito jovem, em 1924, ou como Epstein, em *La chute de la maison Usher* (1928).

A fotogenia, ritmo das imagens e ritmo psicológico constituem também para Epstein o “essencial do cinema”. Ele diz em intervenções de 1923-24, coletadas nos seus *Écrits sur le cinéma*:

O aspecto fotogênico é um componente da variabilidade espaço-temporal. Trata-se de uma fórmula importante. Caso queira uma tradução mais concreta, aqui está: uma característica é fotogênica se muda de lugar e varia simultaneamente no espaço e no tempo [...]. A este problema da inserção do tempo no cinema estão ligadas todas as

questões relativas ao ritmo cinematográfico, ao qual se reconhece hoje tanta força estética [...]. Este ritmo de imagens, deve ser dito, não é apenas o lado mais externo do ritmo cinematográfico. Ao lado dele, acima dele está, mais importante ainda, o ritmo psicológico, que se realiza com o ritmo da vida dos personagens na tela e com o ritmo do cenário mesmo¹⁹.

“Cinégraphic” chama, por outro lado, L’Herbier a sua produtora, fundada em 1922 com o propósito de apoiar todas as iniciativas artísticas voltadas ao novo, especialmente do grupo de colaboradores e amigos próximos que o cercam. Em sua tardia autobiografia *La Tête qui tourne*, não omite suas dívidas pessoais para com Delluc (embora o seu já impressionista *El Dorado* surja logo atrás de *Fièvre*), ele relembra com orgulho seu nascimento, descrevendo-o entre outras coisas como um trampolim que o lança tanto para *L’inhumaine*, quanto para o último filme do próprio Delluc, *L’inondation*:

Analisando no espelho do passado os quatro anos da “Cinégraphic”, não posso evitar de constatar, arriscando parecer um pouco vaidoso, que com esta associação produtiva algo novo relançou o destino da cinematografia do nosso país e o que então se tentou correspondeu ao que seria logo realizado²⁰.

Por sua parte Abel, crítico e historiador, resume da seguinte forma o êxito formal de todo esse conjunto de tentativas:

O discurso do cinema convencional tomava a empréstimo a maior parte de suas figuras retóricas da linguagem verbal e da literatura. Contra essa prática, a vanguarda narrativa explorou as possibilidades conotativas da *fotogenia* em redes de motivos e associações metonímica-metafóricas [...]. Através destes procedimentos, a vanguarda narrativa às vezes tentou produzir um sistema de relações conotativas ou simbólicas em paralelo ou entrecruzada com a história²¹.

¹⁹ J. EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, com prefácio de H. Langlois, cinema Club/Seghers, Paris 1974-75, I, pp. 120-1. Cfr. os esclarecimentos sobre o assunto por G. LEBLANC, *La poétique epsteinienne*, in *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe*, ed. por J. Aumont, Cinémathèque française, Paris 1999, pp. 37-8.

²⁰ M. L’HERBIER *La Tête qui tourne*, Belfond, Paris 1979, p. 124.

²¹ ABEL, *French Cinema*, cit., 294.

Dominante e decisivo, em termos de qualidade (e estamos aqui do lado negativo), resta todavia a fragilidade cultural das bases do movimento. O gosto pelos efeitos de iluminação corre o risco de a cada momento passar para a complacência irracionalista, a fotogenia para o arbítrio compositivo. Quanto mais impulsionada adiante, quanto mais exasperada a propensão fotogênica, tanto mais emergem também os limites da vanguarda francesa do período, a sua escassa originalidade inventiva, sua escassa modernidade. Como foi observado certa vez por Barthélemy Amengual, durante o seminário de acompanhamento da crítica de filmes franceses dos anos 20, realizada em Rapallo, em abril de 1980, em questão está sobretudo “a formação e a cultura pessoal dos cineastas do ‘impressionismo’ [...], que os prendem em uma dura rede de contradições”. A arte moderna, aquela mais significativa, aquela que conta, influencia muito pouco a produção fílmica da França dos anos 20; ao contrário, se alguma coisa, é o cinema que a vai influenciar. Não é certo por acaso que, apesar de todos os seus méritos inovadores, Delluc e seus seguidores, os expoentes da primeira vanguarda em geral, encontram-se logo artisticamente superados por eventos fílmicos posteriores.

2. A escola sueca do mudo

Juntamente com a vanguarda francesa e as outras escolas cinematográficas europeias que serão discutidas mais adiante, aliás com antecedência e em concorrência com elas, existe uma outra escola fílmica do mudo que merece a nossa atenção, mesmo que pelo fato de que se afirma de imediato com prepotência na Europa, e lançou uma marca indelével no cinema posterior: a escola escandinava, dirigida primeiro por Victor Sjöström e Mauritz Stiller, e depois pela figura do jovem Dreyer.

Começamos com os suecos Sjöström e Stiller: este último, é a bem da verdade, nativo de Helsinque, mas, depois de se mudar e se estabelecer definitivamente em Estocolmo, tornou-se um sueco de pleno direito. (Outras figuras de importância da cinematografia sueca muda, como Georg af Klercker, só recentemente trazido de volta aos holofotes, realizam um papel menor, apenas episódico, sem nenhum reflexo além das fronteiras nacionais). Que Sjöström e Stiller possam vir – como costumam ser – colocados um ao lado do outro também parece, de certa forma, historiograficamente justificado, se nos referimos ao seu sucesso e ao seu prestígio como fundadores da tradição cinematográfica escandinava. Seria, todavia, uma esquematização indevida, enganosa, tratá-los como se o seu cinema formasse uma *hendíadis*, um todo unitário, e derivar disso qualidades e títulos dessa tradição em geral. A sua afinidade comum como narradores se destaca do fato de que ambos se movem frequentemente, com intenções nacionais, da epopeia das sagas, em particular das sagas de Selma Lagerlöf; com o pano de fundo aristocrático-burguês, e opera explorando sua habilidade pessoal como conhecedor astuto e finíssimo do meio fílmico para colocar as sagas a serviço do *feuilleton*, da narrativa em apêndice, do folclore para efeito, ou seja, para construir uma pseudoépica muitas vezes atamancada (tangível, por seus valores como por seus limites, em *Herr Arnes pengar*, O tesouro de Arne, 1919; em *Gunnar Jedes saga*, O antigo castelo, 1922-23; e em *Gösta Berlings saga*, A lenda de Gösta Berling, 1923-24, último filme estrelado por Greta Garbo na Suécia), Sjöström tem uma relação muito mais simpática, direta quase ao imediatismo, com o ethos popular-camponês que das sagas alimenta e exprime o espírito originário.

Neste sentido, ele lançou os fundamentos para a criação de uma cinematografia autenticamente nacional: uma cinematografia distinguida, durante a sua “idade de ouro”, por algo tão específico, que era possível falar, e ainda se fala, por ele de um

“estilo nacional”²². Diz Bo Florin:

Foi durante sua “idade de ouro” que se estabeleceu a ideia de um cinema sueco nacional [...]. Na Suécia como no exterior existe um claro conceito da especificidade nacional do cinema sueco [...]. A “idade de ouro” é geralmente definida como um período, mas também como um “estilo nacional” com certos traços característicos²³.

Agora, se isso aconteceu, se deve em primeiro lugar a Sjöström. Não é, portanto, sem boas razões, e nem mesmo sem uma boa consciência dos fatos, que Ingmar Bergman o apontará como “o pai espiritual de toda a escola sueca”. Desde o início, sua obra está profundamente imbuída de um apego à tradição nórdica, ao folclore camponês, que já está bem refletido na literatura das sagas; tanto como para ele, como para Stiller, o colorido mundo das sagas de Lagerlöf – com todo o seu repertório de ingênuas superstições populares – está frequentemente na origem de suas melhores realizações. De Lagerlöf ele tira, em ordem de sucessão, *Tösen från Stormyrtorpet* (A filha do pântano, 1917), e as duas primeiras partes de uma trilogia de *Jerusalem (Ingmarsönerna, Os filhos de Ingmar, 1918; Karin Ingmarsdotter, 1919)*; ele se inspirou sobretudo na sua obra-prima *Körkarlen* (A carruagem fantasma, 1920), lenda de superstição e morte, por trás da qual transparece nas entrelinhas, determinando seu clima espiritual, componentes muito característicos tanto da civilização como da cultura escandinava.

Que esta ingenuidade de concepção e esta visão da vida substancialmente presa ao século XIX, idílico-rural, possa ter um sentido próprio e conduzir à realização de obras de alguma relevância artística, como no caso de Sjöström, depende

²² B. FLORIN, *Den nationella stilen. Studien i den svenska filmens guldålder*, Aura Förlag, Stockholm, 1997. Mas veja também, junto com Florin, as observações de muitos outros críticos de cinema e historiadores suecos, por exemplo, G. WERNER, *Den svenska filmens historia*, Norstedts, Stockholm 1978, pp. 48 ss.; e, da biografia de B. FORSLUND, *Victor Sjöström: hans liv och verk*, Bonniers, Stockholm 1980, sobretudo o capítulo sobre as relações entre Sjöström e Lagerlöf, pp. 106-39.

²³ FLORIN, *Den nationella stilen*, cit., p. 233.

da fraca repercussão dos efeitos da primeira guerra mundial na Escandinávia. O que na Alemanha perturba objetivamente as bases da criação artística (expressionismo) ou na França a psique do indivíduo (impressionismo), na Escandinávia não deixa senão traços à margem e, em qualquer caso, não é sentido como um momento de ruptura. Enquanto se mantém vivo um conceito de “tradição” ainda não problemático (como acontecerá mais tarde, com a cultura dos anos 30 e 40, especialmente com Bergman), Sjöström consegue dar credibilidade e verossimilhança artística – embora nunca criticamente – em seu modo popular; disso ele tira estímulo, linfa vital, na mesma medida em que se encontra e se identifica com ele; a imediatez mesma desta relação impede o distanciamento crítico do autor do objeto retratado. Mesmo em seus filmes de maior relevância, nos filmes da “idade áurea”, de *Berg-Ejvind och hans hustru* (Os proscritos, 1917), à *Carruagem fantasma* incluso, não faltam certamente os elementos espúrios, retóricos, artificiais e – como em Stiller – melodramáticos; mas no conjunto, por trás da ênfase, existem aspectos também genuinamente nativos – vitalistas, campesino – da civilização nórdica.

É isto que assegura a Sjöström uma posição de liderança no âmbito do cinema sueco mudo e ao cinema sueco mudo uma posição de liderança no âmbito da história do cinema em geral. Durante a fase na qual o cinema luta pela conquista de sua própria linguagem, a contribuição sueca em termos de estilo, de descobertas formais, revela-se bastante consistente. As sagas de Sjöström (como também, mais à fundo, as de Stiller) expressam tanto melhor seu conteúdo épico, quanto mais ele é filtrado por dispositivos compositivos, de estilo, que o elevam a expressão da arte. Pode-se dizer ainda mais: que eles se impõem estilisticamente precisamente em virtude de certos traços característicos, que depois se tornaram clichês da escola sueca do mudo: o exterior fortemente claro-escuro, a fineza dos móveis e dos trajes, significativos de uma época, o estudo cenográfico da

relação entre personagens e ambiente, o uso em função psicológica da paisagem (pense no papel dos planos gerais de extensões nevadas, picos de montanhas, rios em enchentes, etc.).

O estilo é aqui parte integrante dos princípios da narração e, com respeito às escolhas operadas pelos autores, expressão de suas visões de mundo. Portanto, não é certo por arbítrio ou por complacência de gosto se, digamos, Sjöström der uma aparência estilística tão complexa, tão intrincada, ao seu *Carruagem fantasma*. O jogo de dissoluções e transparências, as referências evocativas, as articulações, etc., em íntima unidade com os efeitos luminísticos-claro-escuro elaborados pelo operador Julius Jaenzon, constituem ali, no nível do estilo, propriamente a contrapartida exigida, a única capaz de trazer de forma adequada todo o obscuro enxame de superstições da lenda, tema do filme.

3. Carl Theodor Dreyer no limiar da maturidade

Existem vários tipos de artistas. Se há aqueles que se expressam da melhor forma desde seus testes de estreia, existem outros que devem percorrer um longo caminho antes de conquistar o estilo correto, a forma mais correspondente ao seu talento pessoal; e há outros que, no entanto, também atravessam as etapas de um amadurecimento penoso, por fases discordantes do curso de suas carreiras, mas cuja evolução não apresenta marcas externas tão claras que possam ser fixadas e abraçadas em um só relance. Propriamente este último é o caso de Carl Theodor Dreyer, o grande diretor dinamarquês, um dos maiores criadores de toda a história do cinema.

As dificuldades em que sempre se encontrou e ainda se encontra a crítica diante do problema do esclarecimento da evolução do cinema de Dreyer podem ser explicadas com o fato de as razões desta evolução permanecerem em muitos aspectos latentes. Somente uma escavação interna da matéria em questão permite a superação da aparente contradição dos polos alternativos que aqui

a crítica apresenta: isto é, em um polo, a impressão de uma certa imobilidade na visão de mundo e na poética do diretor, como se na sua obra não houvesse realmente uma história; mas também, no outro polo, a confirmação de uma ruptura, de um salto de qualidade, de um desnível artístico claro e incontestável entre as obras de estreia e as grandes obras-primas da maturidade, de *La passion de Jeanne d'Arch* (1928) adiante.

As perguntas críticas que até agora não foram adequadamente respondidas por parte da literatura dreyeriana soam precisamente assim: o que está entre as duas fases, ou, melhor ainda (dada sua proximidade cronológica), o que as separa? Onde se determina – e o que provoca – o salto? Como pode acontecer, em um autor escrupuloso e reservado como Dreyer, uma transição de forma tão rápida, tão (aparentemente) abrupta? Certamente hoje muitas questões críticas de cada uma das duas fases, tomadas por si, foram suficientemente exploradas e esclarecidas. O início de Dreyer está condicionado profundamente pela situação atual do cinema escandinavo e do alemão, pelas influências de Griffith, de Sjöström, etc., e o que veio a dominar sua maturidade, até sua última obra-prima, *Gertrud*, é o tema grandioso da luta pela conquista humanística dos valores da vida. Estes são pontos sobre os quais existe um acordo agora quase completo na literatura crítica. Resta, entretanto – sem solução – o problema da transição. Por isto irei me concentrar em seguida, brevemente, no ponto relativo ao estado da evolução de Dreyer no limiar de sua maturidade.

Começarei por delinear o contexto e os traços gerais da temática dreyeriana de juventude. São duas, em essência, as atmosferas e mundos da cultura entre os quais se move o primeiro Dreyer, correspondendo aos deslocamentos geográficos que lhe são impostos pelas ofertas da infraestrutura produtiva: o mundo do folclore nórdico, seus valores agrestes-campesinos, e aquele do cosmopolitismo burguês da Europa Central do início do nosso século: dois mundos que na realidade – como veremos – referem-se a uma única concepção artística de mundo.

É dentro deste contexto que encontram seu lugar e ganham destaque os vários temas característicos do cinema do primeiro Dreyer. Dada sua ampla notoriedade, sempre destacada pela crítica, só posso limitar-me a elencá-los: problemas decorrentes da obsessão por um tipo de religiosidade com caráter ascético-protestante, em sua variante nórdica, que já fez sua aparição com a iconografia religiosa empregada no primeiro episódio, do Novo Testamento, de *Blade of Satans Bog* (Páginas do livro de Satanás, 1920), e em *Mikaël* (Desejo de coração, 1924), do romance homônimo de Hermann Band; denúncia da opressão exercida por toda forma de regime inquisitorial e tirânica sobre a livre personalidade do homem; culto ao intimismo, ao idílio, ao encanto do mundo rural, mas ao mesmo tempo uma coexistência ininterrupta de elementos pertencentes à esfera do demoníaco e do irracional, cuja sugestão vem formalmente acrescida – graças ao prodígio dos operadores George Schnéevoigt e Karl Freund – do uso do claro-escuro, de um forte acento de iluminação, que confere em geral às histórias um tom hierático e um enquadramento severo.

Deixando de lado o filme de estreia, *Praesidenten* (O presidente, 1919), que ainda faz parte da atividade cênica do primeiro Dreyer (o do período em que ainda era jornalista em Copenhague, ou mesmo aquele das tantas adaptações fílmicas de romances - feitas em cinco anos de trabalho pela dinamarquesa Nordisk), todos os outros filmes de juventude, do já mencionado *Páginas do livro de Satanás* a *Glomdalsbruden* (A noiva de Glomdal, 1926), soam como tantas confirmações do retorno da variedade de temas cada vez no campo de dentro de uma concepção artística de mundo substancialmente unitária. Quer ele se ocupe com as grandes tragédias históricas da humanidade, ou com os obstáculos cotidianos, e os ridículos contratempos na vida dos pequeno-burgueses, que vai temporalmente do cristianismo judaico à Revolução francesa, ou, geograficamente, da Rússia e da Alemanha do início do século XX à Noruega camponesa,

não muda muito no seu modo ingênuo, inexperiente, de olhar as coisas e os homens, nas relações sociais que unem os homens entre si. Mesmo a fisionomia das individualidades singulares, as psicologias, os retratos humanos, em sua maioria desfocados, não ultrapassam quase nunca os limites estreitos do esboço.

Seria, portanto, um esforço tão inútil quanto enganoso, um exercício supérfluo (que, aliás, a crítica abandona voluntariamente), o de querer rastrear a qualquer custo, já na primeira fase, germes ou ideias ou precursores da grandeza madura de Dreyer. Até 1926, isto é, até o limiar imediato de sua maturidade, a filmografia de Dreyer, embora muito interessante, tinha um significado e relevância quase apenas porque lhe permitia um enorme acúmulo de material, que se revelou depois precioso em vista da reelaboração a que ele o submeteu, plasmando-o adequadamente, na atividade dreyeriana seguinte. Em vez da metade dos fracassos, ou da metade dos acertos, talvez se possa falar do potencial ainda não expresso de um imenso patrimônio criativo. Ele ainda se vê bloqueado e controlado por limites externos.

Como o autor ainda não identificou o eixo criativo em torno do qual girar suas intuições, na maioria das vezes ele as coloca em um contexto abstrato, anônimo, e, forçando-as de fora, impede de se desenvolverem organicamente umas das outras, de tomar forma e, assim moldadas, de elevar-se à unidade dramática.

O passadismo da concepção do jovem Dreyer nasce essencialmente disso, que ele adere primeiro de modo acrítico a essas realidades, a essas situações, a essas atmosferas, a esses contextos sociais e cenográficos, a que de tempos em tempos se referem os textos (romances, novelas, comédias, fábulas teatrais), a partir dos quais ele parte: particularmente – como já acima mencionado – o pseudo folclore do ambiente camponês nórdico e o convencionalismo, o cosmopolitismo, o decadentismo, o artifício do meio burguês da Europa Central. Não é preciso nos debruçar muito sobre as evidentes fraquezas que derivam disso. É afetado especialmente a implantação da estrutura fílmica. Todas as atmosferas

criadas carecem de consistência ou homogeneidade; a articulação compositiva, por mais acurada, carece de coerência íntima (estou falando aqui – repita-se, para evitar equívocos – de coerência estrutural). Por um lado, no aspecto do trabalho autóctone, Dreyer luta para se libertar dos fardos da indústria, da rotina da produção da Nordisk, tentando continuamente opor-se com seu individualismo, essa “firme vontade” de independência e autonomia cultural que – segundo o historiador dinamarquês Ebbe Neergaard – tem em comum com seu compatriota Benjamin Christensen, o autor da célebre *Heksen* (A bruxaria através dos séculos, 1922), escolhido pessoalmente a interpretar o protagonista de *Mikaël*. Dos dois, Neergaard diz:

Christensen e Dreyer [...] são ambos ambiciosos individualistas de uma indústria muitas vezes intelectualmente mecanizada, muitas vezes em oposição com a indústria cinematográfica totalmente comercial, e ambos têm tido dificuldade em estar confortáveis dentro dos confins do seu pequeno país, dentro da esfera de domínio das condições de produção.²⁴

Por outro lado se Dreyer se opõe, mesmo fora do seu país, à “esfera de domínio das condições de produção”, conseguiu realizar – embora sem sucesso – experimentos sempre novos destinados a estabelecer pontos de contato com a cultura cinematográfica alemã do pós-expressionismo, do *Kammerspiel*, etc., executando, por exemplo, com *Mikaël* e com *Du skal ære din hustru* (O anjo do lar, 1925), duas obras, senão belas, certamente de singular interesse; mas o primeiro pertence apenas marginalmente, ou para certas analogias apenas formais, à cultura de Weimar, reconectando-se antes, como pano de fundo, a esse tipo de cultura convencionalmente aristocrática e cosmopolita do período Guilhermino, que conta com algumas ramificações tardias, e de êxito medíocre, também no cinema weimariano (fornece um exemplo o filme de F. W. Murnau *Die Finanzen des*

²⁴ E. NEERGAARD, *Historien om dansk film*, Gyldendal, Kobenhavn, 1960, p. 94.

Großherzogs, As finanças do grão-duque, 1923); e o segundo, mesmo com todas as sutilezas psicológicas, bem superior às exibidas pelo outro experimento alemão de alguns anos antes, *Die Gezeichneten* o *Elsker hverandre* (Amar-se um ao outro, 1922), afunda-se tão irremediavelmente, pela ideação e concepção de mundo, no convencionalismo mais reacionário, mediado desta vez pelos esquemas de extração pequeno-burgueses da comédia de Svend Rindom que dá origem ao filme.

Assim, o impasse permanece inalterado. É uma boa base: não se trata – como muitos críticos colocam em questão – de simples desvios, de desagregação do artista de uma linha reta concebida como contínua e artisticamente ascendente ou de uma estrutura linguística pensada como ótima, isto é, da sua incapacidade de encontrar o caminho correto, o estilo da maturidade, mas sim o efeito mais imediato, o contragolpe mais direto derivado do passadismo acrítico da sua visão de mundo: dentro das quais podem encontrar lugar e florescer, sem o menor obstáculo, superstições, arcaísmos, rituais mágicos, insurgência do fantástico, interlúdios ingênuo-lúdicos, traços idílicos, em suma toda a gama do repertório figurativo e cenográfico que recorre a obra dreyeriana até 1926, incluindo as que, como *Prästänkan* (A viúva do pastor, 1920), contêm realmente encorpadas antecipações do futuro fílmico de Dreyer. O resultado é que as sugestões demoníaco-irracionalistas se chocam, a ponto de se anularem, com sugestões opostas, com as hipotecas de uma perspectiva histórica tardia, filisteia, conservadora (pense apenas nos dois episódios finais das *Páginas do livro de Satanás*, o francês e o finlandês), com uma veia nostálgica voltada anacronicamente ao passado, como em *Der var engang...* (Era uma vez..., 1922), com uma ambientação aristocrática-decadente ou pequeno-burguesa, etc. E os dois componentes se justapõem e se sobrepõem continuamente, sem nunca vir a se fundir.

Somente com *La passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer deixa para trás o próprio passado, rompe definitivamente com ele.

Contra a crítica que bate sobre a “continuidade”, é necessário insistir de modo mais energético neste aspecto de ruptura, de passagem violenta, de inversão do velho ao novo, sem, no entanto, implicar em negar o valor em si do material acumulado do passado nem a funcionalidade da sua reutilização sucessiva. Pois este material do passado sem dúvida resta e ainda pesa; rostos, figuras, formas plásticas, constelações problemáticas, inteiros complexos de situações reaparecem depois de anos, quando não de décadas, transpostos para contextos diversos (portanto, situações e figuras da *Viúva do pastor*, digamos, em *Dias de ira*, ou certas personagens da *Noiva de Glomdal* – o casal Tore e Bertil – e do *Anjo do lar* – a pequena Karen – em *A palavra*)²⁵; mas no curso e devido à transposição, o material é refeito, reformulado, reelaborado de tal forma que no final sai algo bastante diverso.

Agora surge a questão (volto a propor a questão antecipada acima): o que se interpõe entre o antes e o depois? Como se opera esta transição? É precisamente aqui que a literatura dreyeriana nos deixa a seco. Nem as declarações do próprio Dreyer não nos ajudam muito. Analogamente do que acontece frequentemente com os grandes clássicos da literatura e da arte, estas declarações estão, de fato, diretamente ligadas com a técnica, com a prática criativa, para que possamos iluminar-nos realmente a fundo sobre os problemas da forma. Por outro lado, explicar a transição com a simples contraposição de “técnica” e “inspiração”, como – no exemplo de uma observação uma vez movida por Dreyer ao cinema sueco (“Apenas uma questão de técnica? Não, é o espírito que estava faltando!”)²⁶ – fazem al-

²⁵ Estabelece esta – apesar de tudo marginal – conexão de *A Palavra com A noiva de Glomdal* também E. KAU, *Dreyers filmkunst*, Akademisk Forlag, Kobenhavn 1989, p. 136.

²⁶ C.T. DREYER, *Svensk film*, “Dagbladet”, 7 de maio de 1920, então em seu volume *Om filmnen. Artikler og interviews*, editado por C. Bassotto, Ed. Cineforum, Venezia 1965, pp. 27-8). Lembremos de passagem J. SEMOLUÉ, *Dreyer*, Editions Universitaires, Paris 1962, p. 47, e C. TYBJERG, *Dreyer and the National Film in Denmark*, “Film History”, XIII, 2001, n. 1, p. 23.

guns críticos, sustentando que seria a inspiração, o espírito, que transfigurou o estilo na *Passion de Jeanne d'Arc*, significa apenas formular uma insípida tautologia. Visto que o termo “inspiração” indica o ponto extremo, o precipitado, o resultado de todo um processo que o prepara e o acompanha, é o próprio processo – e não o seu resultado – que devemos antes de tudo esclarecer. Por isto, acredito que, mais do que todas as homologias temáticas e formais com o passado sugeridas pelos teóricos da ‘continuidade’, importa a identificação do novo eixo criativo sobre o qual descansam e cercam as intuições fantásticas das obras do Dreyer maduro.

Já há tematicamente aqui um salto adiante. Pela primeira vez, desde *La passion de Jeanne d'Arc*, o diretor elimina até o menor traço de arcaísmo (no sentido acima indicado) da concepção de mundo que até então o dominou. Também Joana, é claro, vem do povo e, como todo o povo de seu tempo, é ingênua, crédula, analfabeta, portanto, fácil presa de manipulação e superstição; mas o que muda radicalmente em respeito ao passado é, com a natureza do conflito, a relação entre o drama e o pano de fundo. A origem da protagonista da vida do povo não se torna mais, como antes, um pretexto para o florescimento de anedotas, interlúdios idílicos, etc., pelo contrário, uma vez abandonado, ou resolutamente deixado de lado, o condicionamento externo do folclore (pseudo folclore), a heroína fica livre, sozinha, no centro do drama; a mesma presença massiva do povo, como pano de fundo, ocorre apenas uma vez, no final, depois que a tragédia foi concluída, quando as mulheres do coro choram a morte de Giovanna, e a saúdam como uma santa.

Aqui se vê bem como o centro não apenas figurativo mas dramático dos interesses de Dreyer se deslocou decisivamente do lado negativo de uma genérica repulsa da violência, de uma crítica dirigida contra todas as formas de obscurantismo, de intolerância, de opressão do poder, de ausência de liberdade, de tirania, para o lado – positivo – que atendem aos problemas do

indivíduo na luta pela afirmação do direito da personalidade do homem. Claro, atua sempre como um filtro o princípio do subjetivismo nórdico-protestante. Propriamente por razões relacionadas com a especificidade do desenvolvimento da sociedade escandinava após 1848, o aspecto histórico da questão – como em seguida (por exemplo, em *Dias de Ira*, no qual os conflitos são igualmente abstratos e atemporais) – interessa-lhe pouco, embora aqui, nesse caso, estuda seriamente os documentos do julgamento e mantenha um constante olhar, durante a elaboração do cenário, nas páginas de Giovanna de Joseph Delteil²⁷.

Um tratamento do tema que se manteve no plano de um filme de fantasia – comenta ele mesmo em 1929 – teria sido provavelmente adequado, sim, para descrever o período cultural do século XV, mas isso teria como resultado um puro confronto com outra época [...]. Foi necessário um acurado estudo dos documentos relativos ao processo de reabilitação. Não estudei a roupa e outras características da época. Para a data em que o acontecimento teve lugar me pareceu pouco essencial como sua distância do presente.

E na sua habitual linguagem filosoficamente pouco rigorosa, mas muito clara e significativa, acrescenta imediatamente em seguida: “Queria que o filme fosse um hino ao triunfo da alma sobre a vida”²⁸. Triunfo da alma (isto é, da espiritualidade humana mais profunda) sobre a vida (sobre as condições externas de vida): este é precisamente um dos traços que melhor expressa a peculiar natureza (protestante) do humanismo de Dreyer.

Correspondentemente realiza-se, na forma, uma revolução baseada no princípio da homogeneização de todos os meios formais usados. Se já *Mikaël* sinaliza uma primeira aproximação de Dreyer ao uso da fisionomia do rosto humano como meio expressivo fundamental (primeiro e primeiríssimo plano de rostos contra um fundo negro, que emergem do nada ou flutuam no

²⁷ Informação que é posteriormente confirmada pela monografia de seu conterrâneo KAU, *Dreyers filmkunst*, cit., p. 143.

²⁸ DREYER, *Om filmen*, cit., pp. 30-1 (trad. – modificada – p. 42).

vazio, anulando assim todas as relações espaciais e temporais)²⁹; e se no *Anjo do Lar* Dreyer já está concentrando os seus esforços no expediente que ele chama de “purificação do texto”, comprimindo até um “máximo”³⁰, é somente em virtude da grande viragem humanística madura, com *La passion de Jeanne d’Arc*, e de suas consequências na construção do drama – não pelas razões exclusivamente “estruturais” (sejam elas temáticas ou formalísticas) avançadas pela crítica estrangeira – que ele chega de uma vez por todas aos princípios da homogeneização e da unificação formal.

Daqui em diante se abrem os caminhos para os resultados da maturidade. Dramaticamente e formalmente, ele opera agora unificando, centralizando: no sentido do exercício de um domínio mais absoluto e rigoroso sobre todos os elementos constitutivos da forma fílmica (enquadramento, ângulos da câmera, cenografia, focos de iluminação, conexões de montagem), em vista da sua concentração, da sua recondução à unidade desse centro que é o eixo temático escolhido de cada vez. Isto vale, sobretudo, na *Passion de Jeanne d’Arc*, para a tensão que surge do uso insistente da “microfisionomia”, como o chama Balázs, isto é, do primeiro plano; a ‘paixão’ de Giovanna se exprime e se resolve nos primeiros planos de seu rosto reclinado e sofredor, mas não por esta razão menos altivo, menos animado pelo orgulho, que se alterna, em contraste, com os primeiros e primeiríssimos planos dos rostos agressivos dos juízes. A visualização próxima do sofrimento;

²⁹ Cf. D. BORDWELL, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1981, p. 56; *Autorita narrativa e spazio cinematografico nei film di Dreyer*, em *Il cinema di Dreyer. L’eccentrico e il classico*, editado por A. Martini, Marsilio, Venezia, 1987, p. 69.

³⁰ Então na entrevista de C.T. DREYER, *Entre terre et ciel*, editado por M. Delahaye, “Cahiers du cinéma”, n. 170, 1965, p. 23 (reeditado em C.T. DREYER, *Réflexions sur mon métier*, Éditions de L’Étoile, Paris, 1984, p. 120). Cf. também M. DROUZY, Carl Th. *Dreyer né nilsson*, Ed. du Cerf, Paris, 1982, p. 227; KAU, *Dreyers filmkunst*, cit., pp. 125-6, “A força do *Anjo do lar* – escreve este último – reside precisamente no que se pode chamar de seu realismo estilizado”.

a exaltação através dos primeiros planos, dos movimentos mais íntimos da espiritualidade humana; os ângulos de perspectivas de cima e de baixo; os fortes realces de iluminação (presentes em Dreyer, como sabemos, desde seu início); as longas imagens que acompanham o desenrolar das várias fases do julgamento (em que se opera, narrativamente, uma concentração, uma vez que os 29 interrogatórios históricos da donzela são condensados em um só) que parecem rodeá-lo, envolvendo-o em si mesmo; mais a “geografia ideal” criada propositalmente pelo diretor (e tão cara aos historiadores do cinema), - todo o desdobramento deste aparato de instrumentos e meios fílmicos está sempre a serviço do objetivo que foi dito: concentrar reduzindo, eliminando com o máximo rigor, isto é o ônus do que aparece artisticamente supérfluo, e que está, na realidade, dilatando, ampliando a significação e a pregnância expressiva do conteúdo do drama.

Neste sentido, a maestria de Dreyer é e permanece no cinema como um *unicum*. Não admite termos de comparação. Fruto de uma cultura profundamente enraizada nas instituições, nas tradições, nos preconceitos confessionais, nas relações de classe, etc., da sociedade escandinava, ele a espelha e ao mesmo tempo consegue – como às vezes consegue também Bergman – ultrapassar de um salto as estreitezas e as fronteiras. Isto é, a meu juízo, o significado do seu humanismo, e esta é também sua grandeza: uma grandeza que as obras-primas da maturidade comprovarão definitivamente.

III

O CINEMA CLÁSSICO SOVIÉTICO

Se o cinema russo pré-revolucionário permanece essencialmente um episódio de pouca importância, mal definido em suas raízes, fechado em si mesmo, a mesma coisa não se pode certamente dizer do cinema soviético clássico, que – imediatamente após o *exploit* de Dziga Vertov – tem em Sergej M. Ejzenštejn, em Vsevolod Pudovkin e em Aleksandr Dovženko seus líderes, seus mestres indiscutíveis: os autores que, portando ao mais alto nível a elaboração dos princípios da linguagem fílmica, fixando as coordenadas universais, promovem ao mesmo tempo a maturação estética do cinema e consagram definitivamente sua artisticidade.

Esta maturação não se opera no vácuo, pelo contrário. Antes de tudo, há uma base de ordem histórico-institucional. A renovação essencial do cinema russo, que terminou num impasse durante o czarismo, dá-se com a tomada do poder por parte dos bolcheviques e com as medidas que imediatamente se iniciaram a nível organizativo e produtivo. Dispomos agora de uma ampla documentação sobre este assunto. Histórias do cinema gerais e particulares, ensaios especializados, atas oficiais documentam a atenção que o novo poder presta ao cinema, “a mais importante de todas as artes”, segundo a conhecida definição de Lenin. Lenin mesmo se ocupa com ela em mais de uma ocasião, e com tanto cuidado que foi possível reunir uma coleção de seus escritos, diretrizes, indicações, prescrições, etc., em um volume autônomo publicado em Moscou, em 1963, de-

pois adaptado e traduzido do russo para o alemão³¹. Para nossas questões, é apropriado começar a partir daí.

1. O Outubro de Dziga Vertov

Não surpreende que o primeiro cuidado do Comitê do Comissariado do povo para o cinema vá para aquele setor particular da indústria fílmica que diz respeito à filmagem e à distribuição do cinejornal. A crônica dos fatos, a documentação da vitória e do progresso revolucionário, a “agitação” entendida em seu sentido mais amplo, como mescla de verdade e de impulso ao futuro, prevalece inicialmente de longe sobre o cinema narrativo; especiais “*agit-trens*” percorrem com sua carga documental o país, o primeiro dos quais traz, entre outras coisas, *Godovščina revoljucii* (O aniversário da revolução, 1918), filme de montagem confiado ao jovem Dziga Vertov, então em seus primórdios. Logo ele se estabeleceria como um dos cineastas de maior prestígio entre os expoentes da geração que surgiu após a revolução, ligada por interesses e formações de grupos vanguardistas, e orientado a princípios teóricos cuja originalidade não cessou de atrair a atenção e despertar a curiosidade da pesquisa historiográfica, tanto soviética quanto ocidental³².

³¹ ... *wichtigste aller Künste Lenin über den Film. Dokumente und Materialien*, org. por G. Dahlke/L. Kaufmann, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1970.

³² Importante a monografia do soviético N. ABRAMOV, *Dziga Vertov*, trad. di C. Masetti, Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1963, e de várias formas úteis, no que diz respeito ao Ocidente, os estudos de Georges Sadoul, dos dois Schnitzer, de Pietro Montani, de Vlada Petrié etc., bem como o registro fílmico-bibliográfico de S. FELDMAN, *Dziga Vertov: A Guide to References and Resources*, G. K. Hall, Boston, 1979; entre as últimas intervenções por ordem de tempo, recordo as das conferências / seminários realizados em 1996 em Metz (*Vertov. L'invention du réel!*, ed. por J.P. Esquenazi, L'Harmattan, Paris 1997) e Berlimo (*Apparatus and Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov*, org. por N. Drubek-Meyer/J. Murasov, P. Lang, Frankfurt a.M.-Berlin-Bern 2000), e o volume coletâneo publicado por

O que propriamente isso faz de Vertov “o inventor da realidade”, segundo a feliz imagem cunhada recentemente? Seu culto ao olhar imediato, “intuitivo”, que vai até as raízes das coisas mesmas. Por volta de 1918 ele acredita ter descoberto na câmera o instrumento mais adequado à captura e ao registro da realidade autêntica, além da sua simples superfície; correlativamente ele persegue o desenho de um novo tipo de arte, “a arte da própria vida”, ou seja, um cinema com estrutura crônica, documental, sem atuação. Nasce assim os cinejornais dos anos 1919-22, que foram seguidos pelos vinte e três números do *Kinopravda* (“Cineverdade”) entre 1923 e 1925, dois dos quais comemorativos de Lenin (*Leminskaja kinopravda*, 1924; *V serdee krest’janina Lenin živ*, Lenin está vivo no coração dos camponeses, 1925). A personalidade de Lenin o afeta profundamente. O próprio Vertov relatará mais tarde, em *Memórias*, que cito da coleção de textos de Lenin sobre o cinema:

Com profunda comoção recordo os minutos, as horas e os dias em que tive a oportunidade de colaborar na filmagem do documentário de Lenin, quando me foi oferecida a possibilidade de ver discursar o grande líder da revolução do balcão do Soviet de Moscou, na inauguração do monumento ou durante seus discursos históricos nos congressos da Internacional comunista³³.

Aprofundando os princípios teóricos dos primórdios, o autor elabora nesse meio-tempo a teoria do *kinoglaz* (“cineolho”), cujo manifesto aparece na revista de Majakovskij, *Lef*, em 1922, e se torna concreto dois anos depois, com a realização de *Kinoglaz. Zizn’ vrasploch* (Cinema olho. A vida pega desprevenida, 1924). Já este título mostra bem a orientação da teoria: que assenta, de fato, na intenção de “utilizar a câmera como um cineolho muito mais perfeito do que o humano, para explorar o

ocasião das Jornadas do cinema mudo em Pordenone (*Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, ed. By Y. Tsivian, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004).

³³ ...wichtigste aller Künste, cit., p. 187.

caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço”³⁴. Símbolo de tudo o que não pode ser visto a olho nu, o “cineolho vive e se move no tempo e no espaço, percebendo e fixando as impressões de modo de todo diverso do olho humano”: tão diverso, que é aliás antes a este último que obedece a vontade da câmera, e será por ela “conduzida a seus movimentos consecutivos de uma ação que traz de maneira mais breve e clara a cinefrase para o vértice ou para o fundo de sua solução”. Vertov diz sumariamente:

O olho mecânico, a câmera, tendo renunciado ao emprego do olho humano, utilizado como um caderno de notas, repellido e atraído pelos movimentos, busca, sondando o caos dos eventos visuais, a vida para o próprio movimento e para a própria oscilação e experimenta, estendendo o tempo, desmembrando os movimentos, ou, ao contrário, absorvendo o tempo em si mesmo, engolindo os anos, esquematizando longos processos inacessíveis ao olho humano...

Com base em princípios teóricos, de grandíssima importância – em paralelo com aqueles da vanguarda francesa dos anos ’20 (“fotogenia”, “visualismo”, etc.) – com o fim de fixar as qualidades mais autenticamente originais do cinema, Vertov estabelece também a sua atividade prática. Após o já citado *Kinoglaz* de 1924, ele realiza em sucessão *Sagaj, sovet!* (Avante, Soviete!, 1925), *Seslaja častmira* (A sexta parte do mundo, 1926), *Odinnadeatyj* (O décimo primeiro, 1928: pretendido como o décimo primeiro ano da instauração do poder soviético) e finalmente, em 1929, *Človek s kinoapparatom* (O homem com a câmera): filme, este último, que pela sua marcada originalidade “construtivista” ostenta agora toda uma série de análises críticas muito detalhadas³⁵. Aqui realmente

³⁴ Esta e as citações seguintes vêm principalmente da coleção de escritos de Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, a cura di P. Montani, Mazzotta, Milano 1975, pp. 37 ss.

³⁵ Cf. Em especial B.J.L. SAUZIER, *Dziga Vertov and “Man with the Move Camera” I*, Ph. D. em Harvard University, 2 voll., 1982; F. DEVAUX, *“L’homme à la camera” de Dziga Vertov*, ed. Yellow Now, Crisnée 1990; V. PETRIC, *Constructivism in Film: “The Man with the Moving Camera”*. *A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press, Cambridge-New York,

o diretor tem o direito de proclamar, como o fizera já no seu manifesto da *Lef*:

Eu sou o cineolho. Eu sou o construtor [...]. Eu sou o cineolho, eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, ilustro o mundo como só eu posso vê-lo. Eu me liberto, de hoje e para sempre, da imobilidade humana, eu estou em contínuo movimento, eu me aproximo e me afasto dos objetos [...]; eu confronto todos os pontos do universo, onde quer que eu os fixe. A minha vida está voltada para a criação de uma nova percepção do mundo. Assim, eu decifro de modo novo um mundo que a vocês já é conhecido.

Não existe mais nem mesmo propriamente um ‘mundo’; existe só o sujeito mecânico que olha, ao redor, a *câmera* em movimento. Este, de fato, confiado a si mesmo, retrata e ‘constrói’ o seu mundo, realça o que lhe cai sob o seu olhar; não mais tramas, ou narrativas, ou enredos dramáticos pré-constituídos, mas apenas o drama de ‘ver’ em sentido puro (intuicionismo), mesmo que operando segundo determinados critérios de disposição rítmica e métrica do material retratado. Assim, o documentarismo e pesquisa formal estão entrelaçados em Vertov inextricavelmente, dando origem sem dúvida a efeitos de grande originalidade, a uma linguagem fílmica inédita também no âmbito da vanguarda.

Não é possível, todavia, ocultar o extremismo, os aspectos problemáticos, os limites destes resultados de Vertov. O que é mais marcado negativamente em *O homem com a câmera* é que o suposto ‘miraculismo’ da *câmera*, a base da teoria, não tem sucesso de forma alguma; a construção não tem sucesso nos traços criativos, a criatividade espontânea, em sua maioria, falha. De fato, justamente quando a *câmera* tenta o ‘milagre’, a composição

2000; bem como os ensaios de Petric e Feldman que apareceram, respectivamente, em *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. By A. Lawton, Routledge, London-New York 1992, pp. 90-112, e em *Documenting the Documentary: Close Readings of Documentary Film and Video*, ed. By B. Keith Grant/J. Sloniowski, Wayne State University Press, Detroit, 1998, pp. 40-54.

abstrata, os efeitos mais extremos do estilo (acelerações, desacelerações, enquadramentos duplos: ver em particular os prodígios fotográficos realizados pelo operador Michail Kaufman, irmão de Vertov, em certas sequências, como a desportiva ou aquela final, espelhando a impetuosidade e o caos da civilização do século XX), é precisamente então que acaba revelando seus limites estruturais, assim como de qualquer outro instrumento expressivo, quando se é favorecida ou aceita a dissociação semântica do instrumento (ou de sua mera funcionalidade técnica) do significado do objeto representado. É justamente então que em Vertov a teoria falha, denuncia seus limites, o ‘miraculismo’ se converte repetidamente no mais plano naturalismo (bastam as sequências do trânsito da cidade para prová-lo), enquanto toda tentativa de desvio dessa linha naturalística, reforçando-a com ulteriores efeitos de estilo, aparece como uma intrusão forçada, um quê de fastidioso, de artificioso, de arbitrário. Com a justa razão, o Ejzenštejn docente lamentava, entre as “coisas infelizes de Vertov”, entre os seus “defeitos”: “o estilhaçamento da forma rítmica, quando o tema descrito se desagrega em vários níveis”³⁶.

Não é necessário aqui expor o que lhe ocorreu em seguida, várias vezes prejudicado em seus projetos, e nas suas realizações, pelo controle burocrático stalinista. Com o fim da Nep e o lançamento do primeiro plano quinquenal, muda na URSS também a atmosfera da cultura. Vertov é afetado por isso e em qualquer caso, goste ou não, deve ser levado em conta. Tanto assim que, sem nunca renegar o extremismo subjetivista da teoria que elaborara (como provado novamente, em 1935, em seu relatório sobre a gênese do *Kinoglaz*)³⁷, nos sucessivos experimentos práticos que pôs a mão, ele a mantém em surdina ou a atenuou, obtendo excelentes resultados especialmente em *Entuziazm* (Entusiasmo, 1930: mais conhecido sob o título de

³⁶ S.M. EJZENSTEJN, *Stili di regia*, a cura di P. Montani/A. Cioni, Marsilio, Venezia, 1993, p. 123.

³⁷ D. VERTOV, *Come è nato e si è sviluppato il “Kinoglaz”*, “Rassegna sovietica”, XXXVIII, 1987, n. 1, pp. 149-57 (da “Iskusstvo kino”, 1986, n. 2, pp. 70-8).

Sinfonia do Donbass) e em *Tri pesni o Lenine* (Três canções sobre Lenin, 1934): onde o estilo controlado e a mais harmoniosa e rigorosa construção das sequências exaltam “em sua expressão mais forte e mais válida – como escreve Abramov – todos os melhores lados de sua capacidade de dirigir”³⁸.

2. Sergej M. Ejzenštejn: teoria e prática do cinema clássico

O documentarismo de Dziga Vertov, favorito das enérgicas medidas de Lenin, marca a primeira data importante da renovação do cinema na Rússia, de seu amadurecimento. Mas se este amadurecimento não se opera no vácuo, se isso pressupõe uma base, isso não depende somente de medidas institucionais. A cultura tem o mesmo peso nisso. Com o tempo, o cinema soviético clássico parece ser um ponto de viragem, um novo início, pois graças às circunstâncias históricas excepcionais (a revolução de Outubro), ele resolve e condensa em si as tensões derivadas do magma em ebulição da cultura russa por trás dele. Não é apreendido culturalmente o processo genético, não é realmente compreendido o sentido de seu classicismo, se não se voltar no tempo, até aquele extraordinário caldeirão de tendências da vanguarda artística, que é a Petersburgo dos anos 1910. Encontram-se nas suas origens os grupos culturais da vanguarda que mais tarde, durante o primeiro ano da revolução soviética, impuseram-se tanto na pintura, como na literatura, na arquitetura, no teatro, no cinema, no grafismo aplicado, etc. A partir do contato com aqueles grupos, naquela atmosfera, dá também os seus primeiros passos Ejzenštejn. Sua formação é marcada sobretudo pelo aprendizado teatral com o grande teórico e diretor de teatro Vsevolod E. Mejerchol'd, a entrada na associação operária do Proletkul't, a colaboração com a Lef (Frente de esquerda das artes), oriunda do construtivismo, fundada e dirigida, juntamente com a revista homônima, por Vladimir Majakovskij.

³⁸ ABRAMOV, *Dziga Vertov*, cit., p. 131.

Quando, em 1924, estreou como diretor cinematográfico com *Stačka* (A Greve), ele trabalhava ainda dentro do Proletkul't, na qualidade de diretor da sua seção teatral. O filme disto se ressentia por muitos lados e em muitos sentidos. A influência do teatro russo da vanguarda (como também, mediadamente, aquela do expressionismo figurativo alemão, a exemplo de Grosz) se manifesta com clamorosa evidência na estrutura do cenário, articulada em “partes” correspondentes a “atos”, na apresentação alusiva-simbólica dos personagens (especialmente aqueles que durante o curso da greve aparecerão como agentes provocadores e espiões: a “raposa”, o “macaco”, a “coruja”), na estilização de seus movimentos e de seus encontros/embates, ao longo do entalhe do aparato cenográfico: cenas, vistas, fundos, maquinaria, *silhouettes*, sobreposições, etc., derivam em grande medida do arsenal (construtivista) do teatro da vanguarda.

É verdade que esse arsenal não é exclusivo. Já em seus primórdios, Ejzenštejn se mostra bom conhecedor e mestre dos meios especificamente filmicos. Conhece e usa o que mais tarde teorizará como “montagem de atrações”. Às amarras teatrais, à linguagem espúria do teatro opõe – como já fazia Vertov – a exigência de uma linguagem fílmica própria; e ao lado da deformação satírico-vanguardista pura e simples opõe, inspirando-se nas lições de Griffith (observe as analogias com os movimentos de massa durante a greve no episódio moderno da *Intolerance* griffithiano), a linguagem de um realismo encorpado (máquinas e trabalho nas fábricas balançando massas de trabalhadores, acusações policiais, etc.). Só que os vários componentes, as várias ideias fílmicas, ainda que geniais, permanecem aqui ainda isoladas, extremas, não resolvidas, do ponto de vista estilístico, na móvel unidade dialética que, graças a um uso revolucionário da montagem, pelo contrário, compõe a grandeza artística, atingida no ano seguinte por Ejzenštejn, com *Bronenosee Potëmkin* (O encouraçado Potëmkin). Com

justa razão, em um escrito de 1934, publicado na revista “Sovetskoe kino”³⁹, ele realiza uma autocrítica, reconhecendo que então padecia da “doença infantil do esquerdismo”.

O *Potëmkin* explora, vantajosamente, o encontro da cultura de Ejzenštejn com o pathos dos impulsos revolucionários do momento. Somente em aparência sua matéria é histórica. Acontece o mesmo que para Griffith: no confronto do material narrado – um episódio da insurreição de 1905 – o diretor se posiciona não como historiador, mas como contemporâneo; narra de 1905 pensando em 1917, e do ponto de vista de 1917; a derrota daquela distante insurreição pode assim ser representada, sem tropeçar, como uma vitória, e uma vitória que é mais do que nunca atual, na ordem do dia. Por outro lado, o pathos revolucionário investe e solicita sua arte em formas muito mais maduras aqui do que em *A Greve*, dando lugar a um claro enaltecimento qualitativo da forma fílmica. Importa, antes de tudo, notar como este amadurecimento de Ejzenštejn se dá, em conjunto, do lado teórico e do lado prático, da realização. A questão se a linguagem precede nele a teoria, ou a teoria precede a linguagem, parece hoje pacificamente resolvida, no sentido de que, representando ambos os lados, de todos os pontos de vista, uma ruptura clamorosa com o passado, sua gênese é simultânea e um lado sempre encontra apoio, confirmação e verificação no outro.

Existem agora numerosos testemunhos biográficos e autobiográficos dos quais dispomos para um reexame do problema, conforme se apresenta ao longo da carreira intelectual e artística de Ejzenštejn. Graças às suas memórias, às suas reflexões como diretor, ao texto de suas aulas que proferiu durante muitos anos ao Instituto Cinematográfico do Estado em Moscou, tornou-se repetidamente claro, entre outras coisas, o quanto sua grandeza artística se conecta com a complexidade da sua formação, e ao

³⁹ Cito, na trad. italiana de E Di Cesare, do volume de S. M. EJZENSTEJN, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1998, p. 74.

requinte, acuidade e meticulosidade que, como artista, ele colocou na predisposição e preparação de seu trabalho. Em particular, com base nas sugestões e conselhos que como professor ele deu aos seus alunos, as explicações, as intervenções, os diagramas e os esboços gráficos nos quais traduziu seu ensino oral (porque – dissera – “um diretor deve ser capaz de fixar em desenhos as ideias de suas soluções figurativas”), é fácil encontrar nas lições, além de toda preocupação pedagógica, uma coerente linha de pesquisa muito útil para lançar luz sobre suas ideias artísticas, não só para as contínuas referências e relações estabelecidas com os filmes, mas pelos exemplos dados aqui e ali com o fim de uma concretização prática da teoria, de uma utilização concreta dos princípios compositivos.

É propriamente aqui que se insere – tanto teoricamente quanto praticamente – a questão do papel inovador da montagem. Todos sabem que na teoria de Ejzenštejn a montagem desempenha uma função central⁴⁰. “Determinar a essência da montagem”, sustenta o diretor, “significa resolver o problema do cinema como tal”; tanto no sentido puramente técnico, quanto no estético da questão. Como técnica, de fato, isso penetra em todas as “ordens” da obra cinematográfica, a partir do fenômeno de base do cinema, o plano único (já “entendido como um complexo de montagem”), através da ligação entre os diversos planos (“montagem autêntica”), até a totalidade compositiva da obra como um todo. O que caracteriza especificamente a montagem e, conseqüentemente, também seu embrião, o plano? Ejzenštejn responde: “A colisão. O conflito entre duas peças que estão ao lado uma da outra”. Este princípio, de que a montagem é sempre um conflito, por sua vez deriva do pressuposto de que o conflito é o “fundamental da arte em geral”. Trata-se – ele explica em um ensaio de 1929, *Dramaturgia da forma cinematográfica*, do qual

⁴⁰ Veja, sobretudo, os escritos coletados nos dois volumes de S. M. EJZENSTEJN – ambos editados por P. Montani – *Teoria generale del montaggio*, com um ensaio de E. Casetti, e *Il montaggio*, com um ensaio de J. Aumont, Marsilio, Venezia, 1985 e 1986.

venho citando⁴¹ – de uma particular realização “à imagem” da filosofia do materialismo dialético (tanto que o ensaio porta como subtítulo “A abordagem dialética à forma cinematográfica”):

O fundamento dinâmico desta filosofia é uma concepção *dinâmica* das coisas: o existente como um nascimento contínuo da interação de duas contradições opostas. A síntese que *nasce* da contradição entre tese e antítese. Do mesmo modo, esta concepção dinâmica é fundamental para a justa compreensão da arte e de todas as formas artísticas. No campo da arte, este princípio dialético da dinâmica se encarna no *conflito* como princípio fundamental da existência de todas as formas e gêneros artísticos.

Passamos assim da função técnica àquela estética da montagem, enquanto essa atua – esteticamente – como suporte e instrumento primário dos efeitos evocativos da construção fílmica que Ejzenštejn vem estudando, sobretudo no volume mais tarde editado com o título *A Natureza não indiferente*. O núcleo problemático do texto, resultante de um agrupamento de escritos que, embora fragmentários e parcialmente incompletos, privados de uma verdadeira estrutura sistemática, constituem igualmente o maior esforço teórico do último Ejzenštejn, é o que, no início, indica o próprio autor: o problema da representação e da atitude perante o representado. Um dos meios de que dispõe o artista para exprimir esta atitude é a “composição”. Ejzenštejn diz:

A atitude para com o representado deve manifestar-se através do modo como o é mostrado o que é representado. Se coloca assim o problema dos métodos e dos meios que devem servir para elaborar a representação de forma que, junto com seu *o quê*, essa manifeste também o seu *como*: Como o considera o autor e como este pretende que o espectador perceba, acolha e compreenda o que ele representa⁴².

Ora, uma “composição autêntica” deve ser sempre, segundo ele, no todo “orgânica” e “profundamente humana”. De um

⁴¹ EJZENSTEJN, *Il montaggio*, cit., pp. 19 ss.

⁴² S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia, 1981, pp. 3 ss.

lado, é claro, “a composição leva os elementos estruturais do fenômeno representado e com eles determina as leis da construção do objeto”; mas por outro lado, ao fazê-lo, “extraí antes de tudo esses elementos do comportamento emocional do homem, cujo comportamento, da sua parte, está ligado ao vivo sentimento do conteúdo dos fenômenos de tempos em tempos representados”. Daí a insistência com que o autor bate na indispensável busca do pathos, na função em uma obra de arte (a começar pela sua própria) que tem o “efeito patético do todo”. Como explica adequadamente, sobretudo, na quarta parte do texto⁴³, por “não indiferente”, dito da natureza, ele entende precisamente patético, “emocional”: ou seja, do ponto de vista da estética, evocativo. Nesse sentido, a sua estética tem um caráter fortemente antropomórfico, devidamente notado por Montani, na introdução do texto.

Não é por acaso que também as páginas dos dois volumes sobre a montagem são animadas pelas mesmas intenções, e impregnadas das mesmas referências ao mundo do homem, à subjetividade. Vimos que, de fato, para que surja uma verdadeira composição no sentido da arte, uma figuração esteticamente válida, ela deve ocorrer baseada em fatores emocionais. À montagem cabe justamente a tarefa criativa de conferir um sentido à representação, ou de elaborar a representação em “imagem”, esta entendida – cito novamente o autor – “como uma generalização do fenômeno na sua essência”. “A representação está no enquadramento. A imagem está na montagem”, ele firma, especificando logo a seguir: “A montagem tem dupla função: de representação narrativa e de imagem ritmicamente generalizada – sempre que se trata de uma obra de arte”⁴⁴.

O simples nível da representação permanece completamente mudo em relação à essência do homem, do mundo humano. Só quando as diversas representações são individuadas e

⁴³ Ibid., pp. 231 ss.

⁴⁴ EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, cit., p. 283.

escolhidas, entre todos os aspectos possíveis de um dado tema, de modo que a sua correlação “faça surgir na percepção e nos sentidos do espectador a imagem mais completa e exaustiva do tema mesmo”, só então o “mundo” é verdadeiramente restituído a nós em sua profundidade: porque só então da unificação de várias representações na consciência surgem, com a “imagem”, também o seu sentido. “Isso significa – comenta, resumindo, Casetti no ensaio introdutório da *Teoria geral da montagem* – que em toda figuração autêntica a objetividade do retratado não se dá sem a subjetividade do representando: a imagem é uma imagem de algo precisamente porque manifesta a *atitude* de quem nela opera”. Mediante o princípio construtivo da montagem é garantido o antropomorfismo estético que é justamente tão caro a Ejzenštejn e ao qual ele volta novamente nas conclusões desse mesmo texto:

O homem, o comportamento humano e as relações humanas não se encontram só no sujeito, só na *representação*. De modo igualmente estável o homem é o fundamento dos princípios e das regularidades construtivas da arte [...]. A montagem como método de realização da unidade a partir de toda a variedade de partes e de esferas que compõem a obra sintética deve tomar como modelo vivo a integridade do homem restabelecida em sua plenitude⁴⁵.

Embora estes achados sejam o fruto de reflexões mais tardias, *a posteriori*, eles – repito – ajudam-nos a melhor penetrar e compreender a atividade prática de Ejzenštejn, a esclarecer as fontes de sua chegada – bem além do subjetivismo extremista dos primórdios (e também da vanguarda do Proletkul't, do Lef, de Vertov, etc.) – ao classicismo de *Potëmkin*: ao que ele mesmo define, escrevendo como teórico, “a unidade orgânica na composição do todo do filme”. Teoria e prática aqui se apoiam reciprocamente. Os princípios teóricos da montagem mediana, no contexto poético, a descoberta do justo ponto de vista, graças ao qual o embate dialético entre os planos (“Montagem das atrações”) é veiculado sob uma “imagem” ou uma ideia, para

⁴⁵ Ibid., pp. 406, 412.

agir como eixo temático de apoio. Assim, com tal descoberta, os efeitos e estilos formais da vanguarda, os seus simbolismos alusivos, os seus traços deformantes, etc., não são de forma alguma perdidos nem são negados nem postos de lado, mas são acolhidos em complexos mais vastos na “unidade orgânica” da sequência ou do nexos entre as sequências. O particular surge aí como momento do geral, constituindo-se o geral – eixo ideológico-poético do tema em questão – como resultado da dialética dos particulares. Para além dos experimentos linguísticos rapsódicos, deixados a si mesmos, da arte dos anos imediatamente posteriores à revolução, nasce uma linguagem revolucionária completamente nova, elaborada, também do ponto de vista teórico, como formas precisas e categorias objetivas.

Não é a linguagem, em *Potëmkin*, que sofre esta transformação. A estrutura mesma do filme exhibe uma articulada dialética interna, para cuja compreensão ainda hoje dispomos de documentos e materiais variados: seja das não poucas passagens dos escritos de Ejzenštejn, que nos fornecem uma interpretação autêntica, seja das contribuições de uma literatura crítica que às vezes foi muito profunda⁴⁶. Além de ser o princípio da linguagem do filme em geral, a dialética se torna aqui a pedra angular de sua estrutura. Que o todo se articule em partes, e que as partes obedeçam à mesma lei do todo, é para o diretor o pressuposto da “unidade orgânica” buscada. Os episódios diferem entre si, tanto na forma como no conteúdo, mas derivam sua homogeneidade da circunstância de serem todos igualmente afetados pelo mesmo sistema de filmagem, ecos e trocas recíprocas; objetos, imagens, ideias estão ligados tanto internamente como entre si; cada solução dramática parcial desencadeia a passagem

⁴⁶ Insubstituíveis são os trabalhos de B. AMENGUAL, particularmente a sua monumental monografia *Que viva Eisenstein!*, L'âge d'Homme, Lausanne 1980, pp. 150 ss. E o estudo específico que faz de guia do filme, *Le Cuirassé Potemkine*, Nathan, Paris, 1992; descobertas importantes, para os problemas que aqui destacamos, também em J. GOODWIN, *Eisenstein. Cinema and History*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1993, pp. 57 ss.

para outro momento, que figura novamente, por sua vez, como resultado do conflito precedente e como o ponto de partida para um desenvolvimento posterior, superior. Assim, há no filme um contraponto de tempos rítmicos alternados (a calma das horas de descanso dos marinheiros; a agitação provocada na tripulação pela distribuição de carnes verminadas, a que segue, após outra estase, na eclosão da revolta; a tristeza da sequência do funeral do marinheiro assassinado, que é seguida pela sequência de pressão da escadaria de Odessa; a lenta retomada do mar aberto pelo encouraçado, que sai do campo para os angustiados preparativos para o combate, culminando, novamente, em uma liberação de tensões), de forma a reproduzir, com seu próprio nexo, o ritmo da mobilidade do todo. Embora ‘ideológica’, essa estrutura mantém, ao mesmo tempo, caráter antropomórfico: “não se trata de pensamento organizado”, diz bem Amengual, “mas de uma ideia/sentimento, de um jorro intuitivo, ‘poético’, subterrâneo, emocionalmente orientado”⁴⁷. Precisamente nisso está o seu valor artístico primário; precisamente isto dota o *Potëmkin* daquela perfeição expressiva que o eleva, de uma só vez, à categoria de classicidade.

3. Vsevolod Pudovkin: o alvorecer de um novo mundo.

A segunda personalidade de destaque, depois de Ejzenštejn, do cinema clássico soviético, é aquela de Vsevolod L. Pudovkin. Como em Ejzenštejn, encaixa-se perfeitamente nele, pelas razões que veremos imediatamente, a qualificação de grande inovador. Natural de Penza, próximo de Saratov, mudou-se para Moscou para os seus estudos, e lá se formou em engenharia química, mas amante, desde muito jovem, de artes como a pintura, a literatura e a música, ao cinema foi iniciado por Lev Kulešov, excêntrica figura pioneira – na transição do cinema russo para a fase soviética – do tríplice ponto de vista criativo (como ce-

⁴⁷ AMENGUAL, *Le Cuirassé Potemkine*, cit., p. 83.

nógrafo primeiramente, depois como diretor), teórico (com ênfase técnica no papel da montagem) e didático (fundação de um laboratório experimental de cinema). Então, em 1920, Pudovkin se inscreve no instituto superior de cinematografia de Moscou, onde estudou atuação com Vladimir Gardin; mas pouco depois, insatisfeito com os critérios de ensino de Gardin muito convencionais, junta-se ao coletivo dirigido por Kulešov. Seu aprendizado ocorre com ele. Sob sua orientação, trabalhou por certa de cinco anos, destacando-se bem rápido como um dos seus alunos mais dotados de talento e – ele mesmo recorda em um escrito autobiográfico – “fazendo literalmente todas as profissões: o roteirista, o cenógrafo, o ator, o administrador, o assistente de direção e, por fim, o editor”. Na qualidade de ator, interpreta, entre outras coisas, magistralmente a figura de um industrial americano viajando para a União Soviética imediatamente após a revolução (*Neobyčajnye priklučenija Mistera Vesta v strane bolševikov*, As aventuras extraordinárias de Mr. West na terra dos bolcheviques, dirigido por Kulešov, em 1924); assim como, cinco anos mais tarde, ainda será o excelente intérprete de *Živoj trup* (O cadáver vivo, 1929), filme de Fëdor Ocep, baseado em Tolstoj.

No meio tempo, ele vem amadurecendo os traços originais de sua própria personalidade artística, tanto como teórico, quanto como diretor. Desta dupla experiência prático-teórica nasceram durante o triênio 1926-28, no campo da teoria, os ensaios sobre direção, sobre roteiro e sobre montagem que, junto com o livro *O ator no filme* (1934), contêm os princípios fundamentais de sua teoria da linguagem fílmica e de sua prática criativa. Sem nunca desconsiderar as dívidas contraídas pelo aprendizado com Kulešov, aqui Pudovkin não só reelabora suas ideias, mas opera uma decisiva e resolutiva superação, principalmente a respeito da montagem, que – por não menos que Ejzenštejn – também considera a “base estética do filme”, a verdadeira linguagem do diretor. O que para o escritor é o estilo da frase, para o diretor é seu modo

individual e peculiar de montagem, que é o instrumento pelo qual opera a construção do filme. Ele diz:

A expressão “rodar um filme” é totalmente falsa e deve desaparecer de uso. Um filme não é rodado, mas sim construído com quadros singulares e com as cenas que constituem a matéria prima [...]. Disto resulta que a importância da montagem e o relativo ciclo de problemas não se exaurem na sucessão conteudística das cenas ou na instituição de um ritmo. A montagem é aquele momento criativo em que da fotografia inanimada brota a viva forma cinematográfica⁴⁸.

É muito mais tarde, no pós-guerra, aprofundando o conceito sem, no entanto, alterá-lo, voltará a falar ainda da “montagem em sentido amplo como descoberta das conexões intrínsecas dos fenômenos reais”:

Para mim a montagem não é, como se a concebe atualmente, a soma das peças singulares filmadas ou a execução de cortes nas cenas singulares; por um lado, eu não proponho a substituição deste termo com o conceito bastante genérico e formal de “composição”. A montagem é a descoberta omnilateral, realizada com todos os possíveis métodos, dos nexos existentes entre os fenômenos da vida real e a sua representação nas obras filmicas. A montagem define, neste sentido, o grau de cultura do diretor, o que lhe permite não só conhecer mas também interpretar corretamente a vida. Isso determina também sua capacidade de observar a vida, de examinar e meditar com originalidade em suas observações. Por fim, a montagem condiciona o talento mesmo do diretor, o que lhe permite traduzir onexo intrínseco e oculto dos fenômenos reais em uma conexão clara, tangível e evidente por si.

Isso exige, segundo ele, onexo mais estreito com a ideiação do filme (“montagem a priori”) e a rigidez do roteiro, já preparado preventivamente, já predisposto até nos detalhes para a filmagem (o chamado “roteiro de ferro”). Cito de novo as palavras próprias de Pudovkin:

É esse trabalho preparatório que cria o estilo, é o elemento que condiciona o valor de qualquer obra de arte. As diversas posições da câmara

⁴⁸ Cito aqui, como acima e abaixo, a coleção dos principais escritos de V. PUDOVKIN, *La settima arte*, a cura di U. Barbaro, Editori Riuniti, Roma, 1961, pp. 119-20. As outras citações referem-se às pp. 88, 249, 253, 267-8.

(plano geral, primeiro plano, de baixo, etc.), todos os meios técnicos que ligam uma peça à sucessiva e às seguintes, tudo o que constitui o valor intrínseco de uma cena deve ser estabelecido com exatidão, porque, caso contrário, se incorreriam em erros que seriam impossíveis de eliminar. Portanto o roteiro (ou seja a forma técnica do objeto) nada mais é que a definitiva precisão de cada particularidade, com a descrição de todos os meios técnicos necessários à filmagem.

Compreende-se como esta teoria da construção filmica rígida, por meio da concatenação e coesão das peças predispostas, deva suscitar em Ejzenštejn, teórico do roteiro aberto e da montagem por contraste, por “colisão”, as mais amplas e explícitas reservas. Em um de seus escritos de 1929, *fora do plano*, ele relembra a discussão que teve sobre o assunto com Pudovkin apenas alguns meses antes, no auge da atividade criativa de ambos. Em Pudovkin reprova essencialmente por negligenciar o princípio de que “o fundamento da arte em geral é o conflito”, e que a montagem – esta “particular realização ‘em imagem’ da dialética” – exprime em forma concentrada, em seu mais alto nível de clareza, precisamente este perene estado (artístico) de conflito.

Aluno da escola de Kulešov, Pudovkin – escreve ele – defende vigorosamente o conceito de montagem como *concatenação* de peças. Uma corrente. Uma corrente de *tijolos*. Os tijolos, um ao lado do outro, *expõem* um pensamento. Eu contraponho o meu ponto de vista com a montagem como *colisão*. O lugar onde colidem dois dados é o lugar onde se *produz* um pensamento. Do meu ponto de vista, a concatenação é apenas um dos possíveis *casos parciais*⁴⁹.

Uma vez que, por coincidência, e em estreita conexão com sua atividade teórica, ambos estão desenvolvendo suas respectivas práticas como artistas, nada melhor do que um confronto entre as duas práticas para iluminar essas divergências intrínsecas. Entenda-se bem: colocar lado a lado, e em contraste, Ejzenštejn e Pudovkin não significa nada mais do que comparar as duas estradas diferentes internas de um único complexo problemático: aquele do cinema soviético clássico. Como já mencionei acima,

⁴⁹ Ejzenštejn, *Il montaggio*, cit., p. 11.

falando de Ejzenštejn, a linguagem do cinema soviético destinada a se tornar clássica é o resultado final do entrelaçamento de uma pluralidade de fatores, no qual a vanguarda artística revolucionária opera em unidade com as tensões derivadas da revolução, no sentido político e social, impulsionando os cineastas a encontrar os princípios de uma linguagem fílmica nova, mais adequada para expressão da nova realidade.

Ejzenštejn e Pudovkin estão à frente do movimento (paralelo, mas diverso, assim como já exposto, o itinerário de Dziga Vertov). O seu período áureo coincide com o da Nep (Nova Política Econômica). Durante estes anos, o empenho dos dois diretores se volta em comum à criação de uma dramaturgia fílmica original, que dê o peso devido e as mudanças relevantes às possibilidades artísticas do cinema em relação às outras artes. As divergências entre os dois tocam naqueles pontos, que já são largamente notados graças aos tantos estudos da historiografia (de Jay Leyda aos soviéticos Lebedev e A. V. Karaganov, e outros estudos ocidentais mais recentes)⁵⁰, onde são mais enraizadas as razões para suas inclinações linguístico-expressivas opostas, de suas teorias opostas sobre a natureza e o papel da montagem. Enquanto Ejzenštejn elabora a estrutura formal do *Potëmkin* com base no estilo dialético, cujo uso e sentido já tratei, Pudovkin dá na sua trilogia clássica *Mat'* (A mãe, 1926, do romance de Gor'kij), *Konce Sankt-Peterburga* (O fim de São Petersburgo, 1927) e *Potomok Čingis-Chana* (O descendente de Gengis Khan, 1928: no Ocidente mais conhecido com o título de *Tempestades sobre a Ásia*): três obras que estão entre os maiores

⁵⁰ Das monografias sobre Pudovkin, a russa de Karaganov (1973), não traduzida, é amplamente citada e resumida no capítulo pudovkiniano do volume de H. MARSHALL, *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies*, Routledge, London-Boston 1983, pp. 35 sgg; mas veja também, mais recentemente, A. SARGEANT, *Vsevolod Pudovkin: Classic Films of the Soviet Avant-Garde*, L.B. Tauris, London-New York, 2000, com capítulo conclusivo específico sobre a “controvérsia Ejzenštejn/Pudovkin” (pp. 168-92).

resultados do cinema mudo, não só soviético – a confirmação prática dos seus princípios teóricos, isto é, da construção fílmica por meio da montagem por agrupamento ou concatenação ou coesão de peças. Em relação aos filmes da trilogia, realizados com o apoio influente de personalidades renomadas, como o assistente de direção Doller, o cenógrafo (e renomado dramaturgo) Natan Zarchi e o operador Anatolij Golovnja, é legítimo falar neles como um todo, como o próprio Pudovkin o recorda em sua autobiografia, “porque – ele diz – constituem uma fase orgânica e completa da minha história artística” e documentam gostos e tendências da poética a que aderem: o primeiro, *A Mãe*, concentrando na unidade dramática de um ponto focal, a riqueza dos meios expressivos oferecidos pela montagem (nexos entre os quadros nas sequências, nexos entre as sequências); o segundo, *O fim de São Petersburgo*, dosando e diluindo os elementos dramáticos, a emoção da história, em um ritmo mais descontraído, em que se pode ver bem como a coesão vence claramente a “colisão” (à qual a última montagem não recorre senão em determinados nodos pré-constituídos do desenvolvimento do cenário); o terceiro, *Tempestades sobre a Ásia*, acentua de novo, e ainda mais, a linearidade plana da disposição e sucessão narrativa das imagens. Com razão Karaganov fala sobre eles, em uma passagem relatada por Marshall⁵¹, de filmes que “são a linguagem poética do épico e a concreta expressão de sua peculiaridade”.

Estas divergências teórico-práticas entre Ejzenštejn e Pudovkin, no estabelecimento dos princípios da linguagem fílmica, não constituem para eles matéria de contraste apenas no terreno formal. Dependem de outros fatores, mais concretos: antes de tudo, da sua diversa formação (que em Ejzenštejn está muito mais ligada à corrente da vanguarda artística do início do século XX), e, em segundo lugar, da diversidade de suas escolhas temáticas e históricas. A história de Ejzenštejn nunca

⁵¹ MARSHALL, *Masters of the Soviet Cinema*, cit., p. 39.

é mais do que um momento do presente; Pudovkin por outro lado, torna-se o apaixonado cantor do desmoronamento e do colapso das relações de classe vigentes no mundo em toda a sua artificiosa monumentalidade, um mundo que se encarrega de varrer como uma tempestade o advento do proletariado ao poder, o seu novo papel no ágono da história. Onde Pudovkin consegue maior eficácia é precisamente na representação dessa passagem, desse vislumbre do alvorecer de um novo mundo. Junto com a épica história, movimenta-se aqui também sua forma fílmica. O estilo da trilogia parece, desse ponto de vista, imponente: pense na disposição do material nos enquadramentos e na evidência plástica volta e meia conferida, também por meio de um rico jogo de visões, detalhes, ângulos, etc., (o que na autobiografia Pudovkin chama de “o segredo do retrato) ou, em certas sequências da *Mãe* (a prisão de Pavel), do *Fim de São Petersburgo* (o ingresso do camponês no escritório do diretor da fábrica) e da *Tempestades sobre a Ásia* (a fúria de Amagalan enganado pelos comerciantes de couro), sobretudo na fascinante sequência final deste último filme, aos efeitos atingidos pelo ritmo da montagem em peças breves: legendas, objetos, símbolos explodem com veemência, projetam-se no rosto do espectador, transformam-se – de outro forma, mas com força não menor do que acontece em *Ejzenštejn* – em um grandioso hino de civilização e libertação: talvez fosse melhor dizer, na celebração do que pode e sabe fazer o povo quando se coloca em pé com orgulho, consciente da sua força.

Salta aos olhos a qualidade e, juntamente, a especificidade da linguagem fílmica de Pudovkin, um inovador em sentido pleno. É uma linguagem que alavanca o desenvolvimento das formas da épica para o cinema. Isso se baseia, mais especificamente, em uma refinada e marcada adesão à forma realístico-simbólica de representação, distinta daquela de *Ejzenštejn* por ao menos dois aspectos: normalmente os símbolos em Pudovkin se justapõem às imagens, em vez de serem derivados dela, e no nexó dialético

massa-indivíduo, Pudovkin acentua o lado do indivíduo, de seu destino privado, da “vida interior do personagem”.

Isso não deixa de introduzir alguns elementos de estridor. A acentuação unilateral de momentos individuais de um complexo, cujo significado brota do conjunto, às vezes em detrimento não só da completude da expressão filmica, mas da fidelidade de Pudovkin aos seus próprios temas. Embora ele declare em várias ocasiões: “A teoria deve ser sustentada pela prática e a prática deve universalizar-se na teoria”, essa relação não se mantém sempre e em todos os lugares ao nível mais alto; como observa também recentemente Sargeant⁵², a teoria acaba tendo nele, em termos de reflexões filmicas, um papel menos diretamente incisivo que em Ejzenštejn.

Menos genial que Ejzenštejn, mas mais do que ele ancorado em formas narrativas que não escapam ao risco do desequilíbrio, ou que se inclinam e se deixam levar, em determinadas ocorrências, para o lado do convencionalismo (como acontece em especial após o fim do experimento da Nep), ou que estão abertos facilmente a sugestões ecléticas (para citar dois exemplos, o Chaplin de *A Woman of Paris* e o Pabst weimariano), Pudovkin deve, no entanto, ser incluído entre os autores que mais contribuíram para dar ao cinema a aparência e dignidade da arte: precisamente – repito o que foi antecipado no início – como a segunda personalidade de importância do cinema clássico soviético.

4. Aleksandr Dovženko: natureza como cultura

Quando passamos de Ejzenštejn e Pudovkin à terceira personalidade de relevância do cinema clássico soviético, o ucraniano Aleksandr P. Dovženko, os problemas críticos que encontramos aparecem já notavelmente diferentes: seja pela pertença geográfica diferente de Dovženko, seja porque seu

⁵² SARGEANT, *Vsevolod Pudovkin*, cit., p. 171.

classicismo data de um período mais tardio e está ligado a um contexto histórico em rápido curso de mudanças. De origem camponesa, descendente de avós e pais analfabetos, ele sente imediatamente um interesse instintivo e mostra uma instintiva sensibilidade para o que concerne à imediatez natural da vida do homem, o sentido profundo do vínculo existente entre o homem e a natureza, imprescindível para o artista (para aquele artista que ele sente que é). “As grandes questões sobre a vida e a morte – recorda em sua autobiografia (1939) – impressionaram tanto a minha imaginação infantil que se enraizaram em mim, permeando meu trabalho nas mais variadas manifestações”. E pouco depois acrescenta:

O segundo elemento da minha infância, determinante aos fins da minha atividade criativa, foi o amor pela natureza, um exato sentimento da beleza da natureza. No Desna⁵³, a colheita de cereais foi feita em um lugar maravilhoso. Enquanto viver, permanecerá na minha memória como o lugar mais belo da terra [...]. Não vejo aquele lugar há vinte e cinco anos. Sei que se tornou diferente, porque também agora eu sou diferente e não é necessário que retorne a vê-lo. Agora ele vive no meu trabalho. Sempre pensei e penso ainda que um homem privado de um amor profundo pela natureza não pode ser um artista⁵⁴.

Antes mesmo do cinema, sua paixão artística se dirige à pintura: depois da qual, ele entra como diretor cinematográfico nos estúdios de Odessa. Lá, à margem do ambiente do cinema soviético oficial, amadurece sua personalidade, que se manifesta publicamente pela primeira vez com *Zvemigora* (A montanha encantada) – o quarto dos filmes em que põe a mão, mas, em termos de qualidade, seu verdadeiro filme de estréia – e que se impõe definitivamente com aquele que com justa razão é considerado sua obra-prima da era do mudo, *Zemlja* (A terra, 1930).

Não é naturalmente por acaso que se trate para ele de um sucesso marginal. É preciso examinar sua especificidade, levando

⁵³ [Nota da edição] Um afluente do Rio Dniپر.

⁵⁴ A. P. DOVŽENKO, *Memorie degli anni di fuoco*, a cura di U. Silva, Mazzotta, Milano, 1973, p. 20.

em conta, além da fisionomia pessoal do diretor, o contexto em que ele opera. Ora, as matrizes da arte de Dovženko certamente parecem, por um lado, ser de mais fácil reconstrução e compreensão do que aquelas dos outros clássicos soviéticos, porque ele se forma artisticamente de todo fora das complicadas relações com o passado pré-revolucionário das tendências artísticas dos anos 1920, antes já diretamente em relação orgânica com os problemas da sociedade soviética no auge do declínio da Nep; mas por outro lado, e precisamente em razão de tal relação, exigem para serem compreendidos um atento reconhecimento do que está por trás deles, de qual é sua base histórica e geográfica: isto é, a Ucrânia camponesa, que emergiu da revolução com fervorosos fermentos independentistas, e da qual Dovženko – rejeitando o separatismo a favor da integração do país na república federal dos soviets – torna-se com *Zvenigora* o lírico e inspirado cantor.

Este lirismo adquire maior relevância quando comparado com outras importantes experiências líricas de seu tempo, como a exemplo da poesia de Esenin. Há, sem dúvida, entre os dois, temas comuns: o espírito popular-camponês, o apego à pátria, os laços do homem com a terra e com a natureza em geral, a força tectônica, ‘animista’ desta última. Até que Esenin se apresente como “arauto da amada Rússia” (“Minha Rússia, amadeirada Rússia!/ Sou o teu único cantor e arauto./ Nutri de menta e resedá/ a tristeza de meus versos selvagens”) e que com seus versos proclama que “vive nele a marca primitiva/ do menino camponês”, - até aqui alguma analogia é possível, em especial propriamente com o mundo espiritual criado em *Zvenigora* (mitologia, imagismo, cintilantes ignições fantásticas). Só que o popularismo de Esenin é sempre filtrado pelo culto, acompanhado de um certo gosto e até de uma certa ostentação de escandalismo, de todo estranho a Dovženko, e constantemente inclinado a escorregar para tons mais obscuros, pessimistas; enquanto o lirismo de Dovženko se une com o popular, com a ingenuidade camponesa em estado puro.

Deste ponto de vista – central para a compreensão de toda a sua arte – o símbolo de Zvenigora, a montanha que guarda o mítico tesouro da Ucrânia e que mantém unido seu segredo, o espírito vital do povo, é e continua sendo a constante força motriz da atividade de Dovženko, seja no que há de autenticamente espontâneo, de popular, seja em seu núcleo de superstição ancestral, que atrapalha ou freia o desenvolvimento civil perseguido pelo socialismo, a meta do poder operário consciente. O autor está tão imbuído da dupla implicação de seu símbolo que os seus filmes sucessivos – *Arsenal* (1929), o já citado *A Terra* e o já sonoro, ou melhor, o pós-sonorização *Ivan* (1932) – confrontam, todos sem exceção, aspectos singulares desta difícil e contraditória dialética do desenvolvimento: *Arsenal*, confrontando o nacionalismo ucraniano com o internacionalismo proletário de seu “imortal” protagonista, símbolo da imortalidade da revolução, que nem mesmo as espingardas podem matar (“Aqui convém, em primeiro lugar, estabelecer que somos homens e, como tal, ucranianos”, diz orgulhosamente o protagonista); *A terra*, tocando, em meio a uma profusão ainda mais sentida de lirismo, a delicada chave da coletivização e da industrialização da agricultura; *Ivan*, cujo tema é a batalha pela construção de uma barragem no Dniepr capaz de dar força elétrica e industrial aos vilarejos camponeses, colocando a ênfase na formação cultural dos camponeses pobres e tocando também de relance – mesmo sem a extraordinária impetuosidade lírica, que se mantém inigualável, de *A terra* – o problema da relação entre agricultura e o processo acelerado da industrialização da URSS.

Ao todo permanecem, dominantes, os traços da visão de pânico da natureza próprios da sensibilidade de Dovženko. A sua arte não contempla, como a de Ejzenštejn e Pudovkin, rupturas dramáticas, violentas oposições. Característico de *Ivan*, no qual também há oposições, o diretor, ao apresentá-las, tende a sublinhar de forma expressa que se trata de um filme “absolutamente privado de situações contrastantes”, e reivindica “a sim-

plicidade da composição formal, a ausência de primeiros planos, e as confusões que geram na tela, a supressão de uma montagem fragmentária, a falta de vislumbres marcantes e de uma visão caleidoscópica”⁵⁵. Lá, e em outros lugares, mesmo quando ocorrem tragédias, é o lirismo que prevalece, o ritmo calmo, pacato, do desdobramento dos fenômenos da natureza, do seu tornar-se natural. A natureza sempre tem uma nova correspondência no espírito humano, e o espírito humano na natureza; assim como o peso da tradição atávica, do elemento ritual (ver, em *Arsenal*, a imobilidade e a solenidade das figuras camponesas no centro do quadro), conserva a mesma força dramática das escolhas de vida conscientes. Às vezes, é precisamente a vitalidade primitiva e instintiva dos personagens que define a fisionomia, e confere significado a certas passagens narrativas, à primeira vista surpreendentes, como ocorre na sequência da dança em *Terra*, em que Vasilij improvisa quase por um impulso secreto, pouco antes de ser atingido traiçoeiramente pela espingarda de um kulak.

Não se deve confundir a espontaneidade com a incultura. Do ponto de vista da maturidade linguística, é naturalmente verdade que, mesmo com suas especificidades, o cinema de Dovženko figura como tão clássico – no mesmo título e no mesmo sentido – como os clássicos cinematográficos soviéticos por excelência. Que isso faz do fator natural o núcleo poético de sua caracterização expressiva, não significa sua estranheza com a cultura, tanto menos suprime o alto valor artístico nela contido. “O campo que Dovženko retratou”, escreveu-se recentemente, “não é sempre a cultura”⁵⁶. Pode-se, portanto, com justa razão, dizer dele, como diz Lebedev (embora nem sempre adequadamente entendendo os resultados últimos de sua arte):

Dovženko é um inovador no melhor sentido da palavra, pois em suas obras a novidade do conteúdo se funde organicamente com a novi-

⁵⁵ Ibid., p. 64.

⁵⁶ G. PEREZ, *The Material Ghost: Films and Their Medium*, The Johns Hopkins University Press, Baltimo-London 1998, p. 178.

dade da forma. Ignora o formalismo, a experimentação como fim em si mesmo, as novidades inventadas à mesa por puro amor à novidade [...]. Ele pensa na forma de narrativas e canções, como pensavam os cantores populares e os autores de lendas, das fábulas, das canções líricas. O seu ritmo e suas imagens são transplantadas por Dovženko para a forma figurativa do cinema mudo⁵⁷.

O outro lado a considerar (mas que aqui menciono apenas, reservando-me o direito de voltar a ele em seguida, em seu devido lugar) diz respeito à consequência do deslocamento, do atraso histórico, com que o classicismo de Dovženko se afirma em relação ao cinema clássico de Ejzenštejn e Pudovkin. Também por isso sua arte forma uma espécie de nicho à margem. Uma vez que Dovženko amadurece, como figura artística, apenas quando a Nep já está em seu fim, e uma vez que, por outro lado – como vimos acima – a sua arte não só se desenvolve organicamente a partir do folclore do mundo camponês ucraniano, mas, nos seus melhores resultados, a ele permanece sempre também ligado, não surpreende que ele sofra pouca ou nenhuma repercussão das mudanças que o cinema soviético sofre com a virada que ocorre com os anos 1930, quando, após o lançamento do primeiro plano quinquenal, a URSS embarca no caminho da realização de uma economia socialista plenamente industrializada também no campo da agricultura. O tema da coletivização agrícola vem por si ao encontro das propensões instintivas de Dovženko, à sua instintiva necessidade de dar contas, movendo-se de uma plataforma camponesa, com a dialética do desenvolvimento; trata-se em todo caso de um terreno que lhe é estruturalmente adequado, onde se move com facilidade, e onde se movem com extrema dificuldade, e muitas vezes correm o risco de tropeçar os seus colegas mais famosos.

⁵⁷ LEBEDEV, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 365.

IV

O CINEMA DA ALEMANHA DE WEIMAR

A verdadeira vida artística do cinema na Alemanha começa com o pós-guerra. O pano de fundo, isto é, a produção cinematográfica alemã anterior à fundação da Ufa (Universum Film Aktien Gesellschaft, fundada em dezembro de 1917), a potentíssima organização produtiva, dirigida por muito tempo por Erich Pommer, é um episódio sem destaque, sem relevo formal e também sem consequências. Somente após o início da crise bélica é que se criou na Alemanha as condições para que o cinema pudesse se pronunciar com autoridade sobre os assuntos da arte.

1. Fantasmas alemães do expressionismo ao “Kammerspiel”

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, do colapso do império Guilhermino e do início da República de Weimar, em uma Alemanha abalada pelo caos da inflação, do desemprego, do desespero, das tensões sociais, dos revolvimentos revolucionários, surge um filme, *Das Kabinett des Dr. Caligari* (O gabinete do dr. Caligari, 1919-20), destinado a impor-se como o progenitor e, em tantos outros aspectos também como o modelo daquela importante fase da história do cinema, que leva o nome de cinema expressionista. Dirigido por Robert Wiene, com roteiro de Carl Mayer e Hans Janowitz, decorado com a cenografia extraordinariamente característica, determinante, de Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann (este último também figurinista), dá início a uma vertente, ou a uma

tendência, ou em todo caso, a um curso artístico de desenvolvimento que envolveu nos anos seguintes diretores como – para citar só alguns nomes – Fritz Lang (a quem, segundo a intenção originária do produtor Pommer, o Caligari deveria ser confiado), Arthur Robison, Lupu Pick, Paul Leni, Ewald A. Dupont, Driedrich W. Murnau.

Óbvio que, à questão de saber o que se apresenta como artisticamente significativo nas obras de todos esses autores em questão, uma resposta consequente pode vir apenas, como passo preliminar, do correto enquadramento e entendimento de seu fundo histórico. Como é escrito com autoridade (Lukács), em 1918, termina na Alemanha o período de “segurança”. Os equilíbrios do “mundo de ontem” descrito, não sem retórica, por Stefan Zweig são agora definitivamente despedaçados; o mundo que surge da guerra imperialista aparece, em todos os aspectos, como um mundo intimamente desequilibrado, retorcido, distorcido, inseguro. Isso cria a atmosfera espiritual mais adequada para a experimentação, também no cinema da linguagem, de uma vanguarda *sui generis*, da linguagem vanguardista do expressionismo.

Os pesadelos evocados pelos autores de Caligari e os outros análogos, não menos inquietantes, que se mantém logo atrás dele, como o obscuro “destino” de Lang (*Der müde Tod*, 1921), as “sombrias de advertência” de Robison (*Schlatten*, 1922, subtítulo, “Uma alucinação noturna”: filme todavia com o qual, em seu muito notável resultado final, o paralelo mais apropriado seria não qualquer forma pictórica ou fílmica do expressionismo, mas o realismo espectral de Hoffmann na literatura), e a “sinfonia do horror” do jovem Murnau – em primeiro lugar, em *Nosferatu* (1921-22), do romance *Dracula*, de Bram Stoker, na adaptação de Henrik Galeen (também roteirista, entre outros, do filme de Paul Leni, *Das Wachsfigurenkabinett*, O gabinete das figuras de cera, 1924); mas também, antes e depois disso, *Schloss Vogelöd* (O castelo de Vogelöd, 1921), de um romance de Rudolf Stratz, na adaptação de Carl Mayer e

Berthold Viertel, e *Phantom* (Fantasma, 1922), de um romance de Gerhart Hauptmann, na adaptação de Thea von Harbou e Hans-Heinrich von Twardowski – todos esses filmes-pesadelos mostram sintomas evidentes da sensação de desorientação e medo que impregna a atmosfera do tempo.

Tomemos o caso de Murnau, singularmente emblemático no quadro da cultura cinematográfica de Weimar, seja pela indiscutível importância artística de algumas de suas obras, seja pelo fato de que sua arte está ligada a um entrelaçamento muito complexo de problemas, ao expressionismo, em um primeiro momento, e depois, para além da crise involutiva do expressionismo, e em estreita união com a experiência de Carl Mayer, ao *Kammerspiel* (cinema de câmera) e às suas descobertas. A verificação cronológica, os marcos de desenvolvimento, etc., não são amenidades criticamente negligenciáveis. Recordemos, antes de tudo, como as várias esferas culturais aqui não procedem de todo em paralelo. Do ponto de vista da cultura em geral, o expressionismo cinematográfico, pictórico e literário (drama, poesia) têm provavelmente só fracos débeis pontos de contato; o primeiro inicia seu curso de desenvolvimento justamente quando, por volta de 1920, as outras duas, que tiveram seu momento de máximo esplendor, durante o período bélico, já estão em fase de exaustão; tanto que, pensando na pintura e na literatura, Wilhelm Worringer acredita poder pronunciar sua oração fúnebre já em outubro de 1920. (Diversa é a questão do complicado e matizado entrelaçamento do cinema com a cenografia teatral expressionista). A continuidade que se mantém de algum modo entre os dois períodos depende da persistência, mesmo no clima de Weimar (do qual o cinema é fortemente afetado), da “deformação ideológica especificamente alemã” dos problemas sociais que remontam à era do imperialismo Guilhermino.

Ora, não é de pouca relevância a circunstância que o aprendizado de Murnau se coloca exatamente neste ponto de virada. Vindo para o cinema da cultura expressionista do pe-

ríodo bélico, e diretamente influenciado pela escola de Max Reinhardt, Murnau reflete em seus primórdios o clima angustiado daqueles anos de crise. Impossível cindir o sentido de sua obra da referência às condições históricas da Alemanha da época. O crítico francês Jean Domarchi descreve com grande exatidão – se omitimos alguma força interpretativa de natureza metafísico-simbólica – a aura de decadência e de morte que, para a indispensabilidade deste nexos, no diretor se determina:

Se prova sempre com ele o sentimento da fragilidade da existência humana dominada constantemente por forças malélicas que visam sua destruição. Este sentimento onipresente da morte é exigido para compreender-se seu significado, reatá-lo às circunstâncias históricas [...]; para muitos alemães a Alemanha estava ameaçada de morte, e Murnau testemunha, com a sua arte, a ameaça permanente que pesava sobre a Alemanha⁵⁸.

Forças obscuras, ameaçadoras, incontroláveis, fatalidade e destino pairam sobre toda a produção de juventude de Murnau. São ‘fantasmas’ que atualizam um velho motivo romântico da cultura alemã, utilizado criticamente também por Heine (pense no poema *Deutschland. Ein Wintermärchen*). *Nosferatu* é, já segundo quanto declara o subtítulo, ‘uma sinfonia do horror’, isto é, da morbidade social que está corroendo internamente a Alemanha weimariana: *Schloss Vogelöd* e *Phantom* inscrevem-se por seu próprio direito no âmbito tipicamente expressionista das “tragédias do destino”. (Recordo que mesmo em *Der Müde Tod* de Lang a tragédia é vista como tragédia causada pelo destino.) Em tudo paira um estado de inquietude, de desconfiança, de desconforto, que se materializa em forma de pesadelos e obsessões, embora socialmente muito abstratos. “Como tudo é espantoso!”, exclama o protagonista de *Phantom*, o funcionário Lorenz, perseguido até a loucura, após um incidente na estrada, pela aparição do fantasma da carruagem com cavalos brancos e da belíssima

⁵⁸ J. DOMARCHI, Murnau, „*Anthologie du cinéma*“, I, 1966, p. 342.

e inalcançável Veronika (“Este amor me ha acertado como o destino”): e igualmente trágica, inevitável, fatal, em Schloss Vogelöd, a concatenação dos acontecimentos e dos destinos, que tem seu selo na frase conclusiva da confissão da baronesa Safferstädt ao falso monge: “tão longe me ha levado o destino!”. (O recurso de ambos os filmes, e também de Nosferatu, para acomodar finais não muda naturalmente nada no núcleo da situação aqui descrita).

Aqui se manifesta plenamente, mesmo no cinema, a íntima fragilidade ideológico-social do expressionismo, já colocada à luz – talvez até com muito rigor – por Lukács para a literatura: o seu “parasitismo”⁵⁹. Segue-se, deste lado, que o caos é e deve permanecer o traço dominante; que o protesto, a revolta contra o existente – firmemente ancorada nas relações sociais per se fixas, imutáveis – deve tomar a via da abstração, da estilização geométrica, da deformação da perspectiva, do irracional, assumindo como sua mola psicológico-dramática o desencadeamento (irracional) da psique, oprimida pelos turbilhões do destino. Do lado criativo, então, cabe aos expressionistas evocar sensivelmente essa “unidade da atmosfera”, de converter por meio de peculiares módulos estilísticos (sobretudo cenográficos) esta contínua, mas intangível, sensação de caos e insegurança, essa ameaçadora mas obscura incumbência do mal, em imagens densas com a mesma aterrorizante espectralidade.

Agora, tais módulos estilísticos do expressionismo desempenham com relevância também nas evocações do jovem Murnau. Para os seus filmes, como para outros notáveis produtos cinematográficos da época, por exemplo Scherben (O trilho, 1922), e Sylvester (A noite de São Silvestre, 1924) de Lupu Pick, ambos ligados ao prestigioso nome de Mayer, se pode dizer – com Ladislao Mittner – que eles “são expressionistas no fundo sobretudo em episódios e particularidades laterais,

⁵⁹ G. LUKÁCS, “Grösse und Verfall“ des Expressionismus [1934], in: *Probleme des Realismus* Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, p. 155.

e às vezes, claramente aditivos”⁶⁰. Há em Schloss Vogelöd uma sequência, em aparência marginal, que a traz sem problemas de continuidade à atmosfera do pesadelo de Nosferatu: aquela em que um dos hóspedes do castelo (indicado pelo cenário só como “o senhor pavoroso”, conforme a tipologia abstrata característica do expressionismo) sonha sentir-se agarrado na noite por uma mão encurvada e arrastado: seja do ponto de vista luminoso (claro-escuro, transparência) como do uso funcional dos objetos na composição cenográfica (a cortina da janela balançando ao vento, etc.) há muito mais do que uma simples coincidência ou analogia: uma antecipação da sequência final de Nosferatu, tornada tanto mais evidente e precisa pelo fato de a sugestão da atmosfera ser, em ambos os casos, o resultado da maestria luminística de Fritz Arno Wagner, o grande operador a quem se deve, entre outras coisas, Schatten.

No que se refere a Phantom, posterior a Nosferatu, a unidade da linha estilística que o reúne a este último e, por meio dele, ao Caligari, é indubitável. A insistência descritiva da primeira parte, os interiores do ambiente, a imagem dolorosa da mãe que – símbolo do proletariado explorado e impotente de Weimar – atravessa de uma ponta a outra o filme, quase em seu tácito comentário, poderia sim também induzir à conclusão da já ativa presença, ao menos episódica, do Kammerspiel (como é aliás o caso de outro, anterior filme de Murnau só há pouco descoberto, *Der Gang in die Nacht*, 1920), ou daquela, já sustentada por Siegfried Kracauer em seu célebre “From Caligari to Hitler” (1946), do ‘realismo’ do ‘tema da estrada’; mas então, quanto mais cresce no curso do desenvolvimento as obsessões e perturbações de Lorenz (que sua tia ameaça denunciar à polícia), acompanhado da degradação de sua irmã Melanie, e da dor da velha mãe, golpeada até a morte em todos os seus afetos, tanto mais expressionista se torna também

⁶⁰ L. MITTNER, *Storie della letteratura tedesca. Dal realismo allo sperimentalismo (1820-1970)*, Einaudi, Torino, 1971, II, p. 1293.

o uso da cenografia; os telhados, as casas, caem literalmente sobre Lorenz e Melanie, as suas sombras parecem segui-los e agarrá-los sem escapar; horríveis, fantasmagóricos, são no final as imagens externas e internas da casa da tia, onde vem amadurecendo o delito, e sobre a cabeça de Lorenz e Melanie, oprimidos pelo destino adverso, cai a ruína (“Estamos arruinados..., os dois arruinados!”, gritam os irmãos).

Certo que os filmes do jovem Murnau dizem ainda no seu conjunto muito pouco sobre a verdadeira tragédia de Weimar, o pesadelo que acreditam penetrar e dissolver conserva, mesmo assim analisado, muitos lados tenebrosos: os fantasmas que exorcizam surgem todos pontualmente de novo, e a crítica, em suma, que eles desenvolvem se assemelha também ao gênero daquela típica do expressionismo literário: “À apologética indireta, à apologética mediante uma crítica mistificadora do presente”⁶¹. Em todo caso, os primórdios de Murnau não ficam sem consequências no seu amadurecimento, na sua evolução artística posterior. Com os filmes expressionistas da primeira fase, ele esboça, ao menos brevemente, as linhas daquela pesquisa e definição de atmosfera (embora não ainda dos personagens) que nos anos seguintes, em par com Mayer, vai graças ao *Kammerspiel* muito adiante. Os pesadelos não podem ser cancelados da realidade objetiva (e, como documenta exaustivamente Lotte Eisner em seus estudos⁶², não desaparecem nem mesmo do cinema de Murnau); mas do caótico e indecifrável que eram vem cada vez mais assumindo uma concreta relevância social.

⁶¹ LUKÁCS, “*Größe und Verfall*” des Expressionismus, cit., p. 153.

⁶² L. EISNER, *L'Écran démoniaque. Influence de Max Reinhardt et de l'expressionisme*, André Bonne, Paris, 1952, pp. 108-18; F. W. Murnau, *Le Terrain Vague*, Paris, 1964. Confirmações mais recentes podem ser posteriormente extraídas da monografia de F. GEHLER/U. KASTEN, *Friedrich Wilhelm Murnau*, Henschelverlag Kunst und Gessellschaft, Berlin, 1990, do volume coletâneo *Friedrich Wilhelm Murnau* (“Reihe Film”, 43), Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1990, e do grande catálogo do Filmmuseum di Berlino, *Friedrich Wilhelm Murnau. Ein melancholiker der Films*, org. por H.I.L. Prnzler, Bertz Verlag, Berlin, 2003.

Assim, no tronco do expressionismo, agora em declínio, são inseridos novos elementos. Enquanto os expressionistas em geral (e o próprio Murnau até *Nosferatu* e *Phantom*) não se deram conta, senão em uma chave mágica e horrorizante, da natureza social da doença devoradora da consciência alemã, no *Kammerspiel* elaborado de Murnau a Mayer – o que importa estilisticamente uma desaceleração solene e opressiva do ritmo da narrativa, e desvincula os personagens de sua aderência objetual à instalação geométrica abstrata da cenografia de fundo – já está contido um novo elemento de concretização: a insistência muito mais marcada na personagem e no drama individual permite um enriquecimento também do conteúdo, do seu fundo social, do nexo que as persistentes distorções da forma, legado dos pesadelos expressionistas, têm com os objetos e as relações reais. Entre as representações e a vida – advertem Murnau e Mayer em *Tartüff* (1925) – existe uma relação mais estreita; as formas do *Kammerspiel* os servem precisamente, ali e acolá, sobretudo em *Der Letzte Mann* (*A última risada*, 1924: onde o operador Karl Freund exhibe um virtuosismo luminístico não menos genial que o de Wagner), para reafirmar e reforçar a substancialidade de tal relação, para acentuar aquele lado humano, aqueles ‘caracteres’, que a rigidez geométrica do expressionismo teve que necessariamente sacrificar.

Não é por acaso que a figura central da fase do *Kammerspiel* não é a de um diretor, mas aquela do cenarista Mayer. Mesmos nos cenários de um filme de pouca relevância, passa-se a sentir a presença de sua mão mestra; a ele, por exemplo, muito mais do que ao diretor Paul Czinner, se deve a criação da sombria atmosfera da tragédia que paira em *Nju* (1924), obtido, segundo procedimentos típicos do *Kammerspiel*, através da redução dos personagens, a concentração intensiva do conflito dramático, o lento ritmo do desenvolvimento, a insistência no uso funcional do material plástico, e sobretudo, do cenográfico e arquitetônico dos interiores construídos em linhas de viés convergentes, que

vêm a agarrar como em uma garra essas trágicas vítimas do mal. É mais um sinal de que os fantasmas expressionistas invadem não mais só as consciências, mas a sociedade. Para a ordem burguesa de Weimar começa a surgir uma situação sem saída. Em tal sentido, os melhores filmes do Kammerspiel (especialmente aqueles do binômio Murnau-Mayer), mesmo sem o propor explicitamente, estão sem dúvida entre os filmes de ‘denúncia’.

Uma ininterrupta, embora somente implícita, denúncia é encontrada paralelamente em Fritz Lang. De *Metropolis* (1926) até seu filme alemão, *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932), ele pode ser contado entre os mais característicos profetas weimarianos do apocalipse nazista, alcançando em alguns casos, como em *M – eine Stadt sucht einen Mörder* (*M*, o monstro de Düsseldorf, 1931), resultados de indubitável relevância. Sob uma roupagem simbólica, último legado da cultura expressionista de onde ele deriva, os seus filmes colocam sempre de novo a mesma angustiante questão: quais são as forças do mal que se agitam na base da sociedade alemã, como os seus contrastes ameaçam a ordem civil. Lang reflete simbolicamente este obscuro pressentimento de uma ameaça iminente; nas imagens de seus filmes do período não há um só vislumbre que não seja escuridão e caos, um emaranhado informe de perversões e presenças demoníacas; através do aumento, em comparação com as originais características expressionistas do peso social dos símbolos, é prefigurada a dimensão da iminente tragédia da Alemanha de Hitler. Mas das origens próximas e remotas desta tragédia, isto é, da essência social dos contrastes que estão por trás e a preparam, Lang não capta absolutamente nada. Ele imagina que seja possível, permanecendo entre símbolos, chegar a uma reconciliação de interesse semelhante àquela proposta no final de *Metropolis*: quando cabe ao próprio filho do “grande senhor” de *Metropolis*, Fredersen, a pedido de Maria, símbolo do amor, mediar entre seu pai e os operários inferiores em revolta. “Cérebro e mãos gostariam de se unir”, diz-lhe Maria, “mas

falta-lhes o coração. Cabe a você mostrar a eles o caminho”. Graças a ela, de fato, Frederson e o líder dos operários se cumprimentam fraternalmente.

Nem mesmo M, que, aproveitando-se daquele ulterior processo de rarefação e dissolução do expressionismo que conduz, contemporaneamente, às formas crítico-satíricas da dramaturgia de Brecht (*Die Dreigroschenoper*, 1927), conta com uma gama muito mais rica de relações de conteúdo, ele se destaca com clareza da impostação e do estilo dos filmes precedentes. Nunca houve tanta capacidade, como aqui Lang mostra no uso de seus próprios recursos formais (sobretudo luminísticos, claro-escuros), em função simbólica; nunca foi tão longe como aqui ao reunir simbologia e conteúdo social concreto; no entanto, o mal, o caos, a osmose, entre tantas monstruosidades, tantos interesses sórdidos diversos, de ordem pessoal e social, permanecem sempre sem explicação. “Não é minha culpa”, grita Becker, o monstro, no julgamento ‘irregular’ que aplicam os criminosos. Entre os presentes se ouve uma voz: “E de quem é a culpa?”: pergunta que, como prova ainda melhor o segundo *Mabuse*, em Lang, permanece mais uma vez sem resposta.

2. Luzes e sombras no cinema proletário weimariano.

À medida que, agora no declínio da República de Weimar, os fantasmas expressionistas do cinema alemão estão se diluindo e perdendo consistência, enquanto vem à tona cada vez mais a realidade social; à medida que as tendências artísticas dominantes, o expressionismo e o *Kammerspiel*, cedem o campo ao movimento da *Neue Sachlichkeit* (“nova objetividade”), ilustrado na pinturas e grafismos pelos nomes de George Grosz, Otto Dix, Käthe Kollwitz, aqui aparecem também no cinema ideias inéditas de narrativas com fundo proletário, cujo núcleo dramático se concentra na descrição e na denúncia das desumanas condições de vida das classes exploradas, subordinadas.

As velhas e tradicionais histórias do cinema alemão não se preocupavam muito com o fenômeno: colocavam-no de canto ou o marginalizavam ou o ignoravam completamente. Somente a partir dos estudos iniciados na Alemanha democrática durante os anos 1970, que imediatamente encontrou continuadores e difusores também no Ocidente⁶³, a atenção historiográfica nacional foi atraída com energia ao fenômeno, e ele foi colocado pela primeira vez em seu devido lugar.

Historiograficamente, porém, ainda é lidado com demasiada rapidez, se nos limitarmos a subsumir tudo como um bloco sob o rótulo – impreciso – de “cinema de denúncia”. Impreciso, o rótulo, porque é muito genérico e indeterminado, muito pouco adequadamente indicativo da especificidade histórica do fenômeno. Não há denúncias análogas nos filmes iniciais do expressionismo? Como acabamos de ver, o inteiro cinema de Weimar, em um certo sentido, é marcado pelo protesto e pela denúncia, embora não o seja sempre com a mesma intensidade ou com o mesmo grau de consciência. Comparados ao Caligari, o Kammerspiel de Murnau e Mayer dão já um decisivo passo adiante em direção à concretização social dos problemas; e mais adiante também vai, ou intenciona ir, as obras de vertente de

⁶³ Deve ser visto, particularmente, o importante trabalho coletivo de documentação *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932*, org. por G. Kühn/K. Tümmeler/W. Wimmer, 2 vol., Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1975; e, entre os estudos que lhe seguiram no ocidente, P. SCHUMANN, *Il cinema proletario nella Repubblica di Weimar*, “Cinema Sessanta”, n. 97-98, 1974, pp. 38-45; *Film und Realität in der Weimar Republik*, org. por H. Korte, München 1978; *Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar*, aos cuidados de G. Grignaffini/L. Quaresima, Venezia, 1978; *Cinema e rivoluzione. La via tedesca. 1919-1932*, aos cuidados de L. Quaresima, Milano 1979; D. WELCH, *The Proletarian Cinema and the Weimar Republic*, “Historical Journal of Film, Radio and Television”, I, 1981, n. 1, pp. 3-18 (rist [Bruno tem ideia do que é isto?]. in *Perspectives on German Cinema*, ed. por T. Ginsberg/K.M. Thompson, G.K. Hall & Co., New York, 1996, pp. 673-92); B. A. MURRAY, *Film and the German Left in the Weimar Republic: From “Caligari” to “Kuhle Wampe”*, University of Texas Press, Austin, 1990.

base proletária, que se devem a diretores até então pouco conhecidos, como Bruno Rahn, Leo Mittler, Piel Jutzi, Richard Oswald, Hans Tintner e Slatan Dudow.

O que une principalmente a atividade destes diretores? O fato de atingir a maturidade para todos, ou quase todos, quando o expressionismo já está em declínio, e mesmo a concentrada forma dramática do *Kammerspiel* se revela incapaz, pela estreiteza de seus princípios, de refletir as crescentes contradições sociais do período weimariano, a pressão cada vez mais sensível na Alemanha de forças autoritárias e reacionárias. É então – repito – que na literatura, no teatro, na pintura, no cinema a tendência dominante passa a ser a *Neue Sachlichkeit*, de marca fortemente descritiva e crônica (“neo-objetivista”), pela qual, no lugar da tipificação abstrata dos personagens expressionistas, do “homem nu”, salta ao primeiro plano o homem da rua retratado na banalidade de sua cinzenta existência cotidiana. “Ontem todos eram expressionistas, hoje todos querem pertencer à *Neue Sachlichkeit*”, nota em 1927 o crítico Kurt Tucholsky⁶⁴. Estreia, nesse mesmo ano, *Dirnentragödie* (Tragédia das prostitutas), a última obra de Bruno Rahn, morto prematuramente em 1929, após ter concluído apenas três filmes; dois anos mais tarde, foi a vez de *Jenseits der Stasse* (Além da estrada) de Leo Mittler, de *Um's Tägliche Brot* (Para o pão de cada dia), e de *di Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (A jornada de mãe Krausen até a felicidade), ambos de Piel Jutzi; de 1930 e 1931 são, respectivamente, os interessantes *Cyankali* (Ácido prussiano) de Hans Tintner e *Berlin Alexanderplatz* também de Jutzi, um derivado do drama homônimo de Friedrich Wolf e o outro da peça homônima de Alfred Döblin; de 1932 finalmente, a poucos meses de distância do advento do nazismo, é *Kuhle Wampe* de Slatan Dudow, com roteiro de Ernst Ottwalt e Bertold Brecht.

⁶⁴ Citado por L. MITTNER, *L'expressionismo*, Laterza, Bari 1965, p. 119 (= *Storia della letteratura tedesca*, cit., II, p. 1308).

Embora a ele se contraponha polemicamente, a Neue Sachlichkeit surge de dentro do próprio Kammerspiel como seu necessário prosseguimento e ampliação; o seu próprio curso de complicação com os problemas da fase precedente, através de uma série de graduais matizes intermediárias que revelam – observa Mittner – uma persistente continuidade por entre a fratura. Assim como o Kammerspiel obedeceu à exigência de uma concretização social dos pesadelos expressionistas, a Neue Sachlichkeit cinematográfica confere agora uma dimensão mais crítica e socialmente mais ampla e compreensiva à questão da relação entre indivíduo e sociedade, detendo seu olhar objetivo, impassível, sobre os dramas que surgem da, cada vez mais frequente, insolubilidade dessa relação. Com ela, ergue-se no centro da representação a rua como um fervilhante lugar de intersecção da vida social, dentro do qual se destacam, sombrios em sua tragicidade, no trágico cenário que lhes é oferecido pela difusão do vício, da prostituição, da exploração, da miséria, os singulares destinos individuais. Os pesadelos naturalmente não desaparecem, mas antes – com a involução reacionária dos últimos anos de Weimar – foram acentuados; mas, sitiano Weimar, estão agora não mais monstros simbólicos, como Golem ou Nosferatu, ou metafísicas “sombrias de advertência” daquele gênero evocado por Robison, mas – para dizer com o outro título de Um's tägliches Brot, Hunger in Waldenburg, ou com aquele da sua versão curta, The Shadow of the Mine – o pesadelo do desemprego, do despejo, da fome; a felicidade só pode estar e só está, para o indivíduo oprimido, onde a procura a mãe Krausen no filme de Jutzi, ou a inquilina com seu marido alcoólatra, em Cyankali, ou o irmão de Anni, em Kuhle Wampe: no suicídio. (“Um desempregado a menos”, comenta sarcasticamente Dudow, Ottwalt e Brecht).

Sobretudo, Mutter Krausen, Cyankali, Berlin Alexanderplatz (talvez a obra mais pessoal de Kutzi), e aquele Hauptmann von Köpenick (O capitão de Köpenick, 1931),

que Richard Oswald deriva da homônima comédia de Carl Zuckmayer, colocam com ênfase o desequilíbrio que surgiu na sociedade alemã, segundo a qual, a lei, o direito, as instituições de previdência e assistência pública, ou, em suma, toda a superestrutura jurídica, não correspondem mais às necessidades da estrutura social. “A coisa mais importante é ser honesto”, proclama o Franz Biberkopf de Berlin Alexanderplatz, recém-libertado do cárcere e decidido a seguir um caminho correto; e faz eco, no Capitão de Köpenick, o cunhado de Voigt, que o acolhe quando este último, também recém-saído do cárcere, não encontra trabalho: “Os verdadeiros homens honestos não sofrem injustiça”. O cunhado de Voigt é um soldado, um fiel servidor e funcionário do Estado; a sua convicção, como a de Biberkopf, é a convicção típica do sujeito weimariano integrado: isto é, que na Alemanha não há injustiça, que o direito é a sólida universalidade substancial colocada na base, e garantia da harmonia da vida alemã. Na realidade, porém, não nas distorções ideológicas dos sujeitos integrados, há injustiças, e gravíssimas: Voigt, Biberkopf, mãe Krausen e, em Cyankali, a viúva Fent, que se recusa a lucrar com o roubo de Max e Paul, têm um grande grito de vontade de viver honestamente; o resultado é apenas que na batalha com a sociedade, eles foram todos derrotados. Como pode alguém ser ou tornar-se honesto na Alemanha de Weimar? Como se pode reconstruir uma vida sem trabalho, sem assistência, sem proteção ou seguridade social? Como se podem conciliar as implacáveis exigências do período imperialista com a honesta individualidade? Para Max e Paul não há dúvidas: é a lei que torna os homens delinquentes: “Tinha pensado em trabalhar honestamente”, reconhece também Biberkopf desconsolado. “Eu fui um idiota”. A luta por uma vida melhor se revela impossível e inútil.

É sintomático também ver como a Neue Sachlichkeit é, antes de ser um instrumento de crítica, um efeito das contradições e paralisias do sistema. As tendências oficialmente dominantes –

referem, e nesse ponto todos os três concordam, Lukács, Mittner e Kracauer – são apontadas, tanto em seu conteúdo quanto em seu estilo, por uma atmosfera de depressão. Em obras artisticamente valiosas, como *Dirnentragödie* e *Jenseits der Strasse*, nas quais mais evidente é a filiação direta do *Kammerspiel*, Rahn e Mittler permanecem também em grande parte prisioneiros dos limites desta direção, e não sabem como ou não querem realmente ir “além da rua”, “Deixe-me estar, tudo permanece sempre igual”, clama a prostituta do filme de Mittler, que o jovem desempregado tenta em vão redimir. “Não sairemos mais desta lama”; no *Cyankali* de Tintner dominam, mais do que em outros filmes do período, a renúncia, a apatia da resignação, o individualismo veleidoso e imbele de Weimar, a “paralisia”, consequências também aqui da aceitação da forma dramática ‘fechada’ do *Kammerspiel*, com personagens que se sentam continuamente ao redor de uma mesa, prostrados, imóveis, a lamentar seu destino e a amaldiçoar contra sua miséria. Estamos, com isso, ainda mais ou menos dentro do âmbito das “tragédias do destino” de ascendência naturalística: submissão quase sem resistência ao destino, e à incapacidade dos diretores de adotar uma “atitude espiritualmente superior” à de seus personagens, defeitos que Lukács critica já na dramaturgia de Hauptmann⁶⁵; mesmo se às vezes, como em *Jutzi* e *Oswald*, apesar de tudo, e em contradição com seu próprio implacável diagnóstico dos males da sociedade, a ilusão de que esses males não são tão profundos e insondáveis: *Berlin Alexanderplatz* se encerra na verdade explicitamente – quando *Biberkopf* retoma, na praça, seu emprego de vendedor ambulante – com a certeza de que o espírito do mal

⁶⁵ Cfr. G. Lukács, *Sur l'évolution de Hauptmann*, nella sua raccolta di saggi *Literature, philosophie, marxisme*, 1922-1923, ed. por M. Löwy, Presses Universitaires de France, Paris, 1978, pp. 58-63; *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, pp. 107-10 (*breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, trad. di C. Cases, Einaudi, Torino, 1956, pp. 159-63; rist. in G. LUKÁCS, *Scritti sul realismo* a cura di A. Casalegno, Einaudi, Torino, 1978, pp. 110-4).

já foi exorcizado, e que o coração e a honestidade ainda são os valores que resistem e estão sempre em pé.

A *Neue Sachlichkeit* leva assim, para além do *Kammerspiel*, a ver e a sondar melhor nas contradições sociais subjacentes à República de Weimar, mas permanece também quase sempre, em quanto concerne ao ponto de vista perspectivista destas contradições, ao nível da realidade weimariana, à concepção tradicional da ideologia política burguesa: aos seus esquemas e preconceitos, aos seus abstratos preconceitos moralistas de ‘dignidade’ e ‘honestidade’ pessoal. Mesmo onde, em diretores formalmente experientes (no *Mittner*, de *Jenseits der Strasse*, no *Jutzi* de *Um’s tägliche brot* e *Mutter Krausen*), encontra-se operante a lição revolucionária da escola soviética, a utilização dos princípios clássicos da montagem (montagem em peças curtas, detalhes ampliados, legendas em função simbólica), esses empréstimos formais sofrem, não menos do que o conteúdo, uma adaptação à estreita perspectiva do cinema de Weimar. Trata-se, em essência, de simples ecos culturais, de referências e citações (sobretudo com referência a *Pudovkin*), não isentos de complacência, e rebaixados a significações socialmente e artisticamente não essenciais, sem conexão com a totalidade do desenho, e portanto, sem possível saída. (Não é certamente por acaso que, depois de Weimar, nem *Mittler* nem *Jutzi* produziram mais nada de notável). Falta, em suma, no cinema do *Neue Sachlichkeit*, como falta na literatura proletária contemporânea, a capacidade “de identificar claramente os mais importantes problemas concretos da própria vida da classe operária alemã”; os desejos, as esperanças – observa ainda *Lukács*⁶⁶ – são projetados arbitrariamente na realidade, e as reportagens acabam por conferir de modo deformado as relações de poder na luta de classe, e nas lutas de tendência do proletariado alemão.

Precisamente a tal propósito, resta ainda dizer algo sobre o *Kuhle Wampe* de *Dudow*, *Ottwalt* e *Brecht*, obra, se não bela,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 140 (trad., p. 209; rist., p. 145).

certamente historicamente de singular interesse. Mas com este filme – embora se queira agora julgá-lo e valorá-lo – já estamos fora da *Neue Sachlichkeit* em sentido estrito, nos limites extremos da República de Weimar, e ao longo de uma diretriz que o advento do nazismo irá tornar imediatamente inviável tanto para o cinema como para toda a cultura alemã. Isto naturalmente não significa que o filme não tenha se relacionado intimamente, mesmo profundamente, com as técnicas narrativas da linha proletária. Todo o primeiro movimento, intitulado ‘Um desempregado a menos’, está de fato no signo do espírito documental do “novo objetivismo”, tendo, ao centro, os componentes da família da protagonista Anni reunidos – como em tantos outros casos relatados – em torno de uma mesa a meditar sobre o desemprego e a miséria. “Se você não se ocupar”, diz a mãe para o filho, o irmão de Anni, “o trabalho não vai cair na sua cabeça”. Mas não há trabalho; o desemprego e a miséria crescem em toda parte; e as consequências, para a família de Anni, são trágicas. O jovem comete suicídio; a família inteira, despejada, deve deixar sua própria casa, encontrando refúgio provisório em Kuhle Wampe, uma vila de tendas especialmente equipada e usada como centro residencial.

Estamos, portanto, como pano de fundo e clima, em plena *Neue Sachlichkeit*. Mas a atitude ideológica dos autores aparece já intimamente mudada daquela de seus colegas de tendência. O suicídio, antes de tudo, ocorre no início, não no final do desenvolvimento; não é isto – como, digamos, em *Mutter Krausen* – uma consequência, mas uma premissa do discurso que o filme apresenta. Os aspectos de protesto e denúncia da *Neue Sachlichkeit* ficam, portanto, em segundo plano. Veja como no primeiro “movimento” o filme alterna com as imagens neo-objetivistas da família de Anni em volta da mesa, vítimas desconsoladas da sociedade, as dos corajosos jovens proletários em bicicleta que, ao ritmo de uma balada de Hanns Eisler, vão de fábrica em fábrica em busca de um emprego, tirando todas as

consequências práticas da advertência da mãe de Anni: que, se você não se ocupar, o trabalho não cairá na sua cabeça.

Estas imagens dinâmicas do primeiro ‘movimento’ correspondem então simetricamente, após o menos belo ‘adagio’ do segundo, àquelas esportivas do terceiro “movimento” (remadores, motociclistas, etc.), também esses acompanhados, aliás ritmicamente, por uma balada abertamente socialista de Eisler (“Nós somos os porta-vozes vermelhos”); encerra, por fim, a sequência da discussão didático-pedagógica no metrô, voltada para a denúncia dos delitos econômicos do capitalismo internacional. Evidente, na estrutura compositiva do filme, o peso decisivo de Brecht e o seu esforço de pontuar em princípios formais da arte são capazes de deixar para trás não só a vanguarda do expressionismo, mas também o radicalismo naturalístico da *Neue Sachlichkeit* (paralelo com o seu *Lehrstücke*, estrutura articulada por tempo musical, titulação de episódios singulares ou ‘movimento’ por meio de painéis de varredura entre eles), na tentativa – mais irrealista do que bem-sucedida – de o elevar a um nível artístico superior.

V

AS ORIGENS DO CINEMA CÔMICO

O cinema cômico é, para todos os efeitos, parte integrante da história do cinema desde seu alvorecer. Apenas razões de clareza expositiva nos induzem a mencioná-lo aqui, separadamente. Na sua essência, todavia, ele não constitui um setor isolado e separado. Certamente, ele também possui formas, modos, princípios compositivos próprios, como foi sempre na arte a comédia em relação, digamos, ao drama e à tragédia; mas os fundamentos estéticos e históricos que o definem, que o tornam compreensível, etc., são absolutamente os mesmos, e investigados com o mesmo método, daqueles de outros gêneros da arte. O que é peculiar, quando muito, é a circunstância de seu forte endividamento com o mundo do circo e do teatro de variedades, quando aliás não acontece - como acontece nos Estados Unidos - que deriva diretamente dele.

1. O “slapstick” de Sennett ao primeiro Chaplin

Trata-se de uma circunstância conhecida. Um dos componentes, e não certamente o mais secundário, desse complicado processo econômico-produtivo, que deu origem ao nascimento de Hollywood, é justamente o cinema derivado em linha reta das formas teatrais do *vaudeville*, do *music-hall*, do *burlesque* americano: o cinema cômico, notadamente as *slapstick comedies* (as chamadas “comédias de tortas na cara”)⁶⁷. Os primórdios do

⁶⁷ O próprio termo *slapstick* é “originalmente derivado do vaudeville” (D. RIBLET, *The Keystone Film Company and the Historiography of*

desenvolvimento do cômico se entrelaçam intimamente aos de suas fontes, em particular, com a figura de Fred Karno, mímico em cuja *troupe* londrinense de *music-hall* também Chaplin fez sua estreia, tendo então oportunidade de se apresentar nos palcos dos Estados Unidos. Aqui, durante uma estada em 1913, ele foi notado e contratado por Max Sennett, a primeira figura de destaque do cinema *slapstick* americano: aquele Sennett, já ativo há anos na Biograph de Griffith, no verão de 1913 montou seu próprio negócio, criando, junto com Charles Bauman e Adam Kessel, da New York Motion Picture Company, um organismo produtivo autônomo, a Keystone, especializada em produções de comédias breves (*one reel*, uma bobina).

Se na *troupe* de Karno, Chaplin dá os seus primeiros passos como mímico, é em Keystone, com Sennett, que se realiza a sua aprendizagem fílmica; aprendizagem de alguma relevância, não tanto pelo que ele produz e contém em si (pouca coisa, como veremos), mas pelos resquícios que deixa para atrás, pelas consequências que determina – positivamente e negativamente – a posterior evolução da filmografia chapliniana. Hoje, graças ao trabalho de escavação da literatura crítica sobre Keystone, somos capazes de ter uma ideia relativamente completa do universo caótico e desengonçado das *slapstick comedies* de Sennett, com o seu ritmo convulsivo, suas convenções, e seus módulos recorrentes – fugas, perseguições, encontros imprevistos, confusão, tombos, mergulhos na água, socos na cabeça, tortas na cara, desabamento de edifícios, explosões que destroem tudo; um caos, na verdade, no qual, em homenagem à firme convicção de Sennett que o cinema é ação, movimento (“movies must *move*”), domina a obsessão de um movimento inquieto, o turbilhão, desarticuladas sucessão de piadas, em que a busca do efeito cômico se concentra muitas vezes no absurdo pelo absurdo: na sua autobiografia de 1955, *King of*

Early Slapstick, in *Classical Hollywood Comedy*, ed. By K. Brunovska Kornick/H. Jenkins, Routledge, New York-London, 1995, p. 168).

Comedy, Sennett mesmo chama a Keystone “uma universidade do sem sentido”⁶⁸.

Herdeiro e devedor também em não pequena parte do *music-hall*, do *burlesque*, bem como da tradição europeia (francesa) do cômico que o precede, e ao qual ele acrescenta um toque local, um específico *american flavour*, Sennett não se preocupa, ou se preocupa muito pouco, com o conteúdo; nas comédias que realiza em Keystone – mais farsa, na verdade, que comédia – não há espaço algum para a psicologia dos personagens, para a caracterização. É, no entanto, constante, como no *burlesque*, a intenção de fazer surgir o cômico do escárnio da ‘dignidade’, especialmente daquela da qual se sentem investidos e vestem com arrogância os representantes oficiais do poder, os policiais (de onde são os famosos “Keystone Cops”); mas uma vez que, como já foi apontado várias vezes em muitas partes (na Itália, muito bem, por Guido Fink)⁶⁹, também eles são atraídos a gravitar no reino do caos e figuram, de forma estilizada e inatural, símbolos do absurdo mas não do absurdo do poder, o *slapstick* de Sennett não adquire profundidade crítica, não chega a se elevar ao nível de uma autêntica sátira; o mundo que sua sátira pretende condenar, e ao pé da letra destruir, está na realidade sempre bem de pé, mantém intacto o equilíbrio ameaçado ou pelo menos, após cada aparente colapso, recompõe-se, recupera sempre de novo a sua estabilidade. Sobre a sátira prevalece a zombaria, sobre o cômico, a farsa em seu estado puro; a Keystone de Sennett não conhece outro gênero de comédia. No geral, a *slapstick comedy* permanece um produto extremamente exangue. Mecânica, repetitiva, ela gira em círculos sem exprimir por si qualquer deter-

⁶⁸ *King of Comedy. Mack Sennett as told to Cameron Shipp*, Peter Davies, London, 1955, p. 140. À anedota deste texto de Sennett não se acrescenta nada da recente biografia de S. LOUVISH, *Keystone: The Life and Clowns of Mack Sennett*, Faber and Faber, London, 2003.

⁶⁹ G. FINK, *Mack Sennett, “ve delle comiche”*, “Cinema nuovo”, X, 1961, n. 153, p. 420; *L’ascesa del cinema americano. Sennett e Chaplin*, in *Storia del cinema* a cura di A. Ferrero, Marsilio, Venezia, 1978-81, I, pp. 68-9.

minação concreta, sem saber dar nem um real conteúdo social nem uma forma formalmente consequente.

Ali dentro ocorre o aprendizado de Chaplin (bem como, gradualmente, a gênese da ‘máscara’ de Charlot). Chaplin se familiariza com o meio filmico em uma estreita relação de dependência das circunstâncias gerais – tanto econômicas como técnicas e ambientais – que condicionam o conjunto da produção de Keystone. Não lhe é dado, a princípio, quase nada de espaço de manobra para a realização de uma expressão própria. Mesmo quando, de abril a maio de 1914, ele começou a dirigir pessoalmente os seus filmes, às vezes em colaboração com Sennett ou com a atriz Mabel Normand, ou sob a supervisão sennettiana, foi submetido a fortes constrições e restrições por parte do aparato produtivo.

Disso deriva que os primeiros curtas-metragens de Chaplin não se diferenciam em nenhum traço essencial, imediatamente reconhecível, dos outros *one reels* da Keystone. Como Sennett, também Chaplin foca em um primeiro momento somente na piada pela piada; atribui à piada – de fato, ainda muito simples, elementar, às vezes até grosseira – a tarefa de sustentar e fundar por inteiro a construção cômica. Por um período relativamente longo, que compreende todo o período Keystone (1914) e se estende ao menos a uma boa metade do trabalho realizado na Essanay (1915-16), ele não tem em consideração, ou perde completamente de vista, o problema formal do destino da piada, de sua congruência com a unidade do todo; de modo que em seus trabalhos não há propriamente outra unidade, de um ponto de vista formal, do que aquela volta e meia produzida pelas piadas singulares. O desenvolvimento narrativo dos curtas-metragens do gênero de *Laughing Gas*, *The Property Man*, *The Masquerader*, *Those Love Pangs*, e também, no período Essanay, de *In the Park* ou *By the Sea*, consiste somente na justaposição serial de encontros no estilo *slapstick*, que não buscam nem mesmo unir-se homogeneamente entre si e organizar-se em um todo.

A característica principal da piada do início de Chaplin é, precisamente, sua absolutez. Absoluto este que parece, entre outras coisas, no sentido de que resulta quase sempre desconectado de qualquer referência concreta ao conteúdo da comédia à qual pertence. Todo incidente cômico repousa só sobre si e é parte de si mesmo. Construído principalmente sobre o princípio do “automatismo”, isto é, das ações e reações mecânico-automáticas dos personagens em cena, é toda vez fruto, por assim dizer, da casualidade do *inventio*. Se, digamos, acontecer de nos depararmos casualmente com um personagem ou um objeto durante o curso da ação, então esta para e se interrompe ali, como se estivesse em torno de um provisório centro (fonte de outras ações, reações, etc.), perdendo o fio do desenvolvimento e o nexos com o ponto de partida. Basta a aparência de um chapéu de palha, ou de um colete salva-vidas, para que a pulsão superficialmente “sentimental” de *by the Sea* seja já abandonada; de *The Masquerader*, sobre o mundo do cinema, seria razoável esperar piadas sobre o assunto, que ao invés não existem, enquanto existem outras, mais tradicionais (escorregadas, provocações, pontapés, golpes na cabeça, disfarces), que não tem relação alguma com ele e que certamente figurariam melhor em outro lugar; em *Laughing Gas* Charlie, trabalhando para um dentista, é enviado à farmácia, mas na rua encontra um senhor gordo com o qual discute, briga, persegue, etc., piadas também essas de todo independentes do contexto e do lugar idealizado como centro da construção cômica: o consultório do dentista.

É, por outro lado, bastante natural que assim seja. Enquanto o *inventio* carece de suporte estrutural orgânico, procede o acaso, e sobre a unidade prevalece a desarticulação cômica, é inevitável que a comédia se baseie somente na criatividade mímica de Chaplin, em seu genial talento de improvisador; e que isso, por sua vez, não possa se revelar senão na criação de piadas rapsódicas, extemporâneas, ocasionais. A própria gênese

da máscara de Charlot como um tipo original autônomo, com traços definidos, é dificultada ou retardada.

Claro, seria injusto negar qualquer originalidade ao primeiro Chaplin. Se o ponto de partida e o esquema geral de trabalho se mantêm em plena continuidade com a tradição, logo aparecem juntas as primeiras insurgências pessoais, os primeiros elementos de diferenciação dos módulos de Sennett (refinamento do *slapstick*, atenuação de seus personagens de grosseria farsesca), que, já presentes na Keystone, são enriquecidos e se multiplicam quando Chaplin deixa a Keystone para a Essanay; mas é característico da gradação do processo de desenvolvimento da invenção chapliniana que mesmo na Essanay, e mesmo durante o início do período Mutual (1916-17), ele consegue se libertar só lentamente e com dificuldade, em meio a uma quantidade de recaídas, do repertório padronizado do *slapstick* de Sennett. A totalidade de seus curtas-metragens, de 1914, e a grande maioria daqueles de 1915-16, exibe como pretexto cômico, motivos retirados em grande parte ou diretamente do patrimônio sennettiano, e que, apesar do indubitável progresso gradativo realizado no domínio da técnica e do estilo (funcionalidade dos “ataques”, estudado ingresso no campo dos personagens, cuidado com o corte e os nexos técnico-figurais dos enquadramentos), mostram-no ainda em grande medida súcubo do peso da tradição, envolvido por seu condicionamento: o motivo da embriaguez ofensiva, por exemplo, ou do disfarce em roupas femininas, ambos remontando, além de Sennett, a Karno e ao *music-hall*; e depois aquelas, sempre constantes e repetidas, rotineiras em todo tipo de *slapstick*. Vemos assim ressurgir nele, com modificações, o mesmo mundo fluído do absurdo já descrito acima como típico de Sennett, não excluindo alguns de seus convencionalismos e nem mesmo, a princípio, seus excessos. Quem paga por isso naturalmente é o personagem. Carecendo também Chaplin, como ele mesmo admite, de autodomínio, também falta o domínio do autor sobre o personagem. Tanto

o Chas de Keystone, quanto o já mais desenvolvido Charlie da fase imediatamente sucessiva, escapam ainda do pleno controle formal da parte de Chaplin.

Podemos resumir como segue os traços mais característicos dos personagens neste estágio inicial. Antes de tudo, sua hostilidade de princípio para com o mundo, o rancor que sempre e em toda parte o anima. Do ponto de vista da tipologia, oscila-se, com este primeiro Charlot, entre um ar de impertinência falsamente digna, e a pura e simples maldade. Ranzinza, petulante, rancoroso, desrespeitoso, vulgar, mas também, de vez em quando, enganador e vingativo, cínico e desleal, violento e cruel, odioso além das palavras, ele nem mesmo tenta esconder ou justificar esses atos de prevaricação de maldade gratuita; parece querer descarregar sobre os outros seu íntimo rancor; engano e violência se transformam em um ponto de força.

Estes aspectos degradantes do comportamento do personagem ocultam, em segundo lugar, um pessimismo de fundo, uma escolha de vida inspirada pela passividade e renúncia. Desempregado crônico, vagabundo marginalizado, em constante relacionamento antagônico com seus semelhantes e com as massas, ele se sente totalmente estranho a qualquer forma de solidariedade de classe, e se comporta de acordo. O seu objetivo de estado de marginalização o constringe a sobreviver, a se impor e prevalecer sobre os outros, a uma extenuante competição de astúcia, a uma feroz *struggle for life*, conduzida sem nenhuma restrição. Se luta, se se defende, não é porque pretende mudar a ordem do mundo, mas porque a sua “anárquica irreverência” a ele se adapta, porque – nas palavras do ensaio de Glauco Viazzi sobre Chaplin do período Mutual⁷⁰ – “aceita as regras do jogo”. Um filme, embora já relativamente avançado no tempo como

⁷⁰ G. VIAZZI, *Chaplin nel “período Mutual”*, “Ferrania”, VII, 1953, n. 4, p. 27 (reimpresso em sua coleção *Scritti sul cinema 1940-1958*, a cura di C. Bragaglia, Longanesi, Milano, 1979, p. 161).

The Bank (agosto de 1915), talvez toque o ponto mais baixo da parábola em termos de renúncia.

Chaplin aparece aqui ainda de todo inconsciente dos mecanismos sociais que operam no capitalismo. Reflete inconscientemente, sem tirar consequências, nós problemáticos, conflitos sociais, dificuldades, vícios do tempo. Nunca, como em seu primeiro período, o seu cinema se mostra tão impiedoso e incompreensível para os confrontos das classes subalternas, do mundo do trabalho, para o qual olha com desconfiança, mesmo em tons de forte acento reacionário. O que resta sistematicamente fora da concepção chapliniana do período é a dimensão humana do quadro da vida representada. Não só falta a ele, por falta de consciência social, qualquer reconhecimento da dignidade do trabalho enquanto tal, mas os personagens, a começar pelo próprio protagonista, nunca tem dignidade nem mesmo do ponto de vista humano; tal como as situações e relações da vida apresentadas (por ex. a exploração), os vícios descritos (a hipocrisia, a corrupção), não são mais sequer identificados e compreendidos na sua essência e, portanto, apontados para a denúncia: não há nunca qualquer denúncia da corrupção, muito menos consciência da exploração. Chaplin retrata antes, no primeiro Charlot, o sujeito inconsciente, a vítima de mecanismos e processos sociais que o transcendem e que, precisamente em razão desta inconsciência, muitas vezes o tornam um opressor, um explorado que rivaliza odiosamente com os explorados. O *slapstick* fornece apenas um elemento a mais, a ocasião e todos os meios, a forma fílmica mais adequada, para a concretização de um turbilhão de zombarias contra quem trabalha e o mundo dos trabalhadores em geral.

Entre o atraso da concepção de mundo e o atraso da forma existe, se vê um preciso paralelismo. Se o cinema chapliniano do período *slapstick* conserva em grande parte a artificialidade mecânica herdada da tradição é pelo fato de que mundo cômico de Chaplin, carente de fundamentos adequados, revela-se es-

treito, fechado em uma massa de estereótipos convencionais. A força de sua comédia não é medida ainda com a realidade; não vem ainda a confrontar-se frontalmente com os problemas da sociedade capitalista; não é chamada ainda – como acontecerá em seguida – a penetrar e a desmascarar artisticamente suas contradições. Pode-se falar no máximo, para este período, da presença de ideias anticapitalistas indiretas, de um ‘realismo’ puramente mecânico, estilizado. O princípio construtivo cômico do automatismo, ineliminável do *slapstick*, pesa negativamente, fazendo sentir seus efeitos negativos tanto sobre a construção do todo quanto, e ainda mais, nas sequências singulares e nas piadas individuais; não é por acaso, por outro lado, que os declínios de nível, os cedimentos à tradição e à *routine*, coincidam precisamente com os momentos de maior precipitação exterior dos acontecimentos e com a ansiedade do acúmulo de efeitos puramente *slapstick*.

2. O amadurecimento da arte de Chaplin

A arte de Chaplin nasce no curso de um processo. Só pouco a pouco ele chega a construções fílmicas artisticamente consistentes. Se se pode despachar com (relativa) rapidez os curtas-metragens atribuídos à fase do *slapstick*, isso se deve ao seu (relativamente) baixo grau de elaboração artística. Até agora o autor dá um retrato unívoco de Charlot, fixa em Charlot um tipo abstrato, os traços de uma máscara, que permanece sempre igual a si mesmo, apesar das mudanças das circunstâncias. É um sintoma de seu talento inato, e ao mesmo tempo do amadurecimento, que percebe em um certo ponto a insuficiência desta cristalização e que na última parte do período Mutual, aproximadamente a partir do inverno de 1916-17, no auge de *Easy Street* (Rua da paz), trabalhe duro para quebrá-la por dentro. Não se trata naturalmente de uma mudança repentina. Os germes da diferenciação não só do *slapstick* tradicional, mas também

da sua própria versão do *slapstick*, encontram-se já, no período Essanay, e vão progressivamente crescendo e se fortalecendo até desembocar naquele grupo de obras do biênio 1918-1919, também esses de metragem breve, situados formalmente entre os produtos que são afetados também pelas consequências do *slapstick*, e os médios e longas-metragens dos anos 1920, que destas se desfazem definitivamente. Já com o período Mutual, são anunciadas em Chaplin algumas novidades. Sem prejuízo das características externas dos seus filmes (metragens, tempos, método de trabalho, etc.), bem como, no interior, das coordenadas essenciais de seu mundo, ele começa penosamente a abrir o caminho para uma mais livre criação artística. O princípio do automatismo cômico perde terreno em favor, senão da consciência, de um maior envolvimento do personagem nos acontecimentos e experiências do mundo circundante. Quanto mais rico, variado, multiforme, mais aberto se desdobra diante dele este mundo, tanto mais necessariamente se é exigido que se faça dele mesmo uma experiência concreta (em um sentido que, com um paralelo não impróprio, poderíamos definir como 'fenomenológico'): isto é, que cresce, por sua vez, a atenção para as coisas, o gosto pela descoberta das formas de ser e dos segredos da realidade. A máscara passa agora de fato através desta experiência fenomenológica do mundo: ela se torna de tempo em tempos bombeiro, comerciante, alfaiate, garçom e, em *The Vagabond* (julho de 1916), novamente um vagabundo, mas agora com um significado mais elevado e espiritual, pungentemente romântico; experimenta aqui e em outros lugares o peso que na vida assumem os sentimentos; aumenta, do lado subjetivo, a sua capacidade de participar nas alegrias da vida ou, inversamente, de reagir às dores e sofrimentos.

São postas, assim, as premissas para que Chaplin renuncie à tipologia cristalizada da máscara. Ele agora a faz assumir papéis, atitudes, etc., objetivamente contrastantes com sua essência. O que em si representa um simples disfarce da máscara, análogo a

outros precedentes, considerado do ponto de vista da máscara mesma, parece ser um processo de estranhamento, em virtude do qual a personagem-máscara não é mais, em si, nem mesmo uma máscara: perde sua identidade, torna-se outro, estranhado de si mesmo: às vezes mesmo, como em *Easy Street*, inverte-se em seu contrário (Charlot que desempenha o papel de seu mais implacável inimigo, o policial, assumindo pela primeira vez, ele mesmo, o papel de autoridade). Atente-se às consequências: se agora Chaplin se serve, em determinados casos, do princípio do estranhamento, isso não acontece somente em função de expediente para a intensificação dos efeitos cômicos. A adoção deste princípio incide sobre sua concepção artística em geral; essa lhe permite um maior distanciamento crítico em relação ao personagem e, portanto, pelas mediações que isso comporta, uma postura mais crítica também em relação à realidade.

Podem, assim, vir à luz aspectos distintivos inéditos da relação ambiente-personagem. Comparados com os curtas-metragens da fase precedente, os médios-metragens de junho-outubro de 1917, *The Immigrant* (O imigrante) e *The adventure* (O aventureiro) indicam já com clareza onde está a novidade: na concretização histórico-social do ambiente que é o pano de fundo dos acontecimentos do personagem, na individuação de um nexos não casual entre personagem e sociedade. Embora ainda seja em grande parte a mesma do passado, a estrutura narrativa se enquadra em uma ordem de valores, e as ideias cômicas que a tecem e sustentam adquirem uma mais precisa conotação, uma determinação histórico-geográfica. E mais: a sociedade e a história começam a afetar de perto a fisionomia do personagem, intervêm como componente constitutivo de sua definição. Colocado no centro de um quadro social cada vez mais articulado, ele próprio se fortalece e se robustece internamente, aumenta, com o alcance de sua experiência, sua profundidade, sua consistência intrínseca. Da máscara da fase chapliniana de aprendizagem passamos, em grande medida,

ao sujeito humano, à completa individualidade da pessoa, ao personagem no sentido próprio. Não se trata somente de um processo de humanização do personagem realizado pela agregação em torno de seu núcleo primitivo de estados subjetivos novos, de dimensões até então desconhecidas, como o mundo dos sentimentos (cujo peso, depois de *The Vagabond*, vai crescendo quase sem interrupção), mas precisamente do fato de que esta humanidade diferente do personagem é, não menos importante, o resultado da sua concretização histórico-social.

Certamente, seria superficial, e levaria a uma simplificação excessiva do problema, explicar o profundo e ininterrupto processo interno de transformação do cinema de Chaplin somente com a circunstância de um refinamento estilístico de sua arte. Outras causas, subjetivas e objetivas, contribuem para dar impulso à transformação. Enquanto isso, objetivamente, há a experiência da grande guerra, a qual, não obstante seu custo tenha sido na América relativamente baixo, e seus efeitos de longa duração bem menos traumáticos que na Europa, não passa certamente sem deixar rastros também em Chaplin: basta aqui mencionarmos apenas *Shoulder Arms* (Carlitos nas trincheiras), a feroz sátira antimilitarista de outubro de 1918. Em segundo lugar, do ponto de vista subjetivo do autor, o seu crescente estado de inquietação, o desconforto que ele sente diante da agitação espiritual produzida pela experiência da guerra, e que encontra eco também nas suas páginas autobiográficas, incitam-no a romper com o passado, a se renovar; ele está bem ciente, e diz que uma fase da civilização já definitivamente terminou, e que, depois da guerra, a civilização não pode mais ser a mesma de antes.

Não é por acaso que os anos do pós-guerra são aqueles em que Chaplin intensifica, mais do que em qualquer outro período de sua vida, o seu contato com a cultura americana, aproximando-se também pessoalmente dos círculos intelectuais burgueses-progressistas, que recentemente deram origem ao

“pequeno renascimento” do Greenwich Village⁷¹. Lá conhece, entre outros, o ensaísta e romancista Waldo Frank, o poeta Hart Crane, conhecido através de Frank, e Max Eastman, o combativo diretor de órgãos de imprensa como “The Masses” e “The Liberator”. Não são, creio eu, pontos de referência sem significado. Estamos tratando, de fato, de personalidades que, junto com os poetas, os críticos, os jornalistas e os escritores contemporaneamente ativos em Chicago, encontravam-se agora no centro de um novo clima cultural, de um movimento geral de renovação da consciência nacional americana.

A guerra sacode o país de seu torpor, desperta inquietudes adormecidas. À medida que se sentem os efeitos do *boom* da economia determinados pela guerra, o desencanto com as ilusões pré-guerra é acompanhado pela necessidade de enfrentar sem preconceitos os problemas da realidade social média do presente. Sopra, em geral, na cultura – pelo menos na medida em que se sabe como escapar do condicionamento do *boom* – um vendaval de protestos contra o conformismo; um impulso rebelde, uma fervorosa aspiração, plena de promessas, para o novo, um impulso libertário e anti-puritano comum parecem animar a geração que passou pela experiência da guerra.

Agora Chaplin respira plenamente essa atmosfera, afetado pelo clima criado por essas insurgências civis. Não só vive em seu meio, mas, compartilhando o espírito de luta, apropria-se dele, participa dele com fervor. As forças e limites da cultura do pós-guerra tornam-se, *mutatis mutandis*, também seus; a sua atividade criativa, a configuração assumida por seu cinema – aquela comprimida em torno do período que vai do seu primeiro filme para a First National, *A Dog's Life* (Vida de cachorro, 1918), passando por *The Kid* (O garoto, 1921), *The Pilgrim* (Pastor de almas, 1923), e o drama *A Woman of Paris* (Casamento ou luxo, 1923), até *The Gold Rush* (Em busca do ouro, 1925) – são mais ou menos diretamente influenciados por ele.

⁷¹ Cfr. Ch. J. MALAND, *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1989, pp. 84 ss.

Se nos interrogarmos sobre a natureza e a qualidade social mais específicas da humanização do personagem, parece inegável a atração que exerce sobre o Chaplin do pós-guerra, seja como pano de fundo, seja como foco de sátira, o círculo de costumes e de formas de vida pequeno-burguesas. O amadurecimento da máscara do personagem se dá ao longo da linha de concentração da dinâmica da representação artística sobre o problema do aburguesamento. Em conformidade com a orientação cultural mencionada, Chaplin mostra como o ideal supremo de vida é modelado e plasmado agora para o vagabundo numa concepção individualista-burguesa, sobre o mito – burguês – do respeito pela dignidade puramente exterior, formal, da pessoa; como o vagabundo descobre que só a partir de um certo grau da hierarquia social, de uma certa categoria da sociedade, o homem vê reconhecida a dignidade do homem. Aqui os seus esforços para “humanizar-se” no sentido burguês.

Aqui ele, portanto, assume uma individualidade com traços sociais cada vez mais definidos, com aspirações ao *status* de burguês e ao *way of life* do homem médio. Ele mantém relações sempre mais estreitas com este mundo burguês, ou pequeno-burguês, assimilando traços exteriores e interiores, sentimentos, costumes, atitudes, formas de comportamento, bem como preconceitos e ilusões. Nascem então, repetidamente, páginas de vida cotidiana: já contemplamos *The Cure*, o projeto original de *Shoulder Arms*, o epílogo de *Vida de cachorro*; *Sunnyside* (1919) é um “idílio rural” permeado de tons e sugestões de sentimentalismo pequeno-burguês, onde o vagabundo tenta, em sonho, vestir-se também exteriormente como um burguês; e em *A Day's Pleasure* (Um dia bem passado), do mesmo ano, o disfarce burguês do vagabundo se torna completo. Em todo lugar, aqui e em seguida (em *The Kid*, em *The Idle Class*, em *Pay Day*, em *The Pilgrim*), o personagem é cercado por uma aura de respeitabilidade, de dignidade, de ostentação de elegância, de cuidado com a educação formal e os elevados sentimentos, que alteram sua fisionomia primitiva, tor-

nando-o algo não só agora muito distante da máscara do período *slapstick*, mas também intimamente contrastante com sua própria roupagem (todavia conservada) de vagabundo: um pouco no estilo de certas figuras dickensianas, como o igualmente miserável e pomposo Mc. Micawber.

Chaplin se equilibra, portanto, continuamente entre dois extremos. Ele aparece como se fosse atraído e conquistado pela própria coisa que, em essência, mais o repugna, pela própria coisa que ele instintivamente rejeita. Polo de atração de seus interesses, o mundo burguês é também o alvo principal de suas críticas. Esta dialética abre a perspectiva do realismo crítico. Por um lado, ele compartilha com os grupos libertários e progressistas da cultura americana a luta pelo fortalecimento das tendências individualista-burguesas, em vista da defesa da autonomia do indivíduo, do sujeito humano, da desumanidade opressiva e manipuladora do capitalismo; por outro lado, como autêntico realista crítico, ele se vale desta mesma dimensão – o individualismo – como um instrumento autodissolvente, que se volta contra seu próprio conteúdo, dissolve ironicamente a matéria social em que se funda e pode assim desnudar, por trás da hipocrisia e da falsa dignidade dos comportamentos, os sórdidos interesses em jogo na sociedade burguesa.

Muito frequente como consequência, no Chaplin desse período, é a troca entre tais extremos. Que ambos os extremos convergem para unirem-se de forma criativa, configura precisamente a especificidade de seu realismo. De *Vita de cachorro* ao *Pastor de almas*, é tudo uma contínua interação dialética de concessões a um certo modelo de cultura e de correspondente rejeição dele; uma sobreposição e entrelaçamento de paradigmas derivados das mais conhecidas e descontadas convenções da literatura burguesa do século XIX e da sátira fulminante destas convenções, de violentas tomadas de posição em relação às suas pretensões. As aspirações pequeno-burguesas que Chaplin atribui agora ao personagem, destinada a ser, para o

personagem mesmo, sempre ridicularizada ou contradita, são do gênero apresentado na Inglaterra das histórias vitorianas, por Dickens, digamos, ou por Thomas Hardy (com maior *verve* satírica em relação a ambos, mas com muito menos cuidado com o refinamento psicológico), e mais tarde, nos Estados Unidos, a partir dos contos de O. Henry, dos contos curtos de Sherwood Anderson (*Winesburg, Ohio*, por exemplo, ou *The Triumph of the Egg*) e também dos romances contemporâneos de Sinclair Lewis. Trata-se de aspirações por sua natureza sem saída, de idealidades sem perspectivas: o carço resultante de uma singular mistura de individualismo protestatário e de indiferença pequeno-burguesa, de tradicionalismo puritano, consolidado em preconceito, e de pretensiosos, e um tanto ridículos, anseios de grandeza.

De uma forma muito geral, a atitude de Chaplin para com a sociedade americana – atenta aos epifenômenos sociais do capitalismo, e ao mesmo tempo feroz, cortante, sarcástica, cheia de desprezo pelas formas de vida que lhe dá origem – pode recordar aquela assumida pelo economista Thorstein Veblen, em um estudo, *A teoria da classe ociosa*, que exerce grande influência também nos grupos literários progressistas e na cultura do Greenwich Village⁷². Sem jamais ter qualquer relação direta com Veblen, ou com Anderson ou Sinclair Lewis, Chaplin sempre adota um ponto de observação semelhante ao deles, que resulta, sobretudo, extraordinariamente favorável ao exercício e à prática do desmascaramento cômico. Com sua própria falta de escrúpulos, ele compara aqui – e não apenas aqui – substância e aparência; captura e descreve criticamente os epifenômenos periféricos, de segundo grau, da sociedade de classe; desmascara impiedosamente o pano de fundo de sua suposta respeitabilidade.

⁷² Cfr. J. DORFMAN, *Thorstein Veblen and His America* [1935], A.M. Kelley, New York, 1961, pp. 422-3; A. KAZIN, *Storia della letteratura americana* [1942], trad. Di M. Santi Farina, Longanesi, Milano, 1952, pp. 178, 186.

É notável o revigoramento, a maior vitalidade da forma cômica que dele deriva⁷³. Só aqui, na fase que coloco sob a bandeira do individualismo burguês, quando as piadas são resultadas da tensão que se estabelece entre o ser e o querer ser do personagem, é que o ‘segredo’ cômico de Chaplin encontra realmente aquilo em que precisa se basear socialmente. A intenção primária da piada passa a ser o desmascaramento de todas as convenções, de todas as hipocrisias do filisteísmo pequeno-burguês, da falsa respeitabilidade superficial de uma sociedade intimamente corrompida. Média-metragens como *Shoulder Arms*, *O garoto*, *O pastor de almas* identificam e atingem profundamente as consequências desumanas do conformismo social. Grande parte de sua comédia deriva precisamente da falta de escrúpulos com que são contrastadas essência e aparência, dignidade humana e impostura; a verdadeira dignidade humana nunca é o que aparece na superfície. Mostrar as imposturas que se escondem por trás do conformismo social, desmascarar a ordem de classe da sociedade constituída, esse é o fim último a que sua comédia é dirigida.

Em suma, e conclusivamente, o fio ideológico unitário que liga este grupo de obras entre si é dado pela crescente e sempre maior clareza do tema do individualismo burguês: tanto pelo que ele contém de utopismo, de ideal, como, e ainda mais, pelas suas implicações crítico-negativas. *Casamento ou luxo* e sobretudo a obra-prima da fase de juventude de Chaplin, *Em busca do ouro* (em cujo relevo devo me deter separadamente, tratando da América da prosperidade), movem adiante na mesma direção. Graças à sua potenciada concretude realística de representação,

⁷³ Na impossibilidade de discutir aqui a fundo, remeto aos desenvolvimentos mais completos que fornecem o capítulo VI (“Principi, struttura e funzione del gag chapliniano”) de meu livro *Il realismo di Chaplin*, Laterza, Roma-Bari 1981, pp. 143-170, e o ensaio *I risvolti della tecnica chapliniana del gag*, “Cinema nuovo”, XXXVIII, 1989, n. 320-321, pp. 52-9 (reimpresso em meu livro *Gli autori e la critica. Vatti e misfatti nel mondo del cinema*, Dedalo, Bari, 1991, pp. 27-41).

podemos já falar por Chaplin de uma plena concordância de objetivos com as tendências do realismo crítico. Naturalmente, isso pressupõe o emprego, a partir do ato formal, de esquemas capazes de corresponder às demandas narrativas postuladas por esse enriquecimento de conteúdo. A intensificação dramática, o fortalecimento dos laços entre ambiente e personagem, a sua respectiva definição e concretização, visando abarcar uma gama o mais ampla possível de determinações histórico-sociais, se torna realizável só na medida em que o fôlego das obras se expande correlativamente do ponto de vista formal. Daí o abandono da forma novelística, agora inadequada, e a gradual e tendencial passagem dos *short-stories* do período *slapstick*, aos médio-metragens e longas-metragens subsequentes. Não se trata, é evidente, só de um prolongamento absoluto da duração da narração, mas de uma dilatação de seus tempos internos, do mais relaxado e pacato respiro das sequências: com todas as consequências que isso comporta no nível da atuação, da montagem, da distribuição e organização do material plástico, do funcionamento – na sequência assim dilatada – dos princípios da piada.

Esses mesmos critérios estéticos de diferenciação que, segundo a teoria dos gêneros literários, separam a novela do romance, constringem aqui Chaplin (embora com as necessárias modificações do caso) a diferenciar a forma dos *short-stories* da forma fílmica de seus romances, proporcionais às exigências do novo conteúdo. Já em novelas como *Vida de Cachorro* e *Shoulder Arms*, que se diferenciam em conteúdo das novelas breves do período *slapstick*, e depois mais completamente a partir do *Garoto*, Chaplin recorre com determinação sistemática ao uso de um procedimento de construção narrativa marcado por vastas sequências. Como na tradição do romance (daquele romance que Chaplin mais conhece e aprecia, o romance do século XIX), as suas histórias se articulam, dividem-se em capítulos, preveem, como estrutura, um contexto e uma conclusão. A solidez da composição repousa sempre na unidade do arco narrativo

concebido como um todo, e isto, por sua vez, na estreita interconexão semântica de suas partes; estruturalmente, o cenário pertence à obra não menos que seu núcleo cômico-satírico. Nele comédia e drama são agora um; cômico e dramático tendem por sua natureza a fundir-se.

Assim, Chaplin dá um passo de importância decisiva para a realização de sua maturidade de artista. No auge do desenvolvimento aqui examinado, encerra-se para ele definitivamente uma época. Terminou, se quiser colocar nas palavras de Goethe, a época que geralmente é a “mais importante para um indivíduo, aquela do seu desenvolvimento” (correspondendo à experiência descrita na autobiografia goethiana *Poesia e verdade*); e começa a época na qual o indivíduo, agora formado e maduro, entra “em conflito com o mundo”.

3. O cômico pequeno burguês: Linder, Lloyd e Keaton

A comicidade conhece vários modelos e níveis. Nem sempre a tipografia cômica, mesmo por parte dos comediantes de renome, tem a força para transcender os limites do quadro representativo imediato a que se refere ou do contexto das relações de classe de que provém. Grandes satíricos do tipo de Swift ou de Saltykov-Schedrin retratam quadros capazes de investir, graças à sua exata caracterização dos personagens de fora, inteiros complexos sociais em movimento, a totalidade móvel de um mundo; outros (Dickens, digamos, mas também Chaplin), combinam o interno com o externo, tipificando de tal forma que os personagens representados se integram na dialética móvel da realidade, na objetividade das relações contraditórias do meio social.

Quando o comediante não penetra a fundo, mesmo os seus melhores resultados artísticos carecem inevitavelmente de toda a estreiteza derivada de uma visão limitada. Com a expressão “cômico pequeno-burguês” – não, admito, a mais precisa, útil somente *faux de mieux* – pretendo precisamente aludir a

esta limitação de princípio, prescindindo de qualquer referência específica à classe, ao artista que representa, ao tema ou ao conflito ou aos personagens representados. O cinema é singularmente generoso com exemplos de comediantes reconduzíveis até essa esfera. Terei em consideração, a seguir, apenas três casos escolhidos, entre outros possíveis, como exemplos tanto pelas influências como pelas repercussões que exerceram, tanto pela reputação dos autores em causa, como naturalmente também pela extensão (relativa) dos resultados por eles obtidos: são os do francês Max Linder e dos estadunidenses Harold Lloyd (produtor, intérprete e também supervisor, mas – note – não diretor de seus filmes, confiados a técnicos sem destaque) e Buster Keaton (que também muitas vezes se deixa ser dirigido por outros, recorrendo à prevalência da fórmula da codireção, mas que continua, na verdade, responsável ao menos por seus longas-metragens).

De todas as figuras dos comediantes fílmicos de que até aqui falei, Linder é cronologicamente o precursor. Quando, já na primeira década do século [XX], contratado pela Pathé, desenvolve seu personagem de pseudo-dandy altivo, de uma classe média garbosa, em vestes sempre impecáveis, nenhum comediante de nome está ainda ativo no cinema. Os comediantes que vão se cimentando só pegam emprestado do *music-hall*, do *burlesque*, do *vaudeville*, do cabaré, do circo, e não vão mais além do desenho de esboços caricaturais. Linder se apresenta como um personagem de fisionomia mais definida; conseqüentemente sua comédia vem se caracterizando por traços de maior fineza e naturalidade interpretativa, por um *humour* que não se identifica mais apenas com o *slapstick*, não se deixa reduzir ao seu nível nem se detém nos seus limites. O cômico é nele o lado pelo qual a arrogância do dândi sempre trai, por trás da máscara, o substrato pequeno-burguês, a densa trama imperante de vícios, do egoísmo, do conformismo da vida cotidiana; ainda que, no fim, o que de socialmente significativo caracteriza a substância, para onde o desmascaramento deve levar, Linder não o sabe e não indica.

Linder é precursor também de outra forma (evidenciado e até mesmo muitas vezes exagerado pela crítica): as situações cômicas que ele está criando, algumas de suas piadas, etc., mostram que deixam para trás traços não indiferentes. Ele é de fato, ao lado de Karno, embora em um sentido diferente dele (já que suas experiências como ator de *music-ball* são relativamente tardias e secundárias às do cinema), outra das fontes que é indispensável ter em conta na reconstrução da gênese do filme cômico americano. Já Sennett confessa honestamente a dívida contraída desde o período Biograph para com Linder - na Keystone ele tem a oportunidade de estudar com atenção, sugerindo então na sua autobiografia a ideia do “considerável impacto” que Linder teria também sobre o desenvolvimento de Chaplin⁷⁴. O próprio Chaplin, em várias entrevistas de 1915 e 1916, e novamente no início dos anos 1920, reconhece essa influência. Que o texto da famosa dedicatória a Linder afixada sobre uma foto sua datada de 12 de maio de 1917, “To the one and only Max, the Professor, from his disciple, Charlie Chaplin”, seja levado ou não ao pé da letra, é algo historiograficamente ainda controverso⁷⁵. Dado a profunda diversidade dos respectivos tipos criados, do estilo, etc., estou propenso a acreditar que o sinal da lição de Linder deve ser procurado, antes e mais do que em ideias, motivos ou

⁷⁴ SENNETT, *King of Comedy*, cit., p. 161.

⁷⁵ Para maiores detalhes, conferir especialmente J. SPEARS, *Max Linder, “Films in Review”*, XVI, 1965, pp. 287-8; CH. FORD, *Max Linder*, Seghers, Paris, 1966, pp. 47-8, 85-6; R. SOBEL/D. Francis, *Chaplin: Genesis of a Clown*, Quartet Books, London-Melbourne-New York, 1977, pp. 129-30. A prolongada frequência e admiração recíproca entre os dois é, no entanto, atestada pessoalmente, graças à sua familiaridade com Chaplin, por Robert Florey (M. BESSY/R. Florey, *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*, Jacques Damase, Paris, 1952, pp. 152 ss.). Recentemente, além disso, Kevin Brownlow deu notícia (em *Hollywood. L'era del muto* trad. di M. Benini, Garzanti, Milano, 1980, p. 143) sobre a descoberta de um filme ‘caseiro’ de Chaplin, que “reconta uma visita de Linder ao estúdio onde trabalhava Chaplin durante a primeira guerra mundial: os dois se abraçam calorosamente e cada um prova os movimentos do outro”.

piadas individuais, no princípio da flexibilidade e sobriedade – então desconhecido – do uso do meio filmico para fins cômicos.

A carreira e o sucesso de Harold Lloyd surgem quando Linder já está ocaso. Não se pode deixar de julgar sintomático que o velho Linder em declínio tenha procurado apoio e refúgio em Hollywood bem naquele Sennett, do qual Lloyd – como já Chaplin – separou-se quase imediatamente, em 1915, junto com seu amigo e produtor Hal Roach, fundando alguns anos depois sua própria casa de produção e realizando os seus melhores filmes, sob a direção de Fred Newmeyer e Sam Taylor, na primeira metade dos anos 1920 (*Safety Last*, 1923; *The Freshman*, 1925). O afastamento de Sennett marca correlativamente o abandono do protótipo originário do personagem de Lloyd, a figura do Lonesome Luck, com traços ainda marcadamente sennettianos ou protochaplinianos, em favor do tipo que ele está gradualmente esboçando e fixando como definitivo: o tipo do pequeno-burguês americano, sorridente, jovial, prestativo, mas ao mesmo tempo medroso e desajeitado, inconsciente de tudo, a princípio naturalmente sem qualquer *chance* de sucesso na vida cotidiana, mas tão teimoso, de uma obstinação tão tenaz, que vem a ser satisfatoriamente recompensadora a boa sorte, como convém aos sonhos e ilusões do burguês médio.

Lloyd passa inteiramente ao lado da complexidade do mundo real ao seu redor. Diante da América do *boom* econômico, do redemoinho da construção das grandes metrópoles, das consequências provocadas nas relações ordinárias de vida pelo capitalismo em expansão, ele exprime, com um bom lampejo de inteligência, a desorientação de uma *middle class* completamente desgarrada. O seu pequeno-burguês, que adoraria retirar-se para a paz da vida tranquila e provinciana do passado, não está menos deslumbrado do que oprimido pelos cataclismas da nova era; se ele é – em total contraste com o que ocorre no contemporâneo desenvolvimento do cinema de Chaplin – apenas um graveto maltratado, uma vítima, nunca um representante consciente,

isso se deve essencialmente à inconsciência social de seu autor.

Os filmes realizados por Lloyd, durante a primeira metade dos anos 1920, são claros exemplos do modo despreparado e ingênuo como ele representa a América do bem-estar. Continuam dominantes para ele os mitos da classe dominante americana: em primeiro lugar, os do esporte, do sucesso individual, da ‘popularidade’ a qualquer custo. O Harold Lamb de *The Freshman* – como também, de uma forma mais privada, mais pessoal, o calouro de *College* de Keaton (1927) – não visa mais do que tornar “o homem mais popular” da universidade, retirando o título para um atleta muito mais jovem, jogador de rugby. Neste ambiente, ele se vê tendo que enfrentar experiências e situações (sequências do ingresso na universidade, da festa anual, da partida de rugby) para ele de todo novas, árduas, que o colocam em dificuldades, mas das quais, em virtude de uma série de hábeis truques, ele sempre sai vitorioso. Lloyd nem mesmo se dá conta da mesquinhez dessa corrida ao sucesso pelo sucesso, dos sintomas negativos que ela revela sobre o *status* da democracia americana; ele confunde este mito com um sinal de boa saúde, de sanidade do todo, leva a sério o fervor dos competidores à vitória, apresenta o seu Harold Lamb realmente como um vencedor. Em comparação com Keaton de *College*, a angústia desta posição parece mais grave devido ao fato de que da vida da universidade são praticamente inteiramente excluídos os valores da cultura, o estudo, o compromisso didático, os interesses humanísticos (valores em Keaton sempre contrapostos ao mito do esporte). O único representante sério do mundo acadêmico é o Magnífico Reitor, caricaturado em seus traços puritanos, e como tal alvo contínuo das *gaffes* e lances (involuntários) de Harold.

A denúncia dos limites da qualidade artística do cômico em Linder e em Lloyd, acredito, não encontra quaisquer reservas ou suscita perplexidade alguma por parte da historiografia. Pode parecer, por outro lado, simplista que eu agora confine

o próprio Keaton no âmbito do comediante pequeno-burguês: especialmente aos olhos daquela orientação crítica – imposta amplamente – que faz de Keaton um modelo, e um mito, quase o emblema do ‘moderno’ em geral, e que o celebra como um autor dos mais grandes da história do cinema, a ser colocado na comédia acima de todos, Chaplin incluso. Trata-se de todo modo, sejamos claros, de um confinamento relativo, puramente tendencial. Em primeiro lugar, suas representações cômicas do estado de desorientação e medo do homem médio se mantêm em qualidade e profundidade, em capacidade representativa, sem comparação acima – tanto as farsas de Linder, quanto as leves e superficiais comédias de Lloyd ninguém pode pensar em colocar em questão.

Chamado para Hollywood em 1916, ativo desde 1920 com curtas-metragens próprios, Keaton revela logo a originalidade de seu talento. Já o seu primeiro longa-metragem de relevância, *Our Hospitality* (Nossa hospitalidade, 1923), onde ele tenta a narrativa longa, com episódios dramáticos, do modelo do século XIX (mais ou menos nos moldes de Chaplin do *Garoto*), deixa claro a total ruptura que ele operou em relação ao *slapstick* de Sennett. Sennett é deixado muito para trás, não só na estrutura arquitetônica do filme, que visa resgatar o cômico das caricaturas secas e o mecanicismo exterior dos módulos sennettianos, mas também na construção do personagem (de onde ganha vida a célebre máscara do ator cômico impassível, que nunca ri) e no desenvolvimento cômico-dramático, inexistente em Sennett: Keaton arrisca, entre outras coisas, a paródia, posteriormente retomada e desenvolvida em *The General* (O general, 1926), do ‘caminho dos gigantes’, isto é, da realização da grande artéria ferroviária de ligação entre as duas costas dos Estados Unidos, tendo naqueles anos os seus cantores, e do lado sério, os diretores da epopeia do western ‘clássico’. Agora em *The General*, em *The Navigator* (O navegador, 1924), e na segunda parte de *Seven Chances* (Sete oportunidades, 1925), quando o

herói, perseguido por uma multidão de mulheres que querem se casar com ele, escapa de sua perseguição, mas se vê alvo de uma avalanche de pedras rolantes atrás dele, encosta abaixo, até *Spite Marriage* (O noivo cara-dura, 1929), que fecha o mais feliz período criativo de Keaton. Ele inventa piadas geniais, uma após a outra, sem interrupção, sobre o estado de medo do indivíduo diante de um mundo que se volta contra ele e o esmaga.

Foi precisamente nesta disposição criativa que acreditamos reconhecer o parentesco de Keaton com a vanguarda e com o ‘moderno’. O destaque merece consideração porque, especialmente no que se refere à temática kafkiana, foi proposto repetidamente e com autoridade também para Chaplin, de Cocteau a Hannah Arendt, e outros especialistas da crítica chapliniana de ordem mitológica, como Parker Tyler, Robert Payne, José-Augusto França. Muito melhor vê, no entanto, Lukács, quando escreve em uma passagem da Estética:

Não se deve esquecer como o círculo emotivo das obras de Chaplin e suas ideias sociais estão no mundo de Kafka. Todavia, em Chaplin o medo e a impotência assumem forma sensível não só de dentro, mas de dentro e de fora, em uma unidade inseparável. Nasce assim um humorismo universal que triunfa sobre o medo e cuja profundidade – um aprofundamento objetivante da problemática de Kafka – se mantém precisamente enquanto confere de modo popular ao esotérico uma eficácia esotérica⁷⁶.

Por causa desta sempre mais nítida e decisiva, irresistível tendência de Chaplin ao “aprofundamento objetivante”, nele não há nenhuma daquelas convergências formais com a vanguarda, que podem, ao invés, ser estabelecidas e foram estabelecidas, creio que não sem uma certa legitimidade, para o grande Keaton.

Mas para tornar relativo, apenas tendencial, o confinamento do qual falei acima, há também um segundo, mais importante motivo, desta volta de conteúdo. Keaton frequentemente cruza,

⁷⁶ G. LUKÁCS, *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1963, II, p. 512 (Estética, trad. Di A. Marietti Solmi/F. Codino, Einaudi, Torino, 1970, II, p. 1279).

e em várias direções, os confins da esfera do mundo pequeno-burguês, investindo em temas como a história nacional americana (*The General*), ou o mito da “fronteira” (*Go West, Vaqueiro avacalhado*, 1925), ou o papel dos meios de comunicação em uma era de turbulência e graves conflitos urbanos (*The Cameraman*, O homem das novidades, 1928). Mesmo que sua crítica nunca vá tão longe até suas raízes, emerge dela ao menos uma réstia de consciência sobre as dificuldades, as lutas impiedosas, os contrastes irremediáveis que espreitam nas condições sociais de vida do capitalismo, e que crescem paralelamente e proporcionalmente com ele.

Dito tudo isso, reconhecido o quanto de realmente original o seu cinema oferece, a estreiteza do círculo de representações, dentro do qual também Keaton se move, permanece inquestionável. Keaton não tem atrás de si, como Chaplin, um aprendizado artístico preparatório muito desenvolvido, que afunda na trama das relações sociais (individualistas-burguesas) dominantes na América. O crescimento do capitalismo, a era do bem-estar, portanto, chegou até ele como fenômeno inesperado e imprevisível, que deixou o indivíduo desorientado. Se o Keaton cômico aparece em seus filmes tão sério, é precisamente em razão da incompreensão de base de uma situação histórica, que vê a predominância incontestável do mundo da técnica industrial e da máquina (o transatlântico moderno de *The Navigator*, as ferrovias de *The General*), e que ele tem, como Chaplin, o mérito de evocar, mas que não consegue também (embora consiga muito melhor que Lloyd) trazer à tona. Não há aqui de fato ainda uma sátira da industrialização. Os produtos da indústria só são zombados de fora, como mecanismos absurdos, destituídos de sentido. Keaton não conhece outra dimensão, outro sentido, que o sentido de desorientação subjetiva do indivíduo. De seu tão previdente enriquecimento qualitativo dos estilos do cômico para além do *slapstick*, da sua *verve* cômica, exclui de todo a figuração do novo da prosperidade social, sobre a qual, no final,

sua própria comicidade repousa, e da qual se torna possível; ela se volta contra a própria coisa que a produz.

Na avaliação dos resultados da sátira corrosiva de Keaton, é preciso ter em conta esta estreiteza de princípios. A comédia procede nele por intuições; mas mesmo as suas intuições fantásticas mais bem-sucedidas se congelam sempre só nas intuições, e precisamente isso o impede de abraçar e refletir, artisticamente, em um sentido mais profundo, a complexidade das relações sociais da vida que ele intui, por tudo o que elas significam para além da sua superfície imediata. Assim, embora ele seja mais compreensivo do que em Linder e em Lloyd, o ponto de vista artístico não se desvincula, nem mesmo nele, das estreitas perspectivas do cômico pequeno-burguês. O que, entre outras coisas, explica porque nem mesmo Keaton – novamente ao contrário de Chaplin – tem qualquer futuro no sonoro.

VI

HOLLYWOOD *CAPUT MUNDI*

Se com Hollywood começamos, é razoável que com Hollywood se encerre esta seção introdutória sobre as escolas fílmicas do cinema mudo. A segunda metade dos anos 1920 marcou para o cinema a conquista de uma linguagem específica propriamente, mas, além de qualquer questão de linguagem e de arte, também o fato incontestável de que, industrialmente, o seu mundo pertence a Hollywood, e de Hollywood depende. A estrutura econômica torna-se agora cada vez mais o fator predominante, e a indústria de Hollywood, em suma, como um *caput mundi* cinematográfico: fenômeno de indubitável relevância interna, sobre o qual Hollywood não hesita em se retirar, e que atua como um potente incentivo e irresistível atrativo também para o exterior, alimentando ao redor de Hollywood uma mitologia desenfreada, transformando Hollywood em mito. Por outro lado, como o *boom* econômico coincide cronologicamente com a Hollywood do *boom* (do *boom* econômico geral desta determinada fase da sociedade americana), o resultado é que grande parte dos problemas que dilaceram a América se refletem em seu cinema, ou ao menos aparecem nele como uma marca d'água.

1. Tragédia e comédia na América da prosperidade

O caminho que está tomando Hollywood após o fim da era dos pioneiros está aí para indicar muito bem, melhor do que qualquer outro fenômeno, o crescimento da indústria. O seu

primeiro impulso produtivo, a nível industrial, coincide com um *boom* econômico de proporções incomuns na história dos Estados Unidos. Durante os anos 1920, os efeitos da industrialização do cinema andavam de mãos dadas com aqueles, mais gerais, da transformação das bases industriais da economia, e com aqueles que ela induziu na sociedade civil e na vida cotidiana dos homens (incontrolável aumento do valor do dinheiro, corrida pela riqueza e lucro, crescimento do padrão médio de vida, mudanças nos modelos e padrões de riqueza, progressivo aburguesamento dos estratos sociais subalternos).

Um desenvolvimento doentio, distorcido. Que a taxa anormal de crescimento da economia estivesse relacionada com um anormal desenvolvimento do ciclo econômico, era algo para os economistas e financistas muito claro já em 1922, como se deduz do discurso do presidente do Banco comercial de Nova York, James S. Alexander, *The Future of American Business*: “Os interesses da América são os negócios”, sentencia cinicamente o próprio presidente americano, Calvin Coolidge: uma frase – comentam por sua vez os historiadores Nevins e Commager – que “pode servir muito bem para caracterizar a sociedade americana no decênio de 1920 a 1930”⁷⁷. Triunfa, de fato, sem freios a mística do sucesso. Devido à confiança depositada na capacidade de expansão ilimitada da economia, o aumento da produção e do consumo assumem um ritmo quase ofegante; o volume geral dos negócios depende cada vez mais de uma especulação largamente estimulada pelo crédito. Um Mellon, um Hoover, um Rockefeller, um Dawes, um Morgan são exaltados como “oráculos, sábios, cientistas, grandes pensadores, realizadores de grandes empreendimentos, homens do Estado”; o homem de negócios geralmente aparece como “a pessoa mais influente da nação” ou, segundo a expressão usada de um fervoroso seguidor de Thorstein Veblen, o economista e publicista Stuart

⁷⁷ A. NEVINS/H.S. COMMAGER, *America. La storia di un popolo libero*, Einaudi, Torino, 1947, p. 511.

Chase, como o “ditador de nossos destinos”⁷⁸. Na descrição do “processo de contínuo crescimento” do comercialismo e de sua incidência sobre a “nova ordem” assim instaurada não se poderia alcançar, creio, maior clareza e eficácia do que o próprio Veblen, em seu estudo que surgiu na sequência do advento de Coolidge:

Isso parece tornar a “nova ordem” uma nova ordem de negócios. E assim é, no sentido de que a “nova ordem” é uma ordem de coisas em que as considerações dos negócios são proeminentes [...] Sob a nova administração como em qualquer outra, toda a tarefa da empresa de negócios é de obter lucro líquido tão alto e seguro quanto possível, de adquirir reconhecimento, de “ganhar dinheiro” e, portanto, de usar todos os meios e serviços tangíveis para esse propósito intangível mas preeminente, de obter reconhecimento. Os novos expedientes postos na condução dos negócios são estratégias e expedientes que visam favorecer esse fim intangível, novos modos e meios de responder à solicitação dessas novas possibilidades de lucro que derivam das mudanças sensíveis do sistema industrial⁷⁹.

Os seus efeitos repercutem com maior impacto sobre Hollywood. Já imediatamente após o fim do primeiro conflito bélico, do qual os Estados Unidos colheram grandes vantagens comerciais, impondo-se com a autoridade de uma potência capaz de guiar a economia mundial, começa sua fase de consolidação e expansão: “Hollywood se tornou Hollywood e se estende pelo mundo”, como dito nas recentes palavras de um historiador americano, muito crítico de Hollywood como sistema produtivo capitalista de mercadorias⁸⁰. Palavras que acertam o alvo e iluminam bem o cenário que está por vir. Enquanto, de fato, os grandes grupos financeiros esticam seus tentáculos nesta nova fonte de lucro, Hollywood, deixada por sua vez a ser conquistada pelos demônios da indústria, faz agora do lucro

⁷⁸ Cit. da A.E. KAHN, *Da Wilson a Truman: trent'anni di politica americana*, Edizione di cultura sociale, Roma, 1953, p. 107.

⁷⁹ TH.VEBLEN, *Absentee Ownership and Business Enterprise in Recent Times: The Case of America*, Huebsch, New York, 1923, pp. 211-12.

⁸⁰ TH. CRIPPS, *Hollywood's High Noon: Moviemaking & Society before Television*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1997, p. 36.

sua primária, se não única, razão de ser. Não seria compreendida a linha tendencial de desenvolvimento do cinema mudo hollywoodiano, sem antes colocar seus fundamentos no seio dos condicionamentos derivantes de seu contexto econômico-financeiro, e de seus nexos de dependência com Wall Street. Esse processo tem implicações que repercutirão com maior impacto no filme sonoro.

Vamos, então, examinar mais de perto isto. Economicamente a Hollywood dos anos 1920 teve seu pivô, o seu estímulo e seu referente objetivo na era Coolidge, o triunfo da ideologia da “prosperidade”. Mas não só economicamente: porque, à luz desta ideologia, muda no cinema a relação com o mundo externo, e mudam juntamente as suas formas internas, específicas, as formas fílmicas de seus diversos gêneros. Só a partir de então, e certamente não por acaso, datam os gêneros no sentido adequado: gêneros como, digamos, a comédia chamada ‘clássica’, o drama pequeno-burguês, o filme pseudo-histórico com grande espetáculo (como o promovido por De Mille), a epopeia do faroeste; fazem sua primeira aparição diretores (King Vidor, Capra, Wellman, Hawks, etc.) de uma geração nova, mais dinâmica, mais elástica, mais acostumada a compromissos, produtiva, e – veremos melhor na seção sucessiva do presente capítulo – tiveram que se curvar à força também diversos diretores estrangeiros imigrantes; em todos os lugares é alimentado, por uma sábia *battage* propagandística, o clima mais adequado para a sublimação do produto de consumo em um mito.

Tragédia, comédia, epopeia western estão todos, de maneiras diferentes, envolvidos. O lado trágico do mito tem sua origem na inconsciência das bases instáveis da prosperidade. Por trás da frenesia do sucesso se esconde, reluzindo repetidamente na superfície, o estado de incerteza e mal-estar do homem médio: o mesmo que é na literatura é representado por escritores como Dreiser, Dos Passos, Sinclair Lewis, ou também como o naturalista Frank Norris, que inspirou Erich von Stroheim de

Greed (Ganância, 1923), o primeiro filme importante de uma carreira cheia de obstáculos e desequilíbrios, mas – outra coisa que veremos no final do capítulo – seriamente lançado sob a bandeira do realismo crítico. Pode-se dizer que a característica principal da tragicidade deste mito está no contraste não mediado entre a superfície e o núcleo, entre a aparência e a essência. Quando King Vidor, em *The Crowd* (A turba, 1927), aborda o tema trágico da perda do pequeno-burguês dentro do universo manipulado da civilização capitalista, sua denúncia não chega a arranhar se não mais que os males superficiais, que ali aparecem então em forma não menos inconsciente, adocicada, do que acontecia já com os problemas da guerra em seu pseudopacifista *The Big Parade* (O grande desfile, 1925).

Somente com as melhores páginas de Stroheim, todas elas com estrutura, conteúdo e estilo da Europa Central, e sobretudo com a crítica corrosiva da primeira verdadeira grande obra-prima realista de Chaplin, *The Gold Rush* (Em busca do ouro, 1925), nascida no auge da fase jovem de amadurecimento de sua arte, o feitiço da imediatez é quebrado. “Comédia dramática” soa o subtítulo do filme. Nada de estranho para Chaplin; sabe-se que ele ama usar designações do gênero. Nunca tão bem como aqui, por outro lado, a designação corresponde à essência da coisa designada. O cômico e o dramático da *Busca do ouro* tendem por sua natureza a se fundir. Embora a intenção criativa última seja cômica, o cômico não se contém mais em si mesmo, ele ultrapassa a si – conjuntamente à definitiva passagem do *short-story* a narrativa longa, em ‘romance’ – no drama, ou melhor, na epopeia dramática. *A corrida do ouro* se apresenta como um drama em plena expansão apenas pela dramaticidade de seu ponto de partida: a reconstituição dos eventos dos garimpeiros que, no final do século XIX, tentam atravessar o nevado Chilkoot Pass em Klondike (Alasca), acontecimentos misturados, na ficção artística, com aqueles bem mais trágicos do desastre da expedição Donner, de cinquenta anos antes, a qual, perdida entre o gelo

de Sierra Nevada, teve que registrar também episódios de canibalismo. Com a elevação do protagonista Charlot, nas vestes de um *outsider* social comum (médio, anônimo, insignificante), que não só aspira a subir mas sobe realmente na escada social, o filme investe nos problemas subjacentes de uma sociedade capitalista em expansão, como é aquela americana dos anos 1920, e da consolidação do poder de sua classe dirigente: os mesmos problemas, isto é, do ciclo de filmes que Chaplin irá realizar dos anos 1930 em diante, no auge de sua maturidade.

Só que aqui o nexos com a sociedade ainda permanece indireto, oculto, por assim dizer, dentro da estrutura usual do cinema chapliniano do pós-guerra. Uma vez que o filme cresce, como este último, em um terreno cultural com marcadas predisposições individualistas, subjetivamente compartilhadas pelo próprio Chaplin, é natural que contenha também preconceitos e instâncias de tal gênero. No tronco do bem conhecido tema da solidão do Charlot vagabundo, apresentam-se com prepotência, a ponto de captar a atenção exclusiva do observador, as ideias sentimentais e os tons idílico-elegíacos, individualistas; Chaplin insiste, longamente, no motivo da segregação forçada do vagabundo que busca a sorte no contexto das relações humanas, nas desilusões, e que, por causa de sua ingenuidade, ele encontra, em seu estado de desconsolado, desesperado e trágico isolamento. Daí a tragicidade de certas situações artisticamente muito felizes (a dança dos sanduíches, sequência do primeiro ingresso do vagabundo no *saloon*: onde, filmado por trás, numa atitude muito modesta, melancólica, resignada, de repente se eleva a um símbolo mímico da solidão do indivíduo médio na sociedade burguesa).

Todavia, por mais central que pareça o componente individualista de *Em busca do ouro*, o filme não gira em torno dele (o que representa, se algo, seu lado mais espúrio, mais transitório). A pedra angular de sua estrutura pode se aplicar na característica convergência de sentimentalismo e senso crítico no romance vitoriano, típico da fase pós-guerra de Chaplin.

Como já no *Garoto* e no *Pastor de almas*, mas agora num nível superior de consciência, a personalidade do indivíduo, suas reações, suas manifestações instintivas, suas escolhas são definidas e iluminadas através do relevo prejudicial da posição que ele ocupa no contexto social, e em relação inseparável com o seu papel neste. A tendência à humanização do personagem nunca significou para Chaplin, muito menos aqui, uma tendência ao humanitarismo abstrato. Forte influência exercia também sobre ele o clima espiritual do pós-guerra. Os estímulos que vieram de seu contato com os círculos progressistas da cultura americana resultaram, entre outras coisas, na elevação do seu nível de consciência acerca da peculiar natureza da relação entre arte e realidade. Ele vai em busca, na arte, de uma “beleza” não separada da “verdade”: “o objetivo do cinema – ele diz em uma entrevista da época⁸¹ – é nos transportar do mundo em que vivemos ao reino da beleza. Este objetivo só pode ser alcançado se seguir muito de perto a verdade. Somente o realismo pode convencer o público”.

É essa necessidade de verdade, esta ânsia de realismo, que induz Chaplin a se medir, como nunca, com o verdadeiro, o real nó de problemas da sociedade capitalista americana em expansão, ou seja, com a “nova ordem das coisas” – a ordem dos negócios – preconizada por Veblen, e que a fase de prosperidade da época, Coolidge se encarrega de realizar de fato. Extraordinariamente significativo, no que diz respeito ao nosso problema, além de revelar o instintivo talento realista de Chaplin, é sobretudo isso, que entre historiadores, economistas, publicitários, surge espontaneamente a comparação do aparente luxo e prosperidade do *Coolidge Market* com uma espécie de “idade de ouro”, e do comercialismo agora universalmente dominante, da propensão ao dinheiro e ao lucro, com uma renovada “busca pelo ouro”, da qual Veblen fala também

⁸¹ Declaração emitida a um crítico do “Los Angeles Times” após a produção de *Casamentou ou Luxo*, e relatada por H. POULAILLE, *Charles Chaplin*, Grasset, Paris 1927, p. 270, e por G. SADOIJ, *Vita di Charlot*, Einaudi, Torino 1952, p. 133.

expressamente, no texto de 1923 citado acima, como uma manifestação típica do ideal do americano médio:

Se a corrida do ouro não deve ser contada entre as maiores iniciativas do país em termos de importância permanente para a indústria, todavia figura na estima popular como a maior e mais majestosa de todas, a mais pitoresca e familiar, e a qual a mente humana se afeiçoa mais. Destaca-se como a forma típica daquela iniciativa masculina que visa obter algo a todo custo de graça. De modo que, tudo considerado, por sua corajosa honestidade e pitorescas qualidades, bem como pela sua natureza concreta e sensível da compreensão que oferece a uma exausta humanidade, a busca pelo ouro sempre tem um lugar almejado em toda atividade pioneira⁸².

Não é, portanto, nada estranho, nem casual, nem inconsistente que Chaplin, totalmente ignorante dos problemas do desenvolvimento econômico capitalista, escolhera como objeto de sua sátira o clima de euforia não o capitalismo em forma desenvolvida, mas precisamente a sua forma mais elementar e primitiva, “a primeira manifestação autônoma do capital” (Marx), isto é, a acumulação material de riqueza, segundo a concepção capitalista do mercantilismo. Não interessa aqui naturalmente aprofundar o lado econômico da questão. O importante é que com *Em busca do ouro* aparece pela primeira vez no cinema de Chaplin – apesar daqueles que exaltam sua suposta ‘universalidade’ – o paradigma da força imensa e destrutiva do capitalismo competitivo. O “empreendimento de negócios” aparece a Chaplin, não menos que a Veblen ou Dreiser na primeira metade da década de 1910 (*The Financier*, *The Titan*), mas nele sem a aura fatalista de Dreiser, como predatório, criminoso. Guiado por seu infalível instinto realista, ele agarra no *boom* econômico do momento, e na emocionalidade que o acompanha, um nó de relevância essencial para

⁸² VEBLÉN, *Absentee Ownership and Business Enterprise*, cit., p. 172. “A busca do ouro em terras distantes”, confirma o historiador econômico Erich Roll “é a primeira forma típica da expansão comercial” (E. ROLL, *Storia del pensiero economico*, Einaudi, Torino, 1954, pp. 69-70).

a representação artística, e o traduz em representação, dando-lhe, em conformidade com suas aptidões e seus meios, vestes cômico-dramáticas.

O realismo da sátira prevalece aqui, portanto, de longe sobre a forma idílico-elegíaca. Mas *Em busca do ouro* vai muito além da simples paródia tragicômica da emocionalidade do momento. Como todo verdadeiro produto da arte, o filme, espelho e sintoma da realidade ao mesmo tempo, contém em si uma certa dose de utopismo, ou seja, não só olha a realidade presente, mas antecipa com clarividência sobre o futuro; no ato em que reflete a situação de crescente prosperidade nacional em que nasce (ou, melhor, a mentalidade, os sentimentos originados por esta situação), desmascara impiedosamente o pano de fundo, a tragédia que a domina e ameaça levá-la a cada instante à ruína. Assim surgem páginas proeminentes, destinadas a permanecer, sobre a instabilidade de um período em marcha rumo à “grande crise”. Episódios como os da desesperada caça por alimentos, os confrontos mortais entre garimpeiros de ouro, da cabana empoleirada sobre o abismo, fixam momentos dramaticamente e comicamente típicos dos efeitos da concorrência. Portanto, o filme, longe de ser um manifesto de sentimentalismo, apresenta-se, em vez disso, como uma ilustração precisa e impressionante, à la Balzac, das consequências do arrivismo sem princípios da sociedade capitalista. Se isto contradiz as convicções pessoais de Chaplin, as suas simpatias de classe etc., é outra questão. Mas essa não toca minimamente a objetividade estética da obra enquanto tal: o seu caráter de fábula realista, conforme as leis próprias do realismo da sátira. Na verdade artística de *Em busca do ouro*, comédia e drama, realismo e fábula estão unidos estreitamente entre si. Como os grandes realistas clássicos, Chaplin consegue aqui – pela primeira vez, de forma tão realizada – concentrar em um ponto a tipicidade da realidade, de modo que a iluminação desse ponto ilumine o inteiro campo da realidade indagada.

2. A emigração europeia para Hollywood no declínio do mudo.

Como resultado já do conjunto das descrições precedentes, no curso dos anos 1920, o ordenamento do equilíbrio interno e das relações de poder do cinema se tornaram cada vez mais desequilibrados em benefício de Hollywood, embora o cinema hollywoodiano – outro resultado das descrições precedentes – tenha agora que contar, no nível da concorrência, com a sensação de sucesso, o prestígio, e as grandes conquistas da linguagem das escolas fílmicas europeias. É a concorrência que intervém agora, em conjunto, como a agulha da balança no rearranjo do equilíbrio internacional, e como estímulo para a atividade produtiva de Hollywood: que atua, no entanto, internacionalmente, não tanto como um motor propulsor, mas como um polo de atração das forças em campo; ao desafio do cinema europeu, que significa também, para a indústria interna, uma preocupante difusão de temores, inquietudes, sentimentos de desconfiança, ele reage tentando arrancar dos mais fortes concorrentes cinematográficos (especialmente escandinavos e alemães) as personalidades de ponta.

Nasce assim em Hollywood, no declínio do mudo, uma dupla forma de osmose com o cinema europeu: a latente, implícita, apenas ideal, devido à impossibilidade de Hollywood de permanecer protegida das inovações linguísticas europeias; e aquela real, provocada pelo fluxo migratório de muitas personalidades europeias que, nas mesmas circunstâncias de tempo, tentam (a maioria sem sorte) a aventura hollywoodiana. Daremos, a seguir, um rápido olhar sobre o fenômeno em geral⁸³, subli-

⁸³ Relatos abrangentes podem ser encontrados em trabalhos como os seguintes (referidas aqui todas só pelos relatos): H. PENSEL *Seastrom and Stiller in Hollywood*, Vantage Press, New York-Washington-Hollywood 1969; Vienna-Berlino-Hollywood. *Il cinema della grande emigrazione*, a cura di E. Ghezzi e altri, La Biennale di Venezia, 1981; L. LANGMAN, *Destination Hollywood: the Influence of Europeans on American Filmmaking*,

nhando o peso que tem os dilemas centrais para cada personalidade envolvida, resumidas da seguinte forma: se e como se defender das consequências do desenraizamento nacional; se e como deixar que o novo contexto ambiental influencie sua própria atividade; se e como – uma adaptação em todo caso necessária – cultivar estratégias, tipos de compromisso, etc., que garantem a manutenção de, ao menos, uma relativa fidelidade ao próprio mundo artístico.

Da Escandinávia vêm para Hollywood nada menos que os dois líderes da escola sueca do mudo, Sjöström e Stiller, sem mencionar o dinamarquês Benjamin Christensen, já autor na Suécia do, irracionalisticamente visionário, *A feitiçaria através dos tempos*. Enquanto Stiller encontrava dificuldades de trabalho, que depois de três filmes de pouca relevância o levaram a bater em retirada, retornando à pátria, onde morreu prematuramente, mais intrincada e dolorosa – embora não menos problemática – revelava-se a experiência hollywoodiana de Sjöström, cujas frustrações começaram já no terreno da onomástica, devendo ele aceitar ser rebatizado de Seastrom. Mas ao menos Seastrom/Sjöström resiste, antes de ceder ao condicionamento local, a uma espécie de luta defensiva, de retaguarda, cujos melhores – embora ainda modestos – resultados significativos (*The Scarlet Letter*, 1926, de Hawthorne; *The Wind*, 1928, de um romance homônimo de Dorothy Scarborough) são precisamente, sobretudo, as tentativas desesperadas de retornar, por parte do diretor, às matrizes e aos traços originais de sua poética (o redimensionamento

McFarland, Jefferson NC-London, 2000; N. HENRY, *Ethics and Social Criticism in the Hollywood Films of Erich von Stroheim*, Ernst Lubitsch, and Billy Wilder, Praeger, Westport CT, 2001; J. BERGSTROM, *Murnau in America: Chronicle of Lost Films*, “Film History”, XIV, 2002, pp. 430-60; G. PETRIE, *Hollywood Destinies: European Directors in America, 1922-1931*, Wayne State University Press, Detroit, 2002; *Film and Exile*, fasc. di “New German Critique”, n. 89, 2003; *Les Européens dans le cinéma américain*, ed. por R. Odin/L. Bessière, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 205; K. THOMPSON, *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

em chave camponesa da Boston puritana de Hawthorne, a acentuação dos motivos e ingredientes do romance de Scarborough, mais especificamente congeniais ao seu próprio sentido nórdico da saga). Enquanto ele permanece dentro dos confins, e do pano de fundo do folclore, o compromisso ainda se mantém; entretanto, assim que a trama de relações sociais se complica, o estilo de Sjöström não parece mais adequado ao seu objeto, caindo no convencionalismo superficial do anedótico.

De muito maior consistência, e destinada a tornar-se ainda mais consistente em seguida, depois de 1930, é a tendência de emigração da Alemanha, isso se apenas pensarmos que já nesta fase inicial envolve, entre outros nomes menores, personalidades do nível de Ernst Lubitsch, Paul Leni, E. A. Dupont, Murnau, bem como os austríacos Sternberg e Stroheim. Também para estes – veremos em breve – a questão de fundo permanece aquela mencionada acima: como salvaguardar no novo contexto seu próprio mundo. Não há mesmo aqui uma resposta unívoca, dependendo mais da especificidade do mundo de referência das personalidades volta e meia em questão. Que em Lubitsch, um alemão naturalizado americano tenha maior sucesso do que os outros, compreende-se por si mesmo. Inspiração, ironia desencantada, sátira cáustica dos costumes são as qualidades primárias da bagagem criativa que ele trouxe consigo, intacta, da Alemanha, e graças à qual conseguiu nos Estados Unidos, de *The Marriage Circle* (*O círculo do casamento*, 1924) em diante, aclimatar-se sem problemas com o mundo da “comédia sofisticada” hollywoodiana: não sem aquele ‘toque’ a mais, centro-europeu, primorosamente pessoal, que lhe conquistou e lhe garantiu imediatamente um prestígio duradouro.

Depois de *Tarüff* e *Faust* (1926), também Murnau deixou a Alemanha para Hollywood, a convite direto da Fox, a qual interpela, junto dele, o seu roteirista de confiança, Carl Mayer. Mayer aceita elaborar o cenário de *Sunrise* (Aurora, 1927), de uma das quatro *Histórias lituanas* de Hermann

Sudermann, *Die Reise nach Tilsit*, mas – lembre-se – insiste em ficar para fazer o trabalho na Europa. Superestimado em geral pela crítica, que, tomando ao pé da letra certas referências de Murnau a Joyce⁸⁴, entusiasma-se com os seus ‘modernismos’, *Aurora* – embora continue sendo o único filme hollywoodiano de Murnau digno de menção⁸⁵ – deixa transparecer em si todos os sinais de compromisso (a começar pela fragilidade ideológica do ponto de partida narrativo), no sentido de que suas íntimas exigências expressivas acabam, de certa forma, sendo submetidas à pressão do mecanismo produtivo hollywoodiano. A atmosfera esfumada, rarefeita, estilizada do filme evoca, sem dúvida, algo mais profundo, a imanência de uma tragédia; mas o trágico – na sequência em que o protagonista, vítima da sedução de uma ‘mulher fatal’, contempla matar sua jovem esposa durante um furacão que os surpreende em flagrante – Murnau e Mayer deixam de lado, modificando em vários lugares a sua fonte narrativa: como no motivo lírico-lúdico da viagem à cidade, que não aparece na história original, e mais decisivamente também na parte conclusiva. A história prevê, de fato, que a reconciliação dos cônjuges ocorra no mesmo barco que foi o cenário da tragédia. Após uma última noite de amor, o vento vira o barco e do naufrágio se salva apenas a mulher, que dá à luz postumamente a um filho. Nenhuma tragédia acontece no filme. Com a diminuição da fúria dos elementos, aplaca-se também os ânimos; a luz restauradora do dia traz de volta à serenidade; é a aurora de uma nova vida. Um encerramento festivo sela a reconciliação.

⁸⁴ F.W. MURNAU, *Der ideale Film benötigt keine Untertitel* [1927], in appendice a GEHLER-KASTEN, Friedrich Wilhelm Murnau, cit., p. 153. O roteiro do filme está em C. MAYER, *Sunrise/Sonnenaufgang*, Deutsche Institu für Filmkunde, Wiesbaden, 1971 (ed. Francese, a cura di C. Beylie, L'aurora, „L'Avant-Scène du Cinéma”, n. 148, giugno, 1974.

⁸⁵ Do não resolvido *Tabu* (1931), idealizado por Flaherty e realizado longe de Hollywood, sem o capital hollywoodiano, é hoje difícil estabelecer o que lhe pertence propriamente.

Por meio de suas modificações, em Sudermann, Murnau e Mayer pretendem dar uma justificativa plausível para a “aurora” referida no título; mas a consistência da trama narrativa do filme, na segunda parte, dilui-se até seu enfraquecimento, e toda contradição efetiva do real, já muito vaga em Sudermann, está cuidadosamente escondida por trás de uma indulgência elegíaca. Infelizmente, como sempre acontece quando a violência é feita à substância íntima de um relato, precisamente aqui mais estridente e distorcida se tornam as soluções expressivas, e mais trabalhoso o esforço da composição. A nova vida que a aurora anuncia é delineada como inteiramente plasmada na velha matéria, com a adição apenas de uma sublimidade artificial.

Para Erich von Stroheim e Josef von Sternberg, a iniciação é diferente, derivando não de um salto brusco, mas de um processo de amálgama ao longo do tempo. Ambos vienenses, os dois emigraram para os Estados Unidos já bem no início de sua atividade como diretores: Stroheim se forma também com Griffith, Sternberg, emigrado quando adolescente, no país adotivo se fixou definitivamente no final da primeira guerra mundial. A esquiva figura de Stroheim nunca deixa de ser um quebra-cabeça para biógrafos e historiadores. Ele nunca é realmente o que aparenta; mas também não deixa que as aparências conquistem sua essência. Os fatores discriminantes são sua radical recusa em comprometer-se com as exigências da produção e sua coerência como artista, que ao menos a partir de *Greed*, e depois durante o resto de sua carreira, alienam-no completamente da confiança da indústria cinematográfica, forçando-o em última instância, como diretor, a uma total inatividade. Com Hollywood o amálgama no sentido adequado para ele nunca é dado.

Dois são os problemas críticos centrais postos pela figura de Stroheim, este indubitável expoente de prestígio do realismo crítico no cinema: o que exatamente conota a sua natureza de *outsider*, de perene desajustado? E como isso incide sobre sua atividade criativa, que gênero de realismo ela produz? A in-

dividualização do núcleo destes problemas se consegue só com dificuldade, depois de ter conseguido extrair da massa de pesquisas simbólicas e barrocas que empilham os seus filmes, da superabundância formal de suas imagens, o que é importante e verdadeiramente essencial: o fato, isto é, que em sua passagem de sua terra de origem para os Estados Unidos, não são perdidos nele, ao contrário de muitos de seus colegas emigrantes, os motivos da cultura centro-europeia que alimentaram e animaram sua concepção de mundo, sua imaginação e, como reflexo, também seu estilo. No fundamento de seu mundo artístico está o sentido da crise de uma civilização. Não é por acaso que a aura do império dos Habsburgo *fin de siècle* plasma com recorrente coerência a sua produção maior, de *Foolish Wives* (Esposas ingênuas, 1921) a *The Wedding March* (A marcha nupcial, 1927), e determina sempre radicalmente – além do motivo dramático clássico do conflito entre as pretensões do amor e as restrições do dever – a direção das forças sociais em jogo: de um lado o mundo aristocrático da nobreza decadente, do outro, a classe burguesa em ascensão de mercadores e de especuladores, que obrigam a nobreza a ceder sob a ameaça de suas chantagens econômicas.

Tanto maior força crítica adquire esta representação, na medida em que Stroheim se coloca do ponto de vista da classe derrotada da história. A sua luta por uma perspectiva realista se move como uma orientação, *mutatis mutandis*, na mesma direção do realismo literário do jovem Thomas Mann (recordemos apenas do tema do romance *Sua alteza Real*); e mesmo uma comparação com a obra de Chaplin não seria, nesse sentido, nem forçada nem arbitrária. Tanto Stroheim quanto Chaplin (e na literatura, Mann) compõem, a partir dos parâmetros culturais da tradição narrativa do século XIX, dos quais ecoa também modos, formas, procedimentos e um certo gosto pelo decorativismo dos fundos, não têm escrúpulos em recorrer a suportes estruturais e sistemas narrativos de marcada sugestão romântica

que pareçam *prima facie*, para um espectador moderno, mas que são na verdade atrasados e anacrônicos. Na realidade, assim como Mann distorce as aparências do quadro traçado, permeando-o de uma ironia destrutiva, o mesmo o faz Stroheim, que é mais capaz de pôr o anacronismo das imagens a serviço da bagagem centro-europeia de sua cultura, de sua perspectiva ideológica (crítico-realista), e também de seus tantos encantos e predileções formais. Formalmente, *A marcha nupcial* joga com o duplo motivo das transições vagas, de lento desvanecimento de rostos e personagens uns nos outros, e do uso de uma difusa luz cenográfica, que os metais, ornamentos, sabres em riste, etc., contribuem para aumentar. É a falsa luz do pôr-do-sol de uma civilização, por trás da qual não há nada além do vazio. No corte de abertura em Viena de 1914 (com a sua multidão nas ruas, mas também com os seus símbolos imperiais e religiosos), na sequência da procissão de Corpus Domini e na sequência final do casamento, todas as três estão sob a bandeira de uma exibição brilhante de fachada, de títulos sem crédito, e em vários outros momentos, o realismo crítico de Stroheim atinge seu apogeu. Certamente, nem todo o resto de seu trabalho está no mesmo nível. Onde a extravagância e a acentuação patológica assumem o controle, como em certas partes do inacabado *Queen Kelly* (1928-29), o equilíbrio da composição se rompe, e são negativamente afetados a incidência daqueles traços que em Stroheim não constituem qualidades ou dons de originalidade, mas indicam seus limites precisos: a exasperação de símbolos, a iteração obsessiva de detalhes impiedosos e repugnantes, a crueldade gratuita, o triunfo dos instintos, das forças cegas e animais, o gosto pela desintegração.

Também no que diz respeito à inteligência da personalidade de Sternberg, é singularmente importante que a sua formação e sua atividade de direção tenham ocorrido longe da Europa, nos Estados Unidos, embora não sem contínuos reflexos e ecos, fortes impressões estilísticas, da cultura do cinema

alemão: especialmente da cultura expressionista, do modelo compositivo e dos estilos formais do *Kammerspiel*; sem mencionar o indubitável peso que exerce sobre ele a influência de seu ilustre compatriota Stroheim, autor entre os pouquíssimos, junto com Chaplin e na literatura Zola, dos quais Sternberg reconhece a influência: enquanto ele faz questão de enfatizar repetidamente – em mais de uma entrevista – bem como em sua autobiografia, *Fun in a Chinese Laundry* (1965)⁸⁶ – que ele nunca teve qualquer relação com a Alemanha até *Der blaue Engel* (O anjo azul, 1929-30), e considerava-se, portanto, por formação integralmente americano.

Na realidade, a quem refaz com atenção as etapas mais significativas de sua obra, não é difícil descobrir raízes, traços ou incrustações culturais de origem alemã, latentes no pano de fundo dos novos problemas da vida americana. Já *The Salvation Hunters* (Os caçadores da salvação, 1924) parece sintomático a respeito dessa desconexão entre antecedentes problemáticos e estilo; melhor ainda, os enxertos estilísticos europeus se destacam em suas outras obras sucessivas, *Underworld* (Paixão e Sangue, 1927), e *The Docks of New York* (Docas de Nova York, 1928), onde Sternberg se esforça para tratar em uma abordagem naturalística, zoliana (como faz também Stroheim em *Greed*) problemas específicos do novo mundo, o flagelo do gangsterismo e, respectivamente, o da “frente portuária”: basta pensar na tipificação dos quatro personagens de *The Salvation Hunters* – tipos, em vez de personagens, segundo o modelo expressionista: o homem, a mulher, o menino, o bruto – e sua ostentosa disposição simbólica no quadro, com os rostos imóveis, o olhar voltado para o outro, para a luz, esperando a promessa da ‘salvação’; ou ao gosto, derivado do *Kammerspiel*, pelo pregnância de certas

⁸⁶ Cfr. *Entretien avec Josef von Sternberg*, a cura di Ph. Esnault/M. Firk. “Positif”, n. 37, 1961, p. 2; *Le Montreur d’ombres, déclarations de Josef von Sternberg*, “Cahiers du cinéma”, n. 168, 1965, p. 16. Da autobiografia de STERNBERG utilizo a versão francesa, *Souvenirs d’un montreur d’ombres*, Laffont, Paris, 1966, pp. 63-4, 255.

anotações psicológicas e de certas atmosferas: a da taberna, por exemplo, na abertura de *Underworld*, e nas *Docks* aquelas do porto e do porão do navio, magistralmente retratada e desbotada em imagens de grande sugestão luminística do operador Harold Rosson.

Êxitos culturais ainda mais puramente alemães é a já mencionada versão cinematográfica do romance de Heinrich Mann, *O Anjo azul* (na adaptação de Carl Zuckmayer e Karl Vollmöller), que o produtor Erich Pommer e o ator Emil Jannings chamam Sternberg para dirigir na Alemanha. Quadro dramático e (relativamente) agudo da crise da burguesia alemã no período Guilhermino, o filme, especialmente na primeira parte, menos denso de símbolos, menos permeado por aquele gosto pelo efeito que Sternberg se abandonará completamente nos anos após 1930, obtendo resultados incisivos, de alguma relevância, ao capturar e descrever uma atmosfera desfeita, um clima de decadência e de crise, às vésperas de uma outra crise, aquela weimariana: embora as sérias reservas contra o filme por Kracauer e Adorno (mistificação, irrealismo, etc.) possam certamente ser exorcizadas com a desenvoltura dos críticos de hoje, como Gertrud Koch, que em seu ensaio os cita e os comenta⁸⁷.

Infelizmente, Sternberg não é claro, ou pelo menos nunca percebe, totalmente, a íntima contraditoriedade da base sobre a qual repousa sua criação. A experiência da transposição nos Estados Unidos não é vivida nem sentida por ele – ao contrário de Stroheim – de forma problemática; ele nunca se resolve com clareza por uma das duas pontas do dilema que se desdobra diante dele, a aclimação acrítica ou – como faz Stroheim – a conversão em chave centro-europeia dos problemas americanos; e isso determina também a sua incapacidade de se elevar conscientemente além do dilema, de atingir um adequado ponto de fusão entre a cultura de origem e a cultura de adoção. Nenhum

⁸⁷ G. KOCH, *Between Two Worlds: von Sternberg's "The Blue Angel" (1930)*, in *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*, ed. By E. Rentschler, Methuen, New York-London, 1986, pp. 60 ss.

desenvolvimento foi mais possível para ele. Assim, nos anos da “grande crise” e do New Deal, quando o cinema americano é empurrado pela história a assumir suas próprias responsabilidades e forçado a fazer escolhas precisas, Sternberg se mostra em Hollywood desorientado. Pouco a pouco, a aclimação com o novo mundo o induz a abandonar os traços mais originais da sua criação, o naturalismo problemático e a casuística variada de seus personagens ‘malditos’, singularmente anômalos e desenraizados; até mesmo os planos de fundo, as atmosferas perdem, como os personagens, muito de sua primitiva intensidade.

Com tudo isso – creio que se pode inferir até mesmo por estas pistas – o fenômeno da emigração para Hollywood de setores tão largos do aparato cinematográfico europeu continua um fenômeno historicamente e culturalmente significativo, longe de ser privado de repercussões. Como acontecimento histórico, como um todo, em suas causas e em seus resultados, transcende em muito a esfera biográfica, a qual aparentemente tem como ponto de partida, tanto mais que não se esgota nos episódios relatados. Ainda terá um importante apêndice com o exílio forçado do decênio sucessivo, após o advento do nazismo ao poder. Embora o elenco de exilados tenha sido enriquecido com muitos outros nomes ilustres, a essência do fenômeno, todavia, não mudou. Os filmes americanos de Lang não acrescentam muito à sua fisionomia artística (se algo, com o passar do tempo, eles o diminuem); e o mesmo é verdade – assim como para Sternberg – para o Lubitsch dos anos 30 e 40, para o franco-alemão Max Ophüls, para o germano-americano Roberd Siodmak, para o vienense-berlinense Billy Wilder, etc. A involução se tornará para todos cada vez mais evidentes. Graves e imperdoáveis erros de julgamento sobrecarregam a sua historiografia. Wilder certamente não tem o talento de Lubitsch. Um artesanato eclético como o dele, por mais brilhante e hábil que seja, não justifica de forma alguma se intrigar com o calor da historiografia mais recente

para dar crédito ao “realismo” e à “crítica social” do cinema do diretor, ou ao seu – inexistente – “código estilístico”. Mas também o exercício crítico de quem se deleita no viés de que em Lubitsch, o mestre do “toque”, tudo o que ele toca deve ser magistral, isso é revelado por um esnobismo tão complacente quanto inconsistente.

Segunda Seção

EVOLUÇÃO E PROBLEMAS DO “ENTRE-DEUX-GUERRES”

Com o fim do cinema mudo, termina também, senão de imediato, certamente a investigação linguística como tal (que se une com a expressiva), a fase da investigação que visa provar que também o cinema é uma linguagem, uma arte a pleno título. De provas não há mais qualquer necessidade, visto que elas chegaram gradualmente proporcionando, depois dos *exploits* iniciais, tão influentes, do pioneiro Griffith, as escolas cinematográficas nacionais, das quais foi falado na seção precedente: a escola sueca, a francesa, a alemã, e, sobretudo a soviética. Em virtude de sua lição exuberante, esta última se impõe imediatamente no campo internacional, dando origem ao fenômeno pelo qual é falado com autoridade (por Barthélemy Amengual e outros palestrantes na conferência homônima realizada em Varna, em 1978) do “influxo mundial do cinema soviético mudo”⁸⁸. Os princípios de composição, edição e linguagem, em geral, do cinema soviético passam por um processo de reconhecimento, aceitação, assimilação, generalização e circulação cada vez mais ampla.

Marcante é o vasto alcance do fenômeno, estendido aos países mais díspares. Documentos em discussão comprovam como o entusiasmo pelo novo estilo fílmico proveniente da URSS triunfou em todos os lugares. Sem que se possa aqui traçar (e nem mesmo é necessário) um estudo de caso detalhado, bastará lembrar algumas ocorrências, a título meramente exemplificativo. Se na França e na Itália a assimilação tem um caráter mais teórico do que prático, em outros lugar até a prática traz sinais indiscutíveis de influência: a Alemanha, o país mais

⁸⁸ B. AMENGUAL, *L'influsso mondiale del cinema sovietico muto*, “Cinema nuovo”, XXVII, 1978, n. 254, pp. 248-57.

marcante, mas também a Suécia, a Espanha, a Tchecoslováquia e outros países eslavos, mesmo o Japão e a Índia não estão isentos; assim como não está isento o México, após a estada mexicana de Ejzenštejn e Tisse; para não falar de grandes documentaristas como Joris Ivens, ou os expoentes do documentarismo social americano de esquerda. O fato de que estas restrições produzem efeitos estéticos sem comparação com os modelos originais, ou, pior, que às vezes se transformam no epígono, no maneirismo, etc., não muda nada sobre a importância do fenômeno como tal, impressionante – repito, por sua generalidade: em razão da qual se pode argumentar sem medo de negar que a linguagem do cinema soviético clássico adquire tal hegemonia, que no final do filme mudo se torna, em um certo sentido, a linguagem do cinema por antonomásia.

Depois de 1930, com o fonofilme, entramos em uma nova fase. As inovações que tecnicamente comportam o advento do som constroem um repensar fundamental de toda a concepção da linguagem fílmica. Mas se as novidades impostas pela técnica estão sem dúvida na origem do ponto de virada, não se trata aqui de modo algum – como veremos imediatamente – de uma questão puramente técnica; outros e bem mais decisivos fatores intervêm para determinar os problemas fílmicos da nova fase, nunca tão estreitamente conectados como agora com a sua base histórico-social: com a modificação em curso na situação histórica geral da Europa, com a concretização e radicalização dos problemas sociais do *entre-deux-guerres* (entre as duas guerras imperialistas), com a atmosfera de crescente tensão entre as relações entre as classes.

VII

O ADVENTO DO SOM NA FRANÇA

Devido às peculiares circunstâncias que vive a França, a cinematografia francesa, melhor do que as cinematografias de outros países europeus, reflete sintomas e consequências da passagem descrita. Terminam agora os anos de impasse do primeiro pós-guerra, que foram, em aparência, anos de despreocupação, orgulho nacional, prosperidade econômica, e também sobre a França – como em toda a Europa em geral – abate-se o trauma da “grande crise” que estourou em Wall Street. O panorama muda completamente. Desemprego, miséria, perda moral e material se tornam cada vez mais problemas da vida de todos os dias, diante dos quais nem mesmo o cinema pode fingir indiferença ou fechar os olhos.

1. Do filme mudo ao filme sonoro

O avanço técnico do som faz seu caminho em meio a este emaranhado de contradições. Não é razoável tentar manter separada uma coisa da outra. Os condicionamentos externos do avanço pesam tanto, e mais, que os internos. Não nos interessam aqui naturalmente os seus aspectos superficiais, os expedientes, os subterfúgios, as dobras a que o filme sonoro recorre por simples razões comerciais, no seu nunca abandonado esforço de adaptar de fora às novas exigências (cinema, etc.); interessa, em vez disso, a maneira como, como arte, isso bate por si só, transformando as exigências em alavancas para o fortalecimento

de suas próprias qualidades expressivas. Os anos aqui levados em consideração segundo uma perspectiva global, e sem qualquer pretensão de dissecar a personalidade artística dos artistas singulares em suas contribuições singulares, coincidem com os anos nevrálgicos da maturação do cinema francês entre as duas guerras, que filmes historicamente e artisticamente significativos de diretores como René Clair, Jean Renoir, Jean Vigo, permitem-nos apreciar como é apropriado, e que, por outro lado, ocorre juntamente – como veremos melhor tratando da junção chave da Frente popular – passível de verificação crítica e também, em muitos aspectos, de redimensionamento.

A verdadeira história desse período tem um pano de fundo. Essa começa de fato no momento em que o ponto mais avançado e consciente da cinematografia na França, desligando-se do movimento acentuadamente autonomista da “escola” de um Epstein ou um L’Herbier, aproxima-se dos círculos burgueses progressivos da vanguarda, e estabelece uma conexão de equilíbrio entre a pesquisa linguística, formal, e a assunção da responsabilidade de um vasto compromisso, por parte da cultura, no campo da vida social. Clair, Renoir e Vigo vão se formando, cada um por sua conta, em seu próprio setor, no centro das disputas que envolvem o desenvolvimento da vanguarda, e os seus primeiros ensaios e experimentos fílmicos se desdobram ao longo de uma veia que se cruza – também aqui, em forma marcadamente setorial – ora com o dadaísmo de Tristan Tzara e Picabia, ora com a escola do “cubismo literário” de Max Jacob, Albert Birot, Pierre Reverdy, ora com Breton, Aragon, Eluard, Péret e todo o grupo surrealista, ora finalmente com o anarquismo sem meias sombras (tão influente em Vigo⁸⁹) do universo poético de Jacques Prévert.

Não é uma circunstância casual, mas antes uma consequência direta da particularidade desta gênese, se Clair, Renoir e Vigo chegam todos os três à fase de maturidade através do anel

⁸⁹ Cfr. J. QUEVAL, *Jacques Prévert*, Mercure de France, Paris, 1955, p. 101.

da *fécric* ou do *vaudeville boulevardier*, de composição vanguardista. Clair surge do que ele mesmo define de “mouvement sans but”, de *Entr'acte* ao estilo barroco (no sentido do grande período do século XVII clássico da comédia francesa), que marca a sátira ‘preciosa’ do belo mundo de *Un chapeau de paille d'Italie* (Um chapéu de palha de Firenze, 1927); Renoir oscila entre o fino arabesco literário (*Nana*, 1926), a verdadeira fantasmagoria propriamente (*La petite marchande d'allumettes*, 1928) e as comédias de costume (*Tire au flanc*, 1929); Vigo, enfim, aprofunda com o documentário (*A propos de Nice*, 1929; *Taris*, 1931) em uma estreita aplicação das descobertas formais progressivas da vanguarda europeia: bem consciente estavam, todos os três, do papel crítico incumbido ao artista em relação à sociedade e estavam intimamente penetrados, como artistas, pelo apelo aos modos e vestes da sátira de caráter social. Também a evolução de Jacques Feyder de *Cainquebille* e *Les nouveaux Messieurs* é afetada pelos problemas desta fase de transição. Isso marca ideologicamente o momento em que sua posição artística, destilada às margens das profundas convulsões culturais que afetaram a França no primeiro pós-guerra, ainda não havia avançado ao ponto de uma verificação de sua consistência efetiva, de sua resistência ao impacto dos problemas da realidade e da história; somente a comédia satírica e a crítica dos costumes, somente o aguçamento dos traços estilísticos excêntricos (‘original’ no sentido da vanguarda) estão totalmente alinhados com o fundo ideológico de sua visão de mundo e representam o único caminho que se abre para que eles possam compensar conscientemente, de forma expressiva, esta falta de objetividade mais profunda.

Mas um interlúdio com bases tão instáveis, tão precárias, não pode durar muito. De fato, já na virada da última parte do cinema mudo e no início do filme sonoro se produz em todos os grandes diretores franceses, e em particular em Clair e Renoir (Vigo infelizmente desaparece muito jovem), uma viragem destinada a ser refletida no arco de sua evolução artística

posterior. É precisamente aqui que podemos ver bem como tal reviravolta não deriva apenas das complicações que ocorreram nas questões técnicas da cinematografia após a introdução do novo meio de som (meio que Renoir abordou pela primeira vez, simplesmente a título de desvio ou experimento, em *On purge bébé*, 1931), mas do emaranhado entrelaçamento de problemas nacionais e internacionais mencionados no início: da intensificação das contradições sociais internas da França, das generalizadas repercussões da crise econômica, que se manifesta tanto na queda generalizada dos preços, na diminuição do nível de vida das classes subalternas, quanto no crescente aumento do desemprego e do mal-estar social, e internacionalmente, na sequência do pavoroso avanço do fascismo em toda a Europa, do fortalecimento dos intelectuais burgueses progressistas europeus de uma consciente linha de luta pela democracia, na base do confronto e da convergência recíproca entre a vanguarda literária e a vanguarda política.

Clair, Renoir e Vigo (muito mais que o cosmopolita Feyder, para cujo *esprit* vivaz e indiferente agora não há mais espaço na França) são, repito, à frente desta reviravolta, e são seus verdadeiros arquitetos e líderes. Isto estabelece sua grandeza. Enquanto Vigo, com obras de valor hoje universalmente reconhecidas (*Zéro de conduite*, 1933; *L'Atalante*, 1934, uma autêntica obra-prima), vai concretizando sempre mais as suas virulências e excessos anárquicos numa direção histórico-social, a ponto de interpretá-la como um momento orgânico da concepção da luta democrática a partir de baixo, Clair e Renoir rompem o círculo fechado do cinzelamento do gosto sutil e refinado, do arabesco, do enquadramento artificial, e, deixando para trás de um lado os módulos do 'barroco', e do outro os exercícios estilísticos e o experimentalismo do período da vanguarda, vão encontrando pela primeira vez, para além do enquadramento, o contato com a verdadeira realidade popular da França, e tipificam seu rosto: as ruas e vielas dos *petit-peuple* dos *fau-bourgs*,

os aposentos dos trabalhadores, a densa vida do *vantiene*, com seus encontros, os *bals-musettes*, as salas de reuniões dos *garnis*, os *bistrots* sujos e enegrecidos pelo fumo: todo o mundo característico, em suma, da literatura naturalista e populista, especialmente do grupo de escritores chamados ‘proletários’, cuja poética consegue, entretanto, operar o reengajamento em um sentido humanístico-naturalista de outras dispersas correntes da nova vanguarda, a sua fusão com a corrente artística principal, e uma consistente amálgama de artistas entre si: basta pensarmos na simultaneidade com a qual Epstein, Lacombe, Grémillon, Buñuel ou o próprio Vigo evoluem agora plenamente para o naturalismo e a “escola documentária”, enquanto Marcel Carné começa propriamente dali.

Nada mais significativo do que os filmes com que Clair e Renoir enfrentam a nova década: com *Sous les toits de Paris* (Sob os tetos de Paris, 1930), o primeiro, e o segundo com *La Chienne* (A Cadela, 1931). *La Chienne*, é verdade, tomando um procedimento narrativo já característico de *Tire au flanc*, abre e fecha novamente no palco de um teatro de fantoches, isto é, em uma representação que enquadra e define seu pano de fundo; assim como *Sous les toits de Paris* lembra ainda em alguns motivos *Les deux timides* (Os dois tímidos, 1928), motivos reelaborados por Clair, transformados e aprofundados nos filmes sucessivos, sobretudo em *Quatorze Juillet* (Nas ruas de Paris, 1932-33). Mas a substância não é mais a mesma. Entre as suas obras deste período e as que vieram depois há uma clara linha divisória. Por um lado, de fato, o enquadramento, as ligações, as referências, etc., são rebaixados para algo de inessencial, de independente, e, por outro, ambos os diretores conseguem podar, posteriormente, (ao menos em parte) essas sobrevivências ‘literárias’ mediante um contínuo, potente trabalho de refinamento, que conduz sua atividade – junto com aquela de Vigo – não só ao topo do cinema francês, mas a uma posição de grande prestígio e autoridade dentro de todo o cinema europeu dos primeiros anos do som.

2. O Fronte popular e suas implicações filmicas

Por muito tempo as mais diversas vertentes da historiografia e da literatura crítica se encontraram ao apontar em Julien Duvivier, em Marcel Carné, e em Jean Renoir os expoentes mais visíveis do “realismo poético” entre as duas guerras, ou neles e em René Clair os maiores expoentes do cinema francês *tout court* (sem descer a qualquer discriminação entre as figuras do grupo, apenas discriminando, sim, esquemática, superficialmente), e em agrupá-los e aproximar a veia maior da sua ‘poesia’ sob o esquema de uma única categoria: o pessimismo. Foram necessários os acontecimentos ligados à catástrofe bélica e ao pós-guerra para provocar, de forma crítica, a liquidação daquela fórmula,⁹⁰ e a paralisia e a crise – ou ao menos uma grave involução – naquele cinema e naqueles diretores: que no pós-guerra não poderiam mais, de fato, encontrar o caminho principal de suas experiências precedentes e acabariam se retirando em uma melancólica contemplação da dissolução de seu próprio mundo artístico (Clair), ou com o acariciamento mórbido do filisteísmo e a hipocrisia da sociedade burguesa, contentando-se com a renúncia ao exercício de qualquer crítica (Renoir), ou com o desvio para outros objetivos de caráter nitidamente evasivo, e para ponderados compromissos industriais (Carné, Duvivier).

Como e por que ocorre em artistas representativos tal metamorfose? Quais são as causas desta rendição, deste apaziguamento? Ainda mais do que nas circunstâncias históricas contemplativas, na modificada estrutura do panorama pós-guerra mundial, elas devem ser buscadas – creio eu – onde estão as suas raízes originais, isto é, já no período pré-guerra, no decênio considerado ‘naturalista’ na França, que é seguido ao advento do

⁹⁰ Deve-se notar, com desconforto, que a responsabilidade de endossar a fórmula remonta, para Carné, diretamente a A. BAZIN, *Marcel Carné* [1948], no seu volume: *Le Cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague (1945-1958)*, ed. por J. Narboni. Cahiers du cinéma, Paris, 1983, pp. 62-3 (reid. 1998, pp. 91-2).

som. Acabamos de ver como o advento do som não termina em um fenômeno de natureza puramente técnica; quão múltiplas e influentes são suas coimplicações de ordem histórico-social; e como é impossível, sob pena de simplificações e mal-entendidos, negligenciar o contexto de eventos em que ocorre (os efeitos generalizados da crise econômica, tensão crescente nas relações entre as classes, insurgências democráticas contra o avanço do fascismo europeu, etc.).

Historicamente, na França, a luta pela democracia, articulada nas duas fases sucessivas da constituição do segundo ‘cartel’ das esquerdas não comunistas em resposta às provocações nacionalistas e fascistas de 1934, atingiu seu ápice com a Frente Popular, um movimento que almejava realizar – não obstante a persistência de graves, recíprocos contrastes políticos e de um estado de permanente desconfiança entre os partidos – a aliança da classe operária com os camponeses, com a pequena burguesia urbana e, em geral, com todas as forças e os grupos sociais dispostos a bloquear de qualquer forma ao fascismo o caminho do poder. Ora, mesmo a experiência artística e ideológica que acompanhava a formação desta unidade de grupos progressistas antifascistas, não pode ser avaliada separadamente dos componentes de seu fundo histórico-social; e também no cinema francês – como naquela experiência artística em geral – a categoria central para a compreensão e para a avaliação dos resultados deste período, e para uma justa deliberação de seu peso e da sua consistência, é justamente aquela que deriva da atitude que os artistas individuais têm em relação à Frente Popular, ou à nova situação determinada no país com a ascensão da Frente: aquela que muitas vezes a historiografia cinematográfica negligencia, ou ignora deliberadamente.

Se a função histórica progressiva de Clair se esgota deste lado da experiência da Frente, e tipicamente prefrontista é a posição de protesto de Jean Vigo, que morreu prematuramente poucos meses após o fracassado golpe fascista de 1934, sem nem

mesmo poder ver a nova mudança política da França (como nem mesmo viram acontecer Clair e Feyder, que em 1934 um e em 1935 o outro emigraram com pouco sucesso para a Inglaterra), Carné, Duvivier, Renoir, Jacques Prévert e outros diretores e cenaristas do “decênio naturalista” não podem ser vistos em bloco do mesmo indiferenciado ângulo de perspectiva. O ponto de intersecção de sua atividade com a experiência da Frente não é para todos a mesma, nem tem a mesma importância. Em primeiro lugar, a adesão política prática aos eventos da França entre 1932 e 1936 aparece imediatamente em Renoir ou em Prévert – ao contrário, digamos, da dupla Carné-Duvivier – particularmente intensa e ativa. Prévert estava entre os signatários (junto com Vigo, Pierre Chenal, Yves Allégret, Paul Grimault e outros cineastas) do “apelo à luta”, lançado em 1934 pelos surrealistas para a realização tática de uma unidade de ação entre trabalhadores e intelectuais em função antifascista, e contribui para o grupo de teatro *Octobre*, no contexto da atividade cultural promovida pela Federação do teatro operário (que se tornou, em 1926, na época do governo Blum, União dos teatros independentes da França ou Teatro livre), no qual participou como “consultor artístico” também Renoir; e com Prévert, Renoir – militante igualmente ativo da unidade antifascista, presidente do organismo cinematográfico da Associação de escritores e de artistas revolucionários, *Ciné-liberté*, e redator em tal qualidade, com Léon Moussinac e Henri Jeanson, de um manifesto cujo objetivo era de assegurar a penetração do cinema nos grupos políticos e sindicais – realizou, em 1935, *Le Crime de M. Lange*: assim como, no ano seguinte, em colaboração com Pierre Unik, *La Vie est à nous*, semidocumentário de propaganda do Partido Comunista Francês para as eleições de 1936, que levaram a Frente à vitória e, conseqüentemente, ao poder.

Em segundo lugar, este diferente grau de participação dos diretores do “decênio naturalista” na vida social da França se reflete de forma direta sobre a estrutura e sobre a qualidade

artística de suas obras. Certamente, aparentemente, a direção do desenvolvimento é a mesma em todos eles. Em todos eles é vigilante e evidente a tendência de se aproximar dos estratos subalternos da sociedade, de estabelecer um sólido ponto de conjunção com eles e com seus problemas; no centro das obras tanto de Renoir como de Duvivier e de Carné (que agora se une estavelmente em dupla com Prévert) estão personagens, eventos, ambientes populares, ou em qualquer caso ligados à vida do povo. Mas entre o primeiro e os outros dois permanece, no modo de entender esta ligação, uma lacuna substancial, um substancial contraste, necessitando de apuração.

As suas obras dos anos 1930 o revelam claramente. Depois da reviravolta de *Chienne*, Renoir não se retirou mais das posições que havia alcançado, ao menos durante sua permanência na França. Uma vez rompido o círculo fechado de convenções, por meio de uma série de experiências primeiro vagamente dispersivas, anárquicas, subproletárias (do tipo como *Boudu sauvé des caux*, 1932), depois cada vez mais encorpadas e aderentes à realidade nacional (como aquela de *Toni*, 1934), Renoir absorveu e refletiu em sua obra, melhor do que qualquer outro, a “estratégia de bloqueio da Frente popular”, com tudo o que isso comporta em termos de renovação e de grande abertura, e também com todas as suas contradições. Graças à ligação que manteve com a Frente, ele se orienta com clareza para as perspectivas democráticas que se delineiam agora como possíveis para o futuro imediato do país; e com clareza vê e retrata em sua obra prima, *La grande illusion* (A grande ilusão, 1937), a consciência de que o processo de dissolução e de liquidação da velha classe dominante está ocorrendo no auge da democracia e da própria essência da grande guerra, desmistificada de qualquer halo heroico como uma guerra imperialista, e uma cesura entre duas épocas e dois mundos. “Tudo nos separa”, diz ao aristocrata de Boëldieu, no filme, Maréchal, um simples mecânico, um dos “presentes da Revolução francesa”, como De Boëldieu,

lamenta-se o comandante do campo de prisioneiros alemão von Rauffenstein: “Não sei como vai acabar esta guerra, mas o certo é que acabará com os De Boïeldieu e os von Rauffenstein... Não achas que é um pecado?”. Tudo se separa: trabalho, necessidades, ideais, aspirações, concepção de vida: uma concepção que é, em alguns casos, decadente, aristocrática, ultrapassada pelos tempos; no outro, nova, moderna, popular; esta em ascensão, aquela em declínio e consciente de tal declínio: para salvar Maréchal, de fato, o capitão De Boïeldieu se sacrifica: o velho desaparece, o novo sobrevive.

Não é por acaso que o ‘naturalismo’ de Renoir se baseia em várias circunstâncias, durante este período, na literatura do segundo Império e da terceira República, em Zola, em Flaubert, em Maupassant; assim como não por acaso, na literatura, é o relançamento de um programa populista amplo, estendido até as mais distantes raízes da vanguarda, que conduz através de itinerários complicados de Prévert a Pierre Mac Orlan, e cuja progênie é ainda o verismo zoliano, o renascimento sobre bases modernas do método de Zola. Zola e Renoir são ambos testemunha de grandes movimentos populares, dois movimentos que pertencem, respectivamente à Comuna e à Frente; ambos reproduzem situações e fenômenos ligados a estes movimentos, e às vezes, ultrapassando os seus limites burgueses de classe, conseguem também traçar fortes quadros incisivos da desintegração da sociedade de seu tempo e combater corajosamente – reconhece Lukács para Zola⁹¹ – “contra a evolução reacionária do capitalismo francês”.

A atitude que Renoir assume em relação à Frente não é, portanto, uma atitude cética, passiva, negativa, ou um reflexo simplesmente agnóstico do populismo literário do momento. Mesmo os seus filmes – alguns de seus filmes – estão cheios de formas populistas, de perversões e quedas fatalistas, de tragédias desejadas pelo destino; mas este pessimismo do destino recu-

⁹¹ LUKÁCS, G. *Saggi sul realism*, Einaudi, Torino, 1950, p. 117.

sa-se nele a se colocar a serviço exclusivo da literatura, abraça como um todo um campo muito mais vasto, ou seja, vai além das figurações míticas, literárias, metafísicas, dos desenfreados jogos intelectuais, contra o qual se colide, ao invés disso, não digo com Duvivier, mas com o próprio Carné: o qual, ignorando toda relação ideológica e prática com a Frente, não só ignora ou se esquiva de suas exigências, mas empurra a negatividade mais ainda: até o niilismo, até a total ausência de perspectivas. O álibi do fracasso desejado pelo destino esconde, nos personagens de Carné, a circunstância concreta de seu próprio fracasso como homens vazios. Se a adversidade do destino os condena ao fracasso, à solidão e a uma irreparável separação (*Quai des brumes*, Cais das sombras, 1938; *Le jour se lève*, Trágico amanhecer, 1939), ou permite seu reagrupamento e o retorno à vida (*Hôtel du Nord*, 1938), o resultado não marca nunca para ele um ponto mais alto, um amadurecimento: não estão mais no fim mais adiante que no início, não tiveram nenhuma experiência real. Propriamente como em grande parte da literatura naturalista criticada por Lukács, o autor “não supera nem no conteúdo nem na forma os horizontes de seus personagens: eles se tornam os horizontes da própria obra”⁹².

Isto se deve provavelmente ao fato de que Carné, mesmo depois de 1936, continua a portar consigo o complexo de intelectual tradicional, continua a considerar a arte do cinema em seu sentido mais aristocrático, mais restritivo: como um mundo lírico por si só, como um concentrado de preciosidades alusivas, sugestivas e imaginativas necessariamente desvinculadas dos fatos da vida (e, portanto, compensadas por um ‘romantismo’ sem idealidade e sem base). Nem para corrigir esta distorção romântica basta em Carné a contribuição de Prévert, que provoca aqui ainda mais um vertiginoso deslocamento para o que é o limite básico da personalidade de ambos, ou seja, do intelectualismo,

⁹² LUKÁCS, G. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, cit., p. 109 (trad., p. 161).

tanto para as ambiguidades quanto para as oscilações pessoais de Prévert como artista em geral, seja porque “o Prévert mais violento corrosivo, em revolta”, enfatiza acertadamente um de seus intérpretes, Guy Jacob, “deveríamos buscar antes em seu teatro, escrito para o grupo *Octobre*, ou em alguns de seus poemas, e não nos seus filmes”⁹³. O mundo de Carné permanece, portanto, em essência apenas falsamente e artificialmente popular; e artificiais, pseudopopulares, são os seus personagens, as suas histórias, seu meio social e seu pano de fundo cenográfico de suas ambientações, que ecoam – mas apenas de fora, e de forma anacrônica – a ambientação periférica parisiense pré-frentista do cinema de René Clair: aquele Clair, não se esqueçam, de quem Carné era assistente em *Sous les toits de Paris*, e por quem nutrira desde então grande admiração. (De resto, também o cenógrafo habitual de Carné, Alexandre Trauner, descende em linha reta da escola do cenógrafo habitual de Clair, Lazare Meerson.)

A intrincada interação de conexões, positivas e negativas, que o cinema francês do ‘decênio naturalista’ tem com a Frente Popular não significa, naturalmente, em qualquer caso, uma elevação ou um rebaixamento mecânico do nível artístico das obras singulares que lhe dizem respeito, sobretudo onde os nexos atuam positivamente, e no sentido mais favorável, com ‘aberturas’, aquelas são misturadas, na verdade, repito, com sérias contradições. Tanto a experiência cinematográfica anterior, como aquela sucessiva, ao Fronte podem ser caracterizadas no complexo das circunstâncias que a reviravolta dos diretores maiores em direção ao realismo – isto é, seu grau mais ou menos elevado de adesão ao processo histórico essencial de desenvolvimento da luta democrática na França – não se efetua sem a manutenção, ao

⁹³ JACOB, G. *Les films de Jacques Prévert*, in Jacques Prévert, fase. Di “Premier plan”, n. 14, 1960, p. 16. Sobre o peso do cinema de Prévert, que tem o lado surrealista maior do que o crítico social, de sua experiência com o grupo Octobre, insiste fortemente C. BLAKEWAY, *Jacques Prévert: Popular French Theatre and Cinema*, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, Rutherford-Madison-Teaneck-London, 1990, pp. 48-52, 79 ss.

mesmo tempo, de um maciço feixe de ilusões e compromissos⁹⁴, que se expressam de início, anteriormente à Frente, no benevolente escárnio dos aspectos mais acentuadamente tragicômicos, grotescos, fantoches de um estilo de vida pequeno-burguês e de seu ostentoso exibicionismo nacionalista (eliminando sua relação com o nacionalismo e o imperialismo da grande burguesia industrial), e em um segundo momento, no auge da tomada de poder do Fronte e da agudização de seus conflitos internos, na subestimação da gravidade destes contrastes.

Renoir situa em uma clara perspectiva, com *La grande illusion*, o problema da necessidade objetiva da passagem do ‘velho’ ao ‘novo’, por mais que subjetivamente recuse, e amacie, suavize, modifique o embate dialético entre os seus momentos. A sua verdadeira “grande ilusão” consiste em acreditar que o desaparecimento pacífico do ‘velho’, na rendição da classe dominante burguesa, do militarismo e da reação. O pacifismo de Renoir é o pacifismo de Blum. Aqui, como lá, a firme convicção – reafirmada várias vezes por Blum – de que a “defesa dos princípios democráticos” está confinada à burguesia, que só a “burguesia dominante tem o direito de conservar por inteiro o poder, sem cedê-lo nem dividi-lo, aceitando temporariamente a aliança popular e as reformas “como o único meio de evitar uma revolução sangrenta”⁹⁵; aqui como lá, a questão da democracia e do vínculo com as massas está muito aquém em relação às reivindicações concretizadas pelo movimento operário francês, em maio e junho de 1936; e aqui como lá tão inconsistente é a tentativa de dar uma explicação econômico-social, e um significado de classe ao fortalecimento das ditaduras na Europa, de modo que Renoir compartilhe também com a Frente aquela ingênuas ilusão sobre o caráter não imediatamente agressivo, subversivo, do nacionalismo fascista, que conduz ao mesmo tempo Blum a

⁹⁴ Revelando a impostação e o título da pesquisa de P. ORY *La belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire 1935-1938*, Plon, Paris, 1994, no qual um consistente capítulo é dedicado ao cinema (pp. 417-69).

⁹⁵ L. BLUM, *À l'échelle humaine*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 69-72.

uma política internacional de espera, de compromisso, à conciliação de desacordos por meio de acordos diplomáticos, de isolacionismo, de um neutralismo oportunista e de proclamações de princípios de “não intervenção” na guerra civil espanhola; enquanto neste íterim Hitler mostra que ele não é apenas o herdeiro de um prussianismo áulico, nobre, decadente, mas que pode contar fortemente, para fins agressivos, em todas as forças de coalização do capitalismo monopolista e do imperialismo.

As contradições nas quais se envolve o cinema francês do “decênio naturalista” refletem prontamente as contradições – o desvio e os limites – da experiência da Frente. Em ambas as experiências, o lado progressista e democrático é acompanhado pela íntima, extrema fraqueza de sua base de apoio. Há em Renoir e nos outros diretores de ponta do cinema francês claros motivos e razões ocultas para rejeitar a responsabilidade de certas escolhas, a aceitação de uma solidariedade ou coletividade levada demais a fundo, e para não tirar as últimas conclusões, tanto no plano artístico quanto ideológico da reviravolta que por volta de 1930 estavam, de alguma forma, promovendo. A própria referência de suas fontes à literatura do segundo império é um indicador em geral não pouco sintomático também de todos os elementos objetivamente reacionários contidos em seu naturalismo ou populismo: que precisamente por esta razão nunca vai além dos seus precisos limites, não se eleva nunca ao nível de autêntico realismo.

Como podemos ver, o fenômeno do encontro entre o cinema francês e a Frente Popular tem um curso complexo, entrelaçado, capilar, que não se esgota certamente nos resultados de um diagrama esquemático. O que eu queria aqui evidenciar, pela sua importância primária, é apenas a incidência que as grandes lutas sociais deste período têm sobre o cinema contemporâneo e as consequências variadas que derivam: por exemplo, a impossibilidade de procrastinar o equívoco – ainda vivo na literatura crítica do pós-guerra – entre o ‘naturalismo’ de Renoir

e o 'naturalismo' de Carné, entre a poética cinematográfica de um e do outro: duas poéticas (ou dois caminhos) que não devem absolutamente ser confundidos. As origens e os primeiros anos do sonoro formam, deste ponto de vista (e com todos os contornos e corolários que dele derivam, aqui necessariamente apenas esboçados), um elo de decisiva importância para a compreensão e o julgamento de toda a evolução artística posterior do cinema francês ou, melhor, da sua involução: aquela que com o fracasso das forças populares, a cada vez mais pronunciada desconfiança dos intelectuais burgueses nas capacidades da democracia, e o flagelo da guerra, levará no pós-guerra, salvo exceções, à crise e à paralisia denunciada no início.

3. A segunda vanguarda e o caso Buñuel

Para traçar a linha principal de desenvolvimento do cinema francês durante a primeira década do sonoro, é preciso seguir em ordenada sucessão a vertente do realismo, culminante na Frente Popular. Esta linha deve agora ser integrada com um fenômeno que, embora ocorrendo em paralelo com a gestação do som, parte de matrizes diferentes e chega a diversas (embora não necessariamente opostas) consequências: refiro-me ao fenômeno atribuível à fórmula, em si muito vaga, da "segunda vanguarda". Como veremos imediatamente, trata-se, na realidade, de uma fórmula de conveniência. Claras e precisas linhas de demarcação cronológica da vanguarda de origem não existem; mesmo na recíproca diferenciação, com ela existem bastante frequentes processos de osmose.

Analisando a longa luta combatida do cinema pela pesquisa e a conquista de uma linguagem autônoma, já nos deparamos repetidamente com o termo da vanguarda. É o termo usado para se referir em um sentido muito geral, de todo indeterminado, a um movimento, uma tendência, uma corrente, que faz ou se propõe e afirma ser o precursor do desenvolvimento da

arte. Neste sentido, o termo abraça quase a totalidade das escolas das quais falamos para o cinema mudo. Todas ou quase todas manifestam intenções vanguardistas; no que diz respeito à vanguarda francesa dos anos 1920, também aqui foi, em seu lugar, expressamente utilizado. Diverso é o caso quando levamos em consideração aquela fase da vanguarda que, já lutando com o filme sonoro, não tem mais como seu objetivo primário e imediato a construção de uma linguagem fílmica. Depois vem o outro sentido, historicamente mais marcante, do termo vanguarda, segundo o qual ele define o agrupamento de tendências artísticas que, dentro de um particular contexto, se relacionam, polemicamente, com as tendências formais dominantes, desprezadas como academicismo.

Pontos importantes desta relação polêmica são, no campo estético, os critérios de ruptura no confronto com o passado, a natureza e os objetivos da alternativa proposta, as bases ideológicas que a infundem e fomentam seu nascimento. Naturalmente, não é a mesma coisa se a alternativa é concebida e realizada para artes com antigas e consolidadas tradições ou, ao invés disso, para uma arte como o cinema do início, onde a tradição está no máximo em processo de ser feita. É na contingência histórica do nascimento do cinema que ele se conjuga com as vanguardas do século XX. Embora não desejando aderir à tese extrema (equivocada) de Arnold Hauser sobre a existência de uma analogia tão perfeita dos modos temporais de fazer da arte contemporânea, como um todo algo que estaria “no signo do cinema”, e do cinema, reciprocamente, a arte da vanguarda por sua essência, também não podemos ignorar a circunstância de que aspectos de relevância da linguagem vanguardista do século XX entram como componentes constitutivos da forma fílmica em gestação. Por outro lado, as deformações teóricas relativas às vanguardas são hoje tão vastas penetrantes, difundidas por toda parte, mesmo (e sobretudo) entre as correntes ideológicas alinhadas na frente de oposição, que é necessário, ao discutir o

problema, ter a máxima cautela crítica. Deve-se, antes de tudo, distinguir bem o autêntico dos espúrios. Nunca foi tão equívoca, como neste âmbito se mostrou, a predominância dos espúrios: isto é, das tendências ou movimentos supostamente inovadores, ‘transgressivos’, atrás dos quais, na realidade, esconde-se apenas um dissimulado conformismo (um anticonformismo conformista) ou, no melhor dos casos, um experimentalismo extremamente problemático, incapaz de transgredir qualquer coisa. O efeito perturbador permanece, em todo caso, mínimo. Tornou-se agora aceito para todos, e comprovado pelos fatos, que as formas ideológicas de desenvolvimento do capitalismo se articulam de tal forma que não só toleram ‘transgressões’ deste tipo, mas também as favorecem, integram-nas no sistema e as tornam próprias, a título de conforto exótico, se não mesmo estimulante. Aqui, naturalmente, teremos em conta apenas as experiências filmicas autênticas ou que, ao menos, no momento de seu surgimento, aspiram à autenticidade.

Fixemos, em segundo lugar, as coordenadas gerais da questão. Quando, entre o filme mudo e o filme sonoro, toma forma o fenômeno da segunda vanguarda, a primeira já estava há tempos em declínio. Pelas razões mencionadas acima, as duas fases respondem a fins essencialmente diversos. Há certamente prolongamentos de uma fase à outra, impressões, recuperações, processos de transposição ou de osmose; mas há também, juntamente, um desvio interno de gerações, um deslocamento de atividades. Se os mais renomados pioneiros da primeira fase (Delluc, Dulac, L’Herbier) desaparecem ou se encontram em dificuldade, e se um Man Ray, próximo do grupo dadaísta, nem mesmo agora leva o cinema mais em consideração do que antes, outros (como Clair) fazem desvios, embocam em caminhos alternativos; para o intimismo impressionista de Alberto Cavalcanti (*Rien que les heures*, 1926; *Em rade*, 1928) pode-se, no máximo, falar de uma descendência nobre, mas impotente, anacrônica, da figura de um demonismo de estilo germânico,

sua pesquisa formal, já também quase anacrônica, é em parte salva apenas pela autenticidade não artificial de sua derivação e construção. Ao seu redor, além do perímetro do contexto francês (ao qual terei que imediatamente retornar), aparece toda uma variada e irregular fenomenologia de experiências, não relacionadas entre si, mas significativas precisamente por causa de sua coincidência, e de sua genérica rastreabilidade aos problemas da segunda vanguarda.

Estes frequentes processos de osmose, como a primeira fase, não devem, todavia, obscurecer as diferenças, que – como mencionado acima – são diferenças de princípio; porque agora os experimentalismos vanguardistas nada têm a ver com a vanguarda formalista, protestando contra a busca e a definição de uma linguagem fílmica autônoma. É um dos traços característicos da segunda vanguarda que os autores que iniciaram suas carreiras aqui (Jean Cocteau, Luis Buñuel) tiveram em vista algo bem diferente da finalização imediatamente linguística de seus produtos. Quando, no média-metragem *Le sang d'un poète* (1930-32), Cocteau põe a mão pela primeira vez em uma câmera, ele o faz sem nenhuma preparação técnica e sem nenhum particular interesse pelo cinema. Ele não se considera nem mesmo um cineasta, mas um poeta que daquela “tinta de luz” que é o cinema faz uso só como veículo ou instrumento (“um meio de expressão como qualquer outro”), para escrever o que quer, invadir com a sua escrita fílmica o terreno dos sonhos, e mostrar que o “irreal possui leis que são ainda mais rigorosas que o realismo”⁹⁶. De outra forma, Salvador Dalí, coautor com Buñuel do cenário de *Un chien andalou* (1929), em uma nota que apareceu só alguns meses depois da primeira exibição pública do filme, faz questão de evidenciar, a seguir, o ponto de distanciamento e contraposição com a vanguarda formalista do passado mais recente:

⁹⁶ J. COCTEAU, *Del cinema*, a cura di A. Bernard/C. Gauteur, Il Formichiere, Milano, 1979, pp. 124-5. As duas citações precedentes vem de M. LANGE, *Cocteau. Privee sans royenne*, JC Lattès, Paris, 1989, p. 293.

O nosso filme, realizado fora de qualquer propósito estético, nada tem a ver com nenhum dos ensaios que recebem o nome de cinema puro. Por outro lado, a única coisa importante no filme é o que acontece com ele. Se trata da simples notação, de constatação de fatos. O que escava um abismo de diferença com outros filmes é que tais fatos, em vez de serem convencionais, fabricados, arbitrários e gratuitos, são fatos reais, que são irracionais, incoerentes, sem explicação alguma⁹⁷.

Realidade do irreal, racionalidade do irracional (*Le retour à la raison*, intitulado já Man Ray, provocativamente, o seu primeiro experimento fílmico dadaísta de 1923): todos estão cientes da aparente analogia dos propósitos, veste sob a qual se colocam personalidades muito distantes entre si, reciprocamente incompatíveis. Essa justaposição contraditória prova como a pluralidade de linhas operacionais da segunda vanguarda precisa de critérios discriminatórios internos. Nem tudo nele funciona do mesmo modo; nem tudo resulta igualmente autêntico. O seu risco mais grave é que, por deixar de lado todo propósito linguístico, acaba perseguindo o mito do experimentalismo pelo experimentalismo, trocando os meios com os fins e caindo assim em um academicismo de signo oposto àquele que combate. Enquanto os clássicos soviéticos absorvem e superam em sua prática os resultados da vanguarda, a vanguarda ativa no Ocidente durante e após a transição para o som muitas vezes se enrijece na pseudo-originalidade de um experimentalismo, do qual não percebeu, muito menos quebrou, a estreiteza e os fechamentos. Já foram mencionados acima os nomes de Cavalcanti, Man Ray, Epstein, Cocteau. Quanto maior o gosto pelo experimentalismo, tanto maior seus experimentos giram essencialmente de um lado para outro ou em círculos. Aqueles mesmos filmes que, segundo eles, deveriam falar em nome do futuro, que se autoproclamam e se apresentam como antecipa-

⁹⁷ S. DALI, *Un chien andalou*, “mirador”, n. 39, 29, ottobre, 1929 (che qui cito da *Jenne, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, ed. por N. Brenez/C. Lebrat, Cinémathèque française/Mazzotta, Paris-Milano, 2001, p. 101).

ções, como ‘vanguarda’, precisamente esses acabam, já em sua primeira exibição, sendo datados, atrasados: um atraso que nenhum dos autores do grupo, nem mesmo mais tarde, será capaz de preencher. Não é, certamente, por acaso, que *Le sang d’un poète* permanece um experimento isolado, privado de saídas e perspectivas, um verdadeiro emblema dos limites da segunda vanguarda; a qual, totalmente fechada em si mesma, fundada sobre um subjetivismo extremo, no limite do misticismo, na idolatria do suposto “estado poético”, oferecido pela introjeção (Cocteau), constrói em completo bem pouco e se dissolve logo sem deixar rastros.

Porque o mesmo não se pode repetir para Luis Buñuel, que também iniciou a sua atividade fílmica como assistente de Epstein e opera, nos seus primórdios, não só no mesmo espaço de tempo, mas também no mesmo contexto geográfico e cultural, a França do fim dos anos 1920? Por que o seu caso deve ser tratado como um caso totalmente à parte? É verdade que o contexto é sempre o francês. Mas Buñuel não é francês; e para a França ele vem de seu país natal, a Espanha, tudo, menos culturalmente virgem. Os seus vários esboços autobiográficos, a biografia crítica de J. Francisco Arada, os estudos sobre Buñuel como escritor de Agustín Sánchez Vidal e também, mais recentemente, catálogos de exposições centrados em seu “olho”⁹⁸, sem falar da copiosa literatura monográfica especializada, são um guia valioso no trabalho de reconstrução de seu aprendizado cultural precedente, tão importante também para a inteligência de suas fontes autóctones, de seu profundo enraizamento – que nunca deixou de existir – em sua terra natal. Aragonês da província de Zaragoza, que se mudou como estudante para a capital, Buñuel completou seus estudos na Residencia de Estudiantes, a única instituição pedagógica espanhola de cunho moderno.

⁹⁸ Me refiro a *Buñuel! Auge des Jahrhunderts*, org. por Y. David, Kunstund Ausstellungshalle der BRD, Bonn 1994, e Luis Buñuel. *El ojo de la libertad*, aos cuidados de J. J. Vázquez, Publ. De la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2000.

Ali se relaciona imediatamente com um grupo de jovens artistas e intelectuais, de Frederico García Lorca a Dalí, de José Bello Lasierra a José Moreno Villa, muitos deles destinados a uma carreira de grande importância. Outros intelectuais contemporâneos, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Ramón Gómez de la Serna, etc., estão também em contato com o grupo, um contato que, especialmente por trás da ativa mediação catalisadora de Gómez de la Serna (cenarista também de um projeto buñueliano inspirado nos *Caprichos* de Goya, não finalizado), “resultou na obra da ‘geração de 27’”. Observa isto Aranda, ressaltando que o próprio Buñuel desempenhou um papel não secundário:

A presença de Buñuel na Residência de Estudiantes é tão significativa que não podemos imaginar a instituição sem ele. Foi um de seus protótipos. Muitos grandes homens saíram de lá, ficando imediatamente famosos [...]. A Residência foi um centro de formação, um catalisador de talentos sem comparação nos anais da Espanha⁹⁹.

Agora, essa “origem intelectual da Residência de Estudiantes”, germe primário de toda a “essência espanhola de Buñuel”, influencia profundamente a personalidade artística, tanto no campo literário quanto fílmico. Até as suas propensões surrealistas, que se definirão mais claramente na França após o encontro com Breton, e a – por outro lado, provisória – adesão ao seu grupo (assinatura do *Segundo manifesto do surrealismo*, colaboração com o único número da revista que o acolhe, “La révolution surréaliste”), devem ser datados dos anos de Madrid. A introdução que Sánchez Vidal escreve aos *Scritti letterari e cinematografici* de Buñuel é fundamental para entender como ele forma um momento chave na transição da cultura espanhola, no final dos anos 1920, da vanguarda ao surrealismo. Os escritos buñueliano do mesmo período, escritos naquele estilo “absolutamente aragonês” e “profundamente moderno”

⁹⁹ J. E. ARANDA. *Luis Buñuel: biografía crítica*, Ed. Lumen, Barcelona, 1969, p. 31.

que Sánchez Vidal julga “adequado para atacar implacavelmente as muralhas em que ainda estavam entrincheiradas as seduções estetizantes”, revelam-nos de fato um Buñuel tão zombeteiro e irreverente quanto aquele que pouco a pouco vamos conhecendo de seus filmes; e o mesmo vale para os julgamentos críticos que ele expressou sobre o cinema da época. Cinema e literatura do primeiro Buñuel afundaram no mesmo clima cultural. Nem, dados seus filmes e escritos, seria deslocado traçar, entre este aragonês do escândalo, um paralelo com o último Goya. Com razão, creio, foi dito – e Sánchez Vidal o confirma – que na metáfora do olho cortado, sobre o qual se abre *Un chien andalou*, “se encontra em embrião o núcleo de sua poética”, como disse o crítico:

Resumindo: a atitude básica de Buñuel, a sua matriz poética constante, sem interrupção, tanto no cinema quanto na plataforma literária onde adquire consistência, reside na mutilação do original e do primordial, a fim de recompô-lo então, mediante a colagem, em uma nova identidade que prescinde de sua colocação hierárquica primitiva. A alquimia inerente ao caso se dá em uma viagem real ou alegórica¹⁰⁰.

Em *Un chien andalou*, o escândalo é buscado deliberadamente. *L'âge d'or* (1930) se move já em um outro terreno. Ado Kyrou, surrealista de peso, autor do célebre estudo de 1953, *Le surréaliste au cinéma*, não deixa de apontar a lacuna, apesar da intensificação dos aspectos mais inovadores, mais rebeldes, mais gráficos da poética do diretor: “Os símbolos de *Un chien andalou* talvez se prestassem à confusão e o escândalo pelo escândalo excita agradavelmente os burgueses. *L'âge d'or* não excita. As suas garras estão envenenadas”¹⁰¹. Aqui, de fato, o diretor dispersa por toda parte, com magistras êxitos audiovisuais (ainda mais surpreendentes se pensarmos que ainda estamos apenas no alvorecer do som), todo o repertório dos componentes do pastiche derivados da inserção sobre o tron-

¹⁰⁰ A. SÁNCHEZ VIDAL, *Introduzione all'ed.* da lui curata di L. BUÑUEL, *Scritti letterari e cinematografici*, trad. di D. Pini Moro, Marsilio, Venezia, 1984, pp. 50-1.

¹⁰¹ A. KYROU, *Le surréalisme au cinéma*, Ramsay, Paris, 1985, p. 209.

co do surrealismo bretoniano do que vimos ser e permanecer como suas matrizes culturais autóctones próprias: onirismo (troca entre sonho e vida cotidiana), tema da entomologia (presente também na literatura espanhola contemporânea, Garcia Lorca, em Dámaso Alonso, etc.), gosto pelo estudo e sistemática transgressão de todo tipo de regra, em especial pelo desmascaramento das convenções sociais e religiosas e, como sopro animador do conjunto, o erotismo liberatório, evidente nas sequências em que os protagonistas, completamente esquecidos do lugar público onde se situam e as recepções e cerimônias de que participam, abandonam-se apaixonadamente à sua lascívia; tanto que Kyrou pode definir o filme corretamente como “o grande poema cinematográfico do *amour fou*”¹⁰². Deste modo, o absurdo perde o seu caráter genérico de absurdo. Dentro da mesma estrutura onírica do filme, ele atua mais como uma alavanca para iluminar os absurdos de seu referente objetivo, os mecanismos sociais do mundo. “Não é a arte de Buñuel, é o mundo que é surrealista em sua obra”, diz Aranda¹⁰³. Se destacam aqui os elementos de diferenciação do experimentalismo abstrato da segunda vanguarda, criticado anteriormente. A introjeção vanguardista à la Cocteau, dobrada sobre si mesma, dá lugar a uma espécie de anarco-vanguardismo combativo, cuja ponta é virada para fora.

Não creio que haja dúvidas. Com o Buñuel de *L'âge d'or* o surrealismo filmico (a vanguarda em geral) sofre uma enérgica reviravolta, antes uma guinada, em direção ao realístico e ao social, de acordo com os desenvolvimentos ideológicos internos do grupo de Breton e com os ditames de seu *Segundo manifesto*: depois do qual, não por acaso, também a revista dos surrealistas muda seu título para “Le surréalisme au service de la révolution”. Isto é sublinhado pelo mais atento estudioso italiano e diretor, Auro Bernardi, acrescentando em comentário:

¹⁰² Ibid., p. 211.

¹⁰³ ARANDA, *Luis Buñuel*, cit., p. 37.

A elaboração linguística termina, por outro lado, com uma clara tomada de posição no âmbito do 'social' [...]. O que até aquele momento era o objetivo, a finalidade, o objeto da arte, que é a sua linguagem, tornam-se o meio para subverter as bases da sociedade ocidental, minar os fundamentos do poder classista e fazê-la explodir. O domínio da burguesia é incompatível com as mais profundas e autênticas instâncias de liberdade e emancipação do homem, afirma Buñuel, e este poder é exercido em primeiro lugar em apoio à religião e à repressão sexual¹⁰⁴.

Que os laços de Buñuel com o surrealismo oficial são rompidos definitivamente logo a seguir, não significa, de forma alguma, o desaparecimento dos motivos surrealistas de seu cinema (como se evidencia já imediatamente, entre outras coisas, pela atividade documental que vai realizar na Espanha). Transfigurados e sublimados, *aufgehoben* no sentido mais amplo do termo, aí se conservam, aí se postam de forma latente e reaparecem também com frequência, em medida significativa, permanecendo ininterruptamente até os últimos fatores constitutivos de seu mundo fílmico, constantes de sua poética.

¹⁰⁴ A. BERNARDI, *Luis Buñuel*, Le Mani, Recco-Genova 1998, pp. 140-1. A um mucioso exame do filme o autor já havia dedicado o livro *L'arte dello scandalo. "L'âge d'or" di Luis Buñuel*, Dedalo, Bari 1984.

VIII

EUA E URSS: DUAS TIPOLOGIAS FÍLMICAS EM CONFRONTO

Mais complexo e delicado do que na Europa ocidental é o nó da transição ao sonoro no resto do mundo. A cinematografia de países como os EUA e a URSS apresentava durante os anos 1930, certamente por razões muito diversas, características muito peculiares. Trata-se, no primeiro caso, da definitiva estabilização da estrutura produtiva de Hollywood; no segundo, das consequências sobre o cinema da estrutura política adotada pela URSS durante o stalinismo. Muito antes e mais do que através de um reconhecimento minucioso dos filmes individuais ou da atividade de um ou outro autor, é importante olhar para esses fenômenos de forma mais geral, como tipologias indicativas dos problemas de grande momento no quadro da evolução do cinema *entre-deux-guerres*.

1. O cinema soviético na fase de transição.

Que para a historiografia a transição ao som apresenta na URSS problemas particularmente complicados se explica, senão por outra coisa, pelo fato de que seu problema central é não técnico, não linguístico, não artístico, mas político-social: isto coincidindo em substância com o relativo à justa impositação e delineação dos acontecimentos do período conclusivo da NEP, quando na URSS são lançadas as bases para a edificação do socialismo e, com o lançamento do I plano quinquenal, põe-se

em prática a passagem dos prenúncios da industrialização e das transformações socialistas para o desenho da realização de uma economia socialista industrializada, e de uma agricultura coletiva. Este é de fato um período no qual as grandes personalidades criativas do cinema soviético, e em particular Ejzenštejn e Pudovkin, devido a uma série de fatores de natureza tanto objetiva (coerção operado pelo aparato burocrático e censório) e subjetiva (desapego subjetivamente sem válvula de escape para com o novo curso da sociedade soviética), atravessam uma fase crítica de incerteza e desorientação; as inovações que ambos tentam na virada do sonoro colidem com as dificuldades subjetivas e objetivas intransponíveis, e estas levam à paralisia ou ao fracasso de suas tentativas. (Das posteriores obras-primas de Ejzenštejn falaremos à parte, na seção seguinte). Apresentando o IV volume da edição moscovita das *Opere scelte* de Ejzenštejn, Michail Romm, um dos diretores mais significativos da fase em questão, conecta justamente seus dois lados, o fílmico e o político. Ele recorda:

Foi durante estes anos que, em nosso país [...], o cinema sonoro estava expulsando definitivamente o cinema mudo. Os maiores mestres do cinema soviético, aqueles que lhe deram fama nos anos 1920, depararam-se diante de um problema árduo: a reestruturação do seu método de realização. E o país vivia uma reestruturação social de uma magnitude sem precedentes, que também exigia dos cineastas mestres uma reconsideração de sua direção artística. Ejzenštejn, Pudovkin, Dovženko, a vanguarda da nossa cinematografia, os grandes capitães do seu período mudo – conclui Romm – viviam anos difíceis¹⁰⁵.

Para se orientar sobre esta complexa problemática, é indispensável um olhar sobre as bases histórico-econômicas da reviravolta. Em continuidade com a previsão imperativa de Lenin de que, cedo ou tarde, “da NEP passaríamos ao socialismo”, a exigência de um processo acelerado de coletivização e industrialização do país foi colocada em pauta já em dezembro de 1925 e

¹⁰⁵ Cito da versão francês do texto de M. ROMM, propos liminaires sur le maître, “Cahiers du cinéma”, n. 219, 1970, p. 17.

realizada – não sem o uso de métodos brutais, especialmente no campo – durante o período sucessivo. “O ano passado foi um ano de grandes avanços em todas as frentes da edificação socialista”, anuncia Stalin em um artigo no “Pravda” de 7 de novembro de 1929, já saudando com otimismo os primeiros sucessos:

Esta reviravolta aconteceu e continua a acontecer sob a bandeira de uma ofensiva decisiva do socialismo contra os elementos capitalistas da cidade e do campo [...]. Como resultado, registramos imensos sucessos na frente trabalhista, entusiasmos e apelos mútuos ao trabalho de massa de milhões de operários de um extremo ao outro do nosso imenso país [...]. Marchamos a todo vapor no caminho da industrialização, em direção ao socialismo, deixando para trás nosso secular atraso ‘russo’. Estamos nos tornando o país do metal, o país do automóvel, o país dos tratores, etc.¹⁰⁶.

O incongruente triunfalismo do anúncio não apaga sua substância econômica. Stalin descreve o que de fato está ocorrendo. Com o lançamento dos dois primeiros planos quinquenais (1928-32, 1933-37), que permitiram endireitar e reorientar a economia de acordo com os princípios de planejamento integral, centralizado, cresce em uma medida nunca vista o ritmo do desenvolvimento econômico; o lento crescimento da NEP foi seguido por um desenvolvimento impetuoso das forças produtivas e das relações de produção socialistas, de modo a conduzir no espaço de uma década à modificação da estrutura de fundo da sociedade soviética, de formas de ser e de reagir dos cidadãos, de sua vida cotidiana, com efeitos não secundários também sobre a cultura e as artes. Insisto nisto porque a única coisa que criticamente não deve ser feita aqui é precisamente o que, na maioria dos casos, é feito hoje: juntar tudo em um único pacote, descartando-o rapidamente sob o rótulo de “totalitarismo stalinista”. Esta fase de transição do cinema soviético

¹⁰⁶ STALIN, *Questioni del leninismo*, Ed. In lingue estere, Mosca, 1948, pp. 324-5, 336. Tenho presente, para o enquadramento do problema da reviravolta, M. DOBB, *Storia dell'economia sovietica*, Editori Riuniti, Roma, 1976, pp. 203 ss., 281 ss.

merece muito mais: merece a atenção e o respeito que sempre se deve a cada fase de transição influente, com seus pontos altos e – precisamente porque é uma transição – também com seus limites. Por outro lado, não só aqueles que exaltam os valores, mas até os adversários mais ferozes, mais hostis ao socialismo, quando bem-informados¹⁰⁷, reconhecem que a cultura soviética dos anos 1930 era tudo menos “afligida pela pobreza: era rica, pluriestratificada e complexa”.

Existem reais consequências da reviravolta no campo da arte, incluindo o cinema, apenas na medida em que provoca e marca uma transição abrupta da poesia à prosa. O cinema sonoro fez a sua estreia, tardia, já na URSS da nova fase, precedida por um evento relevante tanto para a teoria quanto para a prática artística: o aparecimento do célebre *Manifesto do assincronismo* (1928), assinado por Ejzenštejn, Pudovkin e Grigorij Aleksandrov. A normativa centralizadora que o I plano quinquenal sancionou no âmbito geral da economia foi implementada no cinema pelo novo órgão central unificado, o Sojuzkino, do qual a produção cinematográfica depende. A resolução da conferência do partido de 1928 sobre as “tarefas do cinema soviético”, determinante para seu curso de desenvolvimento na década sucessiva, ditou as diretrizes, insistindo nas exigências da propaganda, no cinema como instrumento educativo, mantendo totalmente segura, no entanto, a liberdade criativa¹⁰⁸. (Só a partir de 1932, ou seja, depois da liquida-

¹⁰⁷ Cito o caso bem informado M. TUROVSKAYA, *The 1930s and 1940s: Cinema in Context*, in *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. by R. Taylor/D. Spring, Routledge, London-New York, 1993, p. 36. Quase as mesmas palavras haviam sido usadas, anteriormente, pelo pró-soviético D. BONNAUD-LAMOTTE, *L'élan culturel des années trente en Union Soviétique*, “La Pensée”, n. 179, 1975, p. 100: “ce qui apparaît rapidement à qui s'informe sur les activités culturelles des années trente en Urss c'est leur abondance, leur diversité, leur originalité”.

¹⁰⁸ Versão em inglês do texto em *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, ed. By R. Taylor, Routledge & Kegan Paul, London 1988, pp. 208-215. (Cfr. também E. KHOKILOVA,

ção da RAPP e a fundação da União dos Escritores Soviéticos, será lançada também no cinema uma aberta campanha de luta ao formalismo.) Não é certamente por acaso que precisamente então começam, entre os cineastas, esses choques de direção, a que se refere Romm na passagem citada no início: entre aqueles que defendem, com Ejzenštejn, o valor da “forma poética do cinema”, e aqueles que tomam partido pela tendência oposta, pela força da prosa narrativa. O crítico soviético Efim Dobin resume da seguinte maneira o senso de contraste:

Se liga muitas vezes a crise da tendência ‘poética’ ao surgimento do cinema sonoro que ocorre no mesmo momento. Se falava antes do “antagonismo” entre a linguagem humana e a montagem. Sem dúvida, esta descoberta desempenhou um papel muito importante. Mas as razões essenciais da crise eram mais profundas [...]. O final dos anos 1920 marcou para nós um ponto de viragem decisivo. Com efeito, os poderosos gigantes da indústria nasciam então. Se conduzia uma ofensiva decisiva contra os elementos capitalistas nas cidades e no campo. A classe dos pequenos proprietários de terras desapareceu. O sistema caucasiano triunfou. O país havia sido transformado em um gigantesco canteiro. E a convulsão social foi a origem de uma mudança radical e decisiva nas relações humanas.

Dáí – conclui Dobin – a necessidade de aprofundar as relações humanas e o caráter dos indivíduos. Não se tratava agora só de estudar aqueles que haviam feito a revolução deles colhendo seus aspectos individuais e típicos. Era necessário representar as novas relações socialistas, esses novos personagens, o modo como tinham surgido, como se desenvolveram, como mudaram¹⁰⁹.

Assim, a sutil arte dos clássicos e a fresca inventividade, os tons leves, mas pungentes, satíricos, dos melhores exemplos

Forbidden Films of the 1930s, in *Stalinism and Soviet Cinema*, cit., p. 92). Sobre a liberdade criativa, lemos: “In questions of artistic form the Party cannot support one particular current, tendency or grouping: it permits competition between differing formal and artistic tendencies and the opportunity for experimentation so that the most perfect possible film in artistic terms can be achieved” (p. 212)”.

¹⁰⁹ E. DOBIN, *Prose et poésie au cinéma*, in “Recherches internationales à la lumière du marxisme”, n. 39, pp. 149-50 (da „Iskusstvo kino“, 1960, n. 8).

de comédia da NEP (Abram Room, Boris Barnet) abrem espaço para uma prosa tão enérgica e robusta quanto livre de atrativos formais. Basta comparar o que ainda consegue fazer Barnet em *Okraina* (Subúrbios, 1933) – filme coral de fundo popular, sem desconhecer a linguagem clássica¹¹⁰, uma pequena joia próxima a uma obra-prima – ou a dupla Rošal/Stroeva no já mais anacrônico, estragado pelo ecletismo do estilo, *Petersburgskaja noč* (As noites brancas de São Petersburgo, 1934) com os filmes clamados pela imprensa soviética contemporânea como a inauguração de uma nova fase, com *Putěvka v žizu* (O caminho para a vida, 1931, diretor Nikolai Ekk), com *Vstrečnyj* (Contraplano, 1932, diretores Fridrich Ermler e Sergej Jutkevič), sobretudo com o aclamadíssimo Čapaev (1934), diretores Georgij e Sergej Vasil'ev), para perceber imediatamente a mudança profunda de clima, orientação, tom e linguagem.

Como mostram até mesmo esses poucos exemplos, o ponto de viragem ocorre já antes mesmo do debate no I Congresso dos escritores soviéticos (17 de agosto a 1º de setembro de 1934), e da codificação oficial do “realismo socialista”, sua elevação oficial à tendência guia. Artisticamente, quando muito, deve ser vista em relação com o que está acontecendo na literatura: com a passagem, digamos, de Šoločov do grande ciclo narrativo, de estrutura e fôlego épico, de *O Don Silencioso* (as primeiras duas partes) à narração prosaica, respeitosa dos cânones do romance realista clássico, de *Terra desmatada* (1932), um texto em que, a essa altura que já tinha mais de uma década de vida do Estado socialista, aparece claramente o entrelaçamento inextricável entre os problemas históricos novos e a nova direção da arte. Dez anos de socialismo não passaram em vão; eles já marcaram

¹¹⁰ Com referência aos clássicos, é escrito por B. AMENGUAL, *Boris Barnet: du “cinéma de prose” au “cinéma de poésie”*, “Jeune Cinéma”, n. 162, novembre 1984, p. 6 (rist. Nel catalogo *Boris Barnet. Écrits, documents, études, filmographie*, ed. por F. Albéra/R. Cosandey, Festival international du film de Locarno, 1985, p. 120), che “il plie leur (as déconstruction à l’élaboration de son univers personnel”.

profundamente as consciências, destruindo os ideais ingênuos do início. Aquilo com que agora se chocam as consciências, o que expressam as novas experiências artísticas, insere-se sempre só como episódio de um processo coletivo de transformação. Cabe aos artistas a tarefa de conectar as asperezas da luta, como elas se dão na realidade, com a perspectiva socialista, em vista do ideal educativo apontado pelo *Poema pedagógico* de Makarenko (contemporâneo, de fato, com o I plano quinquenal): “construir o homem novo de uma maneira nova”.

Não surpreende naturalmente que são poucos autores da literatura socialista que estão à altura de tal tarefa, capazes, isto é, como Šoločov, como Makarenko, como Gor’kij, de penetrar na complexidade dos problemas e nos meandros das contradições que estão surgindo com a nova fase. O cinema se move ainda mais laboriosamente. Isto é revelado por um simples exame da fenomenologia fílmica da época, que eu, inevitavelmente, esquematizei e simplifiquei ao extremo. É preciso, antes de tudo, apreender suas linhas principais, verificando onde, em relação ao processo histórico em curso, ganha de fato o destaque. Agora, muito mais do que em Čapaev, realmente significativo e representativo dos marcos da tendência fílmica deste período (stalinista) de transição é o cinema que pertence a Ermler, a Jutkevič, a dupla de diretores como Kozincev/Trauberg e Zarchi/Chejfic. Talento dotado de boas habilidades narrativas, já destacado no final do mudo (*Dom v sugrobach*, A casa na neve, 1928; *Oblomok imperii*, Fragmentos de um império, 1929), Ermler desenvolve sua atividade de direção mais intensa durante os anos 1930, do citado *Contraplano*, através de *Krest’jane* (Os Camponeses, 1934-35), até aquele *Velikij graždanin* (O grande cidadão, em duas partes, 1938-39), que, por trás dos acontecimentos do secretário comunista Šachov, deixa com todas as evidências transparecer aqueles do caso Kirov.

Tanto do ponto de vista ideológico quanto linguístico, Ermler incorpora plenamente a nova fase. Ideologicamente, ele

toma partido e apoia abertamente a transição social iniciada pelos planos quinquenais. Construir o socialismo significa para ele entrar em choque com as forças que fazem resistência; em torno de Šachov/Kirov de *O grande cidadão* – como já na fábrica de *Contraplano* – é criada uma rede de oportunistas, sabotadores, contrarrevolucionários (todos emblemas, nos objetivos sectários stalinistas, dos inimigos políticos principais, seja de direita quanto de esquerda: Bucharin e Trockij). Mas o filme não é uma instância polêmica de imediato. Realizado quatro ou cinco anos após o assassinato de Kirov, ele reflete e registra apenas *a posteriori*, decantando o acontecimento. Sobre a forma narrativa, Ermler emprega a linguagem mais adequada à coisa. É aqui que intervém e desempenha um papel determinante a sua prosa seca, enxuta, sustentada. A câmera, implacável, descreve eventos; segue e examina os personagens, coloca-os em contraste, coloca-os literalmente (através de frequentes deslocamentos de avanço até o plano médio ou ao primeiro plano) de costas para a parede; seus movimentos no quadro (montagem interna) substituem os recortes e as passagens entre os cortes. Em geral, não uma série de mediações é o registro expressivo que Ermler busca, mas o imediatismo da circunstância dramática: veja já a junção da sequência de abertura da primeira parte, o acalorado discurso político de Šachov, que não só nos projeta imediatamente *in medias res*, mas revela tanto a natureza do personagem, quanto as tensões dentro das quais ele está operando.

Para a chamada “trilogia de Massimo” (1933-38) de Kozincev e Trauberg, já muito distante – sobretudo na terceira parte, a melhor, *Vyborgskaja storona* (O bairro de Viborg) – dos elementos estilísticos da FEKS de seus primórdios vanguardistas, para Jutkevič, fornecidos das suas mesmas distantes matrizes, de *Čelovek s ružem* (O homem com a arma, 1938) e *Jakov Sverdlov* (1940), para a dupla Zarchi/Chejfic, envolvida em filmes de estreita atualidade ideológico-política como *Deputat Baltiki* (O deputado do Báltico, 1937) e *Člen pravitel’sтва* (Um mem-

bro do governo, 1939), para os severos filmes sobre Lenin de Michail Romm (1937, 1939), e para outros filmes também de diretores da geração ativa nos anos 1930 o discurso toca cordas semelhantes. A sua prosa se agarra, e se atém em geral, ao caráter prosaico dos problemas do período. Nenhum filme melhor do que *Um membro do governo* investe o núcleo do mais doloroso destes complexos problemáticos: a coletivização forçada do campo, a reestruturação da vida dos kolkhoz. Não é coincidência que a primeira parte seja ambientada em 1930; enquanto a segunda, propositiva, ocorre “alguns anos depois”, ou seja, diria já quase no presente. Existem impedimentos evidentes, que o filme não esconde, pelo contrário, no processo de reorganização da sociedade soviética. “As pessoas não confiam nos kolkhoz”, admite o secretário do partido. E para a trajetória da camponesa Aleksandra Sokolova (que, note, não é comunista, é uma sem partido), de baixo para cima até a posição de membro do governo devem ser superados obstáculos e dificuldades repetidas, devem ser vencidos os tradicionalismos, as resistências familiares, a rigidez dos costumes e até a se se burocracia.

O correto curso da vida do Kolkhoz (as exigências de produção agrícola, direção política, etc.) não acompanha bem a vida da família; a família de Sokolova sofre uma dolorosa separação, ela e seu marido por um tempo se separam. Somente no final, após várias peripécias, narradas no filme nos habituais tons prosaicos, marcadamente ásperos, consegue Sokolova o triunfo, o sucesso político junto com a reconciliação matrimonial.

Em segundo lugar, e estreitamente interligado com esta orientação à prosa, é sintomático no cinema soviético da fase de transição o papel dos esforços educativos de acordo com o espírito e o ditame do poema de Makarenko: isto é, pelo choque pedagógico baseado na interioridade dos sentimentos, que se movem entre e contra a prosa, graças a surtos líricos, mesmo que muitas vezes de forma unilateralmente abstrata. Os grandes problemas da práxis educativa aparecem como elementos centrais em Ekk,

em Vladimir Legošin (*Belect parus odinokij*, Embranquecendo uma vela solitária, 1937: do romance homônimo de Valentin Kataev, inspirado por um poema de Lermontov), no que resta do único filme de Sergej Gerasimov (*Učitel'*, O Professor, 1939), em boa parte da carreira inicial de Mark Donskoj, de *Pesnja o sčast'e* (Canção sobre a felicidade, 1934), realizado em colaboração com Legošin, à trilogia sobre o jovem Gor'kij (1938-40) e *Romantiki* (Os românticos, 1941): onde – e venho propositalmente citando os melhores casos – importa acima de tudo isto, que os fatos da vida pessoal ligados ao processo de formação retirem alimento e substância do contexto social em que os homens vivem, das experiências de outros homens com os quais entram em contato, da influência recíproca de sua completa massa de sentimentos.

Enfim, há muito a se dizer sobre a natureza da comédia musical na União Soviética e sobre a carreira pessoal do diretor Aleksandrov como seu iniciador, bem como seu principal expoente. Teríamos que dizer, negativamente, dos obstáculos e das consequências de tal empreendimento, iniciado talvez no momento histórico menos adequado, dificultoso, turbulento ao extremo; do ecletismo linguístico de sua construção, já evidente com Aleksandrov (emprestado de Ejzenštejn e Majakovskij, mas – especialmente no longa-metragem de estreia *Vesëlye rebjata* [Os rapazes felizes, 1934] – também de Clair e Chaplin); da incerteza dos critérios com os quais, nos anos imediatamente seguintes, esse é levado adiante, e também dos compromissos aos quais foi muitas vezes, como mostra bem o caso de Ivan Pyr'ev, submetido ou forçado; mas há algo a ser dito também, de positivo, da sua fisionomia acentuadamente nacional, da sua especificidade e originalidade criativa, de sua linguagem fílmica propriamente: a historiografia, em geral, lida com algumas piadas irônicas, colocando novamente tudo no mesmo saco, sem sequer vislumbrar, muito menos se preocupar, em esclarecer, o abismo que separa Aleksandrov de medíocres artesãos como Pyr'ev. No entanto, Aleksandrov é uma personalidade muito

respeitável, muito mais digna de figurar nas histórias do cinema do que muitos de seus colegas do *musical* hollywoodiano, feitos objetos repetidamente de ensaios e livros falsamente cultos, cheios de equivocada deferência, quando não de exaltações acrílicas e de bajulações. Cineasta culto, de refinada cultura, com uma carreira um tanto caprichosa e singular, que se manteve – embora com os seus altos e baixos – culturalmente significativo até o fim, até os seus filmes do pós-guerra, de *Vesna*, (Primavera, 1947), a *Kompozitor Glinka* (1953), Aleksandrov é de fato a única figura da fase de transição que vem diretamente do cinema soviético clássico. Ex-ator e assistente de direção do primeiro teatro operário do Proletkul't, ele se forma e amadurece cinematograficamente ao lado de Ejzenštejn; colabora com ele na formulação da teoria do “cinema intelectual”; e com ele e com Pudovkin assina – recordamos antes – o *Manifesto do assincronismo*, no qual se teorizam princípios que, já postos em prática no curta-metragem experimental, rodado em Paris, com Ejzenštejn *Romance sentimental* (1930), permaneceram tudo menos estranhos às suas próprias comédias musicais: especificamente (uso as suas próprias palavras) “o uso contrapontístico do som em relação à imagem”, a ideação do fonofilme orientada “para uma não coincidência entre imagem visual e imagem sonora”, ou, mais em geral, para “o som pretendido em sua verdadeira função, isto é, como novo elemento de montagem independente da imagem visual”. Nem na teoria nem na prática, Aleksandrov nunca desconsidera a cultura de origem. Antes, precisamente como expoente e porta-voz dessa linha culta de desenvolvimento do cinema soviético, ele mesmo é o autor, bem como de alguns resultados filmico-musicais de sucesso (*Volga-Volga*, 1938; *Svetlyj put'*, Tanya, 1940), de escritos teóricos significativos sobre a comédia cinematográfica soviética em relação às “tradições dos clássicos” (de Gogol' a Saltykov-Ščedrin e ao próprio Majakovskij), comédia – ele argumenta – cujas características residem ou deveriam residir na busca por esse tipo de

“excêntrico”, onde não domina uma ilogicidade completa, mas sim a lógica da ilogicidade.

Isto pode ser visto claramente a partir do todo. A fase de transição do cinema soviético, a sua era de prosa, caracteriza-se a cada momento pelo surgimento de esforços inovadores que também correspondem às transformações sociais em curso, uma vez que são restritas dentro de restrições e limites precisos. Esteticamente, mesmo a prosa tem os seus problemas, e se trata de problemas longe de serem secundários ou insignificantes. Dos contrastes de linhas não resolvidas levam ao longo de toda a década a engarrafamentos, incoerências, *tentativas* puramente irreais (às vezes devido à fraqueza intrínseca, às vezes porque foram forçados a permanecer assim pela burocracia da censura), e muitas vezes a decisivos fracassos. Certamente, que entre os princípios e a prática concreta, entre os fins últimos e a contingência provisória dos meios chamados a realizá-los existe uma discrepância, que se torna inevitável sempre que a sociedade atravessa uma fase de transformação revolucionária. Foi assim na passagem do mundo antigo para a Idade Média, da Idade Média à Idade Moderna; foi assim durante a gênese da sociedade burguesa (após as convulsões produzidas pela revolução francesa). Nem mesmo o socialismo atinge de um só golpe a sua meta. Na fase de gestação da sociedade socialista há inevitavelmente aspectos, fenômenos, eventos, relações, choques, etc., que derivam das circunstâncias do momento, e que não derivam, ou derivam apenas por via indireta, dos princípios e objetivos finais (o que naturalmente não diminui seu caráter historicamente necessário). Se se elimina a discrepância, e se se sobrepõem e confundem os dois momentos, a perspectiva é alterada; os esforços inovadores se transformam em artifícios estéticos.

No cinema acontece precisamente o mesmo que na literatura e nas outras artes. Onde, acima do trabalho de plasmação estilística, vencem os enunciados e programas, a qualidade dos

resultados não pode deixar de ser prejudicada. Narradores robustos, de prosa eficaz, Ermler e Jutkevič, Kozincev e Trauberg, Romm, Donskoj, Zarchi e Chejfic não têm, no entanto, os dons de artistas autênticos. Eles colocam sua prosa a serviço do objetivo político, da campanha empreendida com os planos quinquenais, a construção do socialismo. São, em suma, precisos executores de diretrizes, para os quais, além disso, apoiam com entusiasmo: dos executores linguisticamente atentos ao fato de que a língua responde a finalidades externamente estabelecidas, não criadores cuja linguagem estabeleça, de dentro, os seus objetivos, tornando-se assim uma linguagem autônoma. Dupla é a ordem das deficiências: de um lado, a dramatização dos conflitos assume a forma quase exclusiva de debate ideológico; do outro, ela resulta em um otimismo injustificado. Atente-se ao final de *Um membro do governo*. Tanto a nova unidade familiar da protagonista, quanto o seu inesperado sucesso político soam como soluções maneiristas; enquanto o próprio filme torna evidente que o homem soviético não está nada preparado para o salto adiante anunciado. O filme mostra isso. Mas será que levam isso em conta os diretores? Ou não o fazem substituindo o otimismo de fachada das resoluções administrativas pela dinâmica do desenvolvimento dos fatos, pela dialética interna, artisticamente orgânica, dos acontecimentos narrados?

Não estou me referindo, veja bem, a casos individuais. Aparece como um limite generalizado também dos diretores soviéticos mais talentosos que não são capazes de esclarecer, na concretude representativa, as dores da gestação, isto é, do peso decisivo que exercem sobre a consciência dos homens da nova sociedade em vias de surgir, os resquícios e os defeitos do passado, os resíduos ideológicos do capitalismo. Uma vez que a implementação das intenções educacionais, com a profundidade daquelas propostas por Makarenko, é quase sempre deficiente, a educação para o socialismo perde nos filmes muitos de seus objetivos; sobretudo, nos filmes não é suficiente, acerca

dos objetivos primários a ser alcançados, “o do surgimento e da formação de uma nova consciência com base na vida socialista”, - segundo as palavras do ensaio de Lukács sobre Makarenko¹¹¹ – “como esta consciência (em ação recíproca com a expansão e com o desenvolvimento das condições materiais de vida para ela necessárias) vem a plasmar o homem, as suas ações, os seus sentimentos e pensamentos; esta é, de fato, a essência de toda grande obra da literatura socialista, que também oferece uma novidade de conteúdo”.

2. O mito do cinema ‘clássico’ hollywoodiano

Como já foi mencionado anteriormente, uma vez terminada a fase de pioneirismo, liderada por Griffith, Hollywood toma, de forma sempre mais decisiva, o caminho da grande indústria. Da metade dos anos 1920 adiante (isto é, no auge do florescimento do cinema soviético), e sobretudo, a partir dos anos 1950, depois da descoberta do som, foi o cinema hollywoodiano como um todo que se industrializou, passando por um processo de vigorosa expansão econômica, tanto em termos produtivos como em termos de – importantíssimo, em alguns aspectos decisivos – de controle sobre a distribuição e operação. Cresce correlativamente a supremacia dos grandes grupos monopolistas, das grandes organizações financeiras (Morgan, Rockefeller), sobre a indústria do cinema, ou seja, a dependência do cinema de Wall Street. O historiador cinematográfico americano Lewis Jacobs, que escreve no momento em que esse processo de transformação está em curso, o vivencia e o registra de perto. Não deve parecer uma novidade sem precedentes que hoje estudiosos especializados em questões econômico-financeiras como Tino Balio, Douglas Gomery, e

¹¹¹ G. LUKÁCS, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Aufbau-Verlag, Berlin 1952, p. 398 (trad. do seu volume *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma, 1955, p. 173).

outros de seus amigos e colaboradores, forneçam-nos sobre a decolagem de Hollywood trabalhos intitutados, digamos, *O cinema se torna um grande negócio, Hollywood como uma empresa moderna de negócios, O controle econômico sobre a indústria do cinema*, e assim por diante.

Mas não se trata só de uma transformação econômica. O ingresso e a pressão sobre o cinema dos magnatas do capitalismo conduzem logo a uma transformação também das relações de poder no sistema produtivo. À medida que a industrialização cresce e se fortalecia, até assumir todo o mercado, as grandes casas de produção, as chamadas *majors* (Paramount, Warner, Metro, Fox, R.K.O. e, em um nível inferior, Universal, Columbia, United Artists), os diretores perdiam progressivamente peso em relação aos produtos. São precisamente estes últimos, os produtores, “homens de negócios de confiança escolhidos por Wall Street” – já referia Georges Sadoul na sua *História*, fazendo eco a Jacobs – que passam a ser agora os verdadeiros donos da empresa, e não mais apenas do cinema como indústria em geral, mas também precisamente da realização dos filmes individuais, enquanto a função de diretores (*directors*) retrocede aquela de “simples empregados com salário semanal, como eletricitistas, operadores e maquinistas”. Assim, sob a ameaça de eventuais sanções econômicas, da rescisão do contrato, etc., os diretores são mantidos à distância e se veem privados da maioria das prerrogativas que antes possuíam, a começar por aquela, prioritária, da escolha dos assuntos. Sadoul diz:

A alta finança americana, proprietária direta de Hollywood, escolhe, por meio de seus homens de confiança, os temas dos filmes que, antes de serem confiados a um diretor para a realização, devem agradar a um punhado de financistas [...]. Uma extrema subdivisão do trabalho artístico, a cega confiança concedida aos homens de negócios, e sobretudo o tabu oposto pelas finanças aos assuntos que tocam realmente o homem e a sociedade, pareciam ser os principais defeitos do sistema¹¹².

¹¹² Cito da versão italiana de G. SADOUL, *Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni*, trad. di M. Mammarella, Feltrinelli, Milano, 1964,

Assim como os aspectos mais estreitamente industriais da matéria, assim também aqueles organizacionais, os mecanismos de funcionamento dos *studios* das *majors*, foram recentemente objeto de uma análise muito meticulosa. São analisados os modos de produção, as técnicas dos grupos de trabalho, a divisão do trabalho entre os membros individuais dos grupos; foram estudados os componentes e as formas expressivas dos filmes produzidos pelos *studios*, os seus critérios narrativos, as relações causais internas dentro da narrativa, o espaço e o tempo em que ela se desenvolve, os critérios de construção e arranjo do cenário, o papel da montagem, dos personagens, etc.; e, em particular da parte de três historiadores acadêmicos americanos, David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, cujo manual, *The Classical Hollywood Cinema*¹¹³, tornou-se um ponto de referência obrigatório para os estudos sobre o assunto, e de outros estudiosos europeus que os seguem pelo mesmo caminho (cito por tudo Jacqueline Nacache, autora do volume *Le film hollywoodien classique*, de 1995, traduzido também para o italiano), chegamos à conclusão de que o mecanismo produtivo criado em Hollywood representa não apenas o modelo por excelência do cinema americano, mas também – como indicam já os títulos das obras mencionadas acima – um paradigma ‘clássico’: conclusão que hoje é aceita em quase todos os lugares sem críticas, com efeitos desastrosos, e que na Itália é alegremente ostentada por publicações diárias (incluindo aquelas autointituladas marxistas), por ensaios de todas as cores e orientações, e até mesmo por quase a totalidade da historiografia acadêmica, até a gigantesca *História do cinema mundial* editada por Gian Piero Brunetta pela Einaudi.

pp. 341-2. Cfr. também o cap. “Alta finanza” de JACOBS, *L'avventurosa storia del cinema americano*, cit., pp. 311-24.

¹¹³ D. BORDWELL/J. STAIGER/K. THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* [1985], Routledge, London, 1989; para ser visto com D. GOMERY, *The Hollywood Studio System*, British Film Institute, London, 1986.

Atenção: todos eles, Bordwell, Staiger, etc., estão perfeitamente cientes dos efeitos perturbadores do processo de industrialização do cinema hollywoodiano falado acima. Staiger, em particular, dispõe de informações de primeira mão. Colaboradora tanto do volume coletâneo de 1982, *The American Movie Industry*, como da nova edição revisada da antologia de ensaios, editada por Tino Balio, *The American Film Industry* (1985), cujo tema comum é o cinema americano como indústria, em *The Classical Hollywood Cinema* tem a responsabilidade pessoal de duas importantes seções sobre o “modo de produção”, bem como, em colaboração com Bordwell, por uma terceira – embora bastante magra e colocada à margem – que se ocupa também dos problemas econômico-financeiros da decolagem de Hollywood¹¹⁴. E o mesmo pode ser repetido para o grau de consciência da coisa mostrada por Nacache, que, referindo-se expressamente a seus colegas americanos, move-se igualmente sem hesitação a partir da seguinte suposição: “O nosso postulado inicial será a tese, formulada em todas as reflexões recentes, segundo a qual o sucesso de um filme hollywoodiano representa antes de tudo o triunfo de um sistema de produção, também elaborado sobre o modelo da indústria capitalista americana”.

O *impasse* desta “tese”, a sua insustentabilidade teórica, começa já quando não nos contentamos mais em colocar no mesmo nível, deduzindo um do outro, “sistema de representação” e “sistema de produção” (o que – diga-se de passagem – parece já em si mesmo muito problemático), mas pretendemos

¹¹⁴ As seções do manual assinadas por Staiger são a II, a V e, em colaboração com Bordwell, a VII, “Historical Implications of the Classical Hollywood Cinema”, pp. 365-77. Para suas outras colaborações mencionadas, cfr. *Dividing Labor for Production Control: Thomas Ince and the Rise of the Studio System*, in *The American Movie Industry: The Business of Motion Pictures*, ed. By G. Kindem, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1982, pp. 94-103, e *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*, in *The American Film Industry*, ed. por T. Balio, The University of Wisconsin Press, Madison WI-London, 1985, pp. 173-92.

também extrair relevância positiva, justificações de ordem teórico-estética, como faz Nacache quando, imediatamente após a passagem citada, sustenta:

A organização em grandes trust econômicos, representados pelos estúdios [*studios*], determinou não só a abundância e a regularidade da produção hollywoodiana da linha dos anos 1920 até a linha dos anos 1950, mas determinou analogamente vários estilos e estéticas (que não devem ser reduzidos apressadamente a um estilo predominante)¹¹⁵.

A reconhecida “rigidez” das regras vigentes nos *studios* não perturba em nada os teóricos em questão. Pelo contrário, eles fazem disso um ponto de força para o estabelecimento e a defesa de sua própria teoria, a chamada *auteur theory*, quanto mais forte o controle, quanto mais imposta a comissão, quanto mais rígidas as regras, tanto mais esse mecanismo – acrescenta ainda Nacache – “permitiu que muitos diretores oferecessem a medida de seu talento, tenham eles se adaptado a essas regras ou as tenha recusado”¹¹⁶, mostrando-se assim, em ambos os casos, como “autores”. De sua parte, Bordwell havia escrito, na abertura do referido manual estadunidense a três mãos:

O primeiro, e crucial, passo reside no pressuposto de que o modo de filmar clássico constitui um sistema estético que pode caracterizar aspectos salientes da obra individual. O sistema não pode determinar cada minucioso detalhe da obra, mas isola práticas privilegiadas e estabelece limites à invenção¹¹⁷.

Destaco bem para que não escape: “o modo de filmar clássico [esse modo de filmar, o filmar hollywoodiano no marco do sistema das *majors*] constitui um sistema estético”. São as palavras do próprio Bordwell. Você não acreditaria se não as lesse. Outros vão ainda mais longe, em plena coerência com as premissas men-

¹¹⁵ J. NACACHE, *Il cinema classico hollywoodiano*, trad. di C. Tafani, Le Mani, Rocco-Genova, 1996, p. 8.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹¹⁷ BORDWELL/STAIGER/THOMPSON, *The Classical Hollywood Cinema*, cit., p. 4.

cionadas, falando, por exemplo, sem hesitação de um “estilo” Metro, um “estilo” Paramount, um “estilo” Warner, etc.; onde, é evidente, a palavra estilo não significa mais nada além de um conjunto de regras para a confecção, de todo análoga àquelas que nas diversas indústrias alimentícias regem a confecção de, digamos, latas de tomate (mas nesse caso ninguém pensaria em chamar de autores os confeccionadores anônimos das latas, muito menos de elevar à categoria de ‘clássicos’ os seus produtos).

Estamos na presença de um tufo de absurdidades manifestas, esteticamente deletérias. Antes de tudo, e ainda mais deletério porque se arrasta por todos os outros, o rótulo sub-reptício de ‘clássico’ é atribuído a um cinema industrial como aquele hollywoodiano. Não há como chegar ao fundo deste equívoco se não nos perguntarmos antes de tudo: o que é propriamente clássico na história da cultura? Onde está a essência do clássico? Aqui terei permissão para esquematizar. Clássicos por excelência – em oposição a qualquer tipologia classicista-acadêmica, degenerativa do clássico – são aqueles períodos da história da vida social dos homens, geralmente breves, em forte equilíbrio instável, nos quais, devido a particulares circunstâncias, dão-se as condições para o vir a ser de obras caracterizadas pela união harmônica de verdade e beleza: pense no mundo grego, certas fases do Renascimento, Mozart, Puskin, em especial o florescimento da literatura clássica alemã (década de colaboração entre Goethe e Schiller). “Quando e onde surge um autor nacional clássico?”, se perguntava Goethe no artigo de 1795 *Literarischer Sansculottismus*. E ele respondeu:

Quando ele encontra grandes eventos presentes com suas consequências em feliz e significativa harmonia na história da própria narração; quando não busca em vão a grandeza na alma de seus compatriotas, a profundidade de seus sentimentos, a energia e a coerência nas suas ações; quando ele mesmo, impregnado pelo espírito da nação, se sente capaz, graças ao gênio que nele habita, de simpatizar seja com o passado, seja com o presente; quando [...] as circunstâncias externas e internas concorrem de tal modo que ele não precise enfrentar um

duro aprendizado e possa, nos melhores anos de sua vida, conceber, ordenar e executar uma única direção uma grande obra¹¹⁸.

Mutatis mutandis, circunstâncias desse gênero – a união de um grande problema artístico com grandes eventos – surgem no caso dos mestres do cinema soviético dos anos 1920, que espelharam, não à toa, por todo o mundo e com razão, isto sim, são definidos como clássico. Assim como o fundamento psicológico e social do classicismo alemão é a nova situação histórica europeia, criada como consequência das convulsões produzidas pela Revolução Francesa, assim também os fundamentos do cinema soviético clássico são os drásticos efeitos da Revolução de Outubro sobre a vida e as relações de classe da sociedade russa: exceto pela importante diferença de que os escritores alemães não tomam diretamente parte dos acontecimentos da revolução (às vezes até tomam distância dela), e os diretores soviéticos sim; que ali a escolha humana é a “renúncia” (declarada já no subtítulo da segunda parte do *Wilhelm Meister* de Goethe), e aqui a participação. Em suma, lá emerge um classicismo estético fundamentalmente contemplativo, aqui uma atitude baseada no pathos, no ímpeto ativo, de apoio à revolução. Em comum, porém, há sempre, para todos, o momento de vínculo indestrutível com o presente; tanto um quanto o outro lidam quase exclusivamente com os grandes problemas político-sociais da atualidade. (Não nos ilude a circunstância de que, logo após a publicação do primeiro *Meister*, em pleno período clássico, Goethe ter publicado *Hermann und Dorothea*, um poema idílico do qual Schiller fala, a respeito da moderna problematicidade de *Meister*, de uma “pura beleza da forma”; na realidade – como mostrara Lukács, na esteira de Hegel – mesmo por trás dessa bela forma está o pathos da luta pelos direitos humanos alimentada pela Revolução Francesa.) O seu prestígio como mestre, o seu classicismo, é definido apenas a posteriori. Somente mais tarde, o modelo de sua linguagem passa a ser imposto como um modelo clássico.

¹¹⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. Litterarischer Sanscülottismus. *Die Horen*, v. 2, n. 5, 1795, p. 50-56. Disponível em . (30/1/2019).

Mas e o cinema hollywoodiano? Que ligações existem com os eventos da atualidade e o presente histórico, que grandes eventos, se não a ascensão de Wall Street como potência financeira manipuladora também do gosto, o gera e o infunde com vigor? O que há de ‘clássicos’? Os teóricos que se fazem apologeticos usam o rótulo sub-repticiamente, fomentando apenas uma série de equívocos estéticos: a confusão sistemática entre técnica e forma fílmica, o privilégio da capacidade organizativa da indústria sobre a imaginação criativa e o produto comercial, de mercado, sobre o sucesso artístico, a mecanização, a padronização, degradação, etc., da qualidade passou para a sua elevação, para a realização de uma meta (e modelo) clássico. Nem se deve dizer que o rótulo é apenas metafórico, convencional, indicativo apenas de um determinado período histórico da forma, e das formas de composição típicas desse período. De modo algum; importa em si mesmo, e transmite automaticamente a referência aos valores. Assim encontramos aqueles que, ao final das elucubrações pseudocultas (recheadas de alusões, citações, referências presunçosas) sobre “comédia americana, em suas versões românticas e *screwball*”, respondem assim à questão do que foi realmente: “Foi, como qualquer clássico que se respeite, um tesouro inesgotável de ideias; mas sobretudo [...] uma forma diversa de olhar para os outros, para as coisas e para o mundo”¹¹⁹. Nada menos, portanto, do que uma concepção de mundo: o resultado de um cinema – acrescentando-se, para que não restem dúvidas sobre o valor destas “obras-primas” – que é “talvez o verdadeiro cinema, a única arte que no século XX nos ensinou a conviver com as alienações da modernidade” (esse é realmente um belo ensinamento!).

Entre as tarefas da arte está a sua implícita função desfeticizadora. Aqui ela vem a fazer exatamente o seu contrário. À luz destes e de outros argumentos apresentados acima, deveria,

¹¹⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. Litterarischer Sanscülottismus. *Die Horen*, v. 2, n. 5, 1795, p. 50-56. Disponível em . (30/1/2019).

penso eu, resultar sem mais sombra de incerteza como esse rótulo representa só uma espécie de *lucus a non lucendo*, como ele descreve, contradiz e refuta a sua própria essência, a essência do classicismo; portanto, eu creio, quanto mais se está empenhado em desmascarar o funcionamento do pano de fundo econômico do cinema hollywoodiano, o seu mecanismo manipulador, tanto mais cedo isso deve levar à dissolução do mito que ainda o cerca. Paul Morand, em um volume miscelânea sobre Hollywood, muito pouco benevolente à sua chamada “idade de ouro”, isto é, o seu chamado período ‘clássico’, escreve corretamente (e cito de bom grado o desavisado Morand, que certamente não é um bolchevique, para que se possa ver bem que não o tomo por ideias tendenciosas ou exóticas:

O mito hollywoodiano comporta muitas facetas. Mas o único arquétipo econômico é aquele da “oficina dos sonhos”, que tem o mérito de não ocultar o princípio de um processo de produção, com mercados a serem conquistados, sem esquecer a questão essencial do financiamento e da rentabilidade. O conhecimento econômico das estruturas capitalistas e competitivas contribui muito para a compreensão do sistema hollywoodiano¹²⁰.

Os ‘autores’ que operam dentro deste sistema – posso dizer por fim agora, reservando para mais adiante um tratamento separado da *authorship* em Hollywood – não são propriamente autores; são, ao contrário, na grande maioria dos casos e, naturalmente, nos melhores casos (aqueles, digamos, de um Cukor ou um Wyler, de um Wellman ou um Hawks), comerciantes proficientes, hábeis artesãos sem gênio, confeccionadores de bons produtos. Se se utiliza para o seu cinema o rótulo de ‘clássico’, não se está fazendo nada além de alterar e distorcer esteticamente as coisas.

¹²⁰ P. MORAND, Le capitalisme hollywoodien et les Mogols, in *Hollywood 1927-1941. La propagande par les rêves ou le triomphe du modèle américain*, éd. par A. Masson, Autrement, Paris 1991, p. 32.

IX

“NEW DEAL” FÍLMICO E CRÍTICA SOCIAL

O clima de euforia e prosperidade que na *Busca do Ouro* é o pano de fundo da sátira chapliniana do *boom* econômico dos anos 1920 está, assim como a cabana dos garimpeiros de seus protagonistas, já perigosamente se equilibrando à beira do abismo. Transcorridos apenas poucos anos e, quase sem intervalo, sem transição, do *boom* passamos ao *crack*, ao flagelo da “grande crise”: quando o pânico financeiro, de um lado, e, do outro, o pânico moral (uma sensação de desconcerto e de impotência, uma espécie de introjeção dos efeitos da crise) se apoderam da realidade americana. Até então, éramos embalados por um irracional otimismo; na ilusão de que tudo na economia era fácil e ao alcance da mão, lucros, negócios, especulações, etc., que o sucesso poderia ser alcançado sem esforço, e que os Estados Unidos desfrutavam de uma condição de especial privilégio sobre a Europa; mesmo para aqueles que, como Thorstein Veblen, haviam desenvolvido há tempos uma teoria da “depressão crônica” do capitalismo, os Estados Unidos pareciam então um país “em processo de contínuo crescimento”. Essa confiança, esse otimismo não poderiam de qualquer forma durar muito. Os desenvolvimentos sucessivos se encarregam de mostrar como, por trás do *boom*, esconde-se a existência de condições de desequilíbrio e instabilidade na economia, de uma estrutura econômica

fundamentalmente doentia. Inevitável render-se à ideia de que algo não funciona mais no mecanismo do sistema econômico, que uma grave doença – crônica, segundo todas as evidências – aflige a sociedade capitalista. A eclosão repentina e imprevista da crise, em outubro de 1929, traz a instabilidade à superfície; mesmo do ponto de vista psicológico, para o cidadão médio, os efeitos do colapso são tremendos.

1. O impacto de Chaplin com a “grande crise”

Só em relação aos complexos problemas sociais e culturais que agora se colocam é que se pode compreender como convém, e julgar adequadamente, o cinema chapliniano do período: desde *The Circus* (O circo, 1928; filme que, por razões de afinidade expressiva, creio poder justificadamente ligar ao período em questão) e *City Lights* (Luzes da cidade, 1931) até *The Great Dictator* (O grande ditador, 1940), embora ambos os extremos extravasem a rigor os limites cronológicos da fase da crise. Em geral, a atitude subjetiva de Chaplin durante estes anos, simpática ao *New Deal*, comporta, do ponto de vista artístico, uma dupla ordem de consequências, positivas e negativas. Do positivo, antes de tudo, a modificação da perspectiva, uma elevação de seu ponto de observação sobre o mundo. Como efeito tanto da capacidade de penetração realística da sociedade já implantada por ele, com *Em busca do ouro* e das certezas irrenunciáveis que dele deriva (papel determinante do dinheiro no capitalismo, etc.), quanto do amadurecimento e do considerável refinamento de sua sensibilidade democrática, registra-se agora nele um crescimento do interesse pelas contradições sociais do capitalismo, pelas implicações da “grande crise”, paralelamente e correlativamente ao desenvolvimento – tanto na política como na cultura – da tendência progressiva do *New Deal*. Ele imediatamente se dá conta das mudanças ocorridas na situação social do país em relação ao pós-guerra, e à primeira metade dos anos

1920. Se até então ele se movia também sob a bandeira do individualismo progressivo, agora ele recusa um *aut aut* do gênero proposto pelo panfleto do ex-presidente Hoover, *The Challenge to Liberty*. “Liberdade ou domínio governamental”¹²¹. O espírito do *New Deal* muda completamente, a seus olhos, os termos do problema. Ele não vê no fato da democracia, como Hoover, um perigo para a liberdade; simpatiza imediatamente com as iniciativas do governo, com as enérgicas e corajosas medidas de Roosevelt que inauguram a política do *New Deal*¹²² e trabalha por sua conta, de modo a conferir às manifestações artísticas ideadas, aos conflitos retratados e, não por último, ao próprio seu personagem que interpreta uma tragicidade nova, correspondente de um lado, objetivamente, à tragédia econômica dos Estados Unidos, e à gravidade dos problemas sociais do capitalismo trazidos à luz com a crise, e de outro, subjetivamente, às suas próprias inclinações pessoais progressistas, à sua escolha de campo pela democracia.

Pertence, ao invés, à outra, e negativa, ordem de consequências que a resposta artística de Chaplin à crise seja elaborada em módulos, cuja organicidade e consistência se encontram, se não comprometidas, ao menos debilitadas e problemáticas pelo baixo nível ideológico de consciência – comum, aliás, a toda ou a quase toda a cultura do *New Deal* – das causas das tensões e dos conflitos que explodiram no período entre as duas guerras e das situações mais dramáticas da “grande crise”. Não, note-se, que este atraso, esta debilidade ideológica seja em si mesma necessariamente impeditiva da validade dos resultados artísticos. No entanto, dificuldades reais estão agora diante dele. Uma

¹²¹ H. Hoover, *The Challenge to Liberty*. New York-London, 1935. p. 135.

¹²² Cfr. CH. CHAPLIN, *La mia autobiografia*, trad. di V. Mantovani, Mondadori, Milano, 1964, pp. 454-5; e também os firmes atestados de MALAND, *Chaplin and American Culture*, cit., pp. 141-2: “most indications suggest that he became a Roosevelt convert publicly sympathetic to the New Deal [...]. Chaplin’s support of the New Deal and the Democratic party is reiterated directly in a number of sources”.

série de contratempos desfavoráveis intervêm para complicar e obstruir de fora o linear processo de desenvolvimento de sua atividade criativa. Menciono apenas o advento do fonofilm, que Chaplin resiste há muito tempo; os penosos eventos familiares que o perturbaram entre 1926 e 1931, a sequência, nunca tão profunda como agora, do fracasso de muitos de seus projetos filmicos, que permaneceram irrealizados.

Ora, qualquer que seja a incidência destes contratempos sobre a boa disposição ao trabalho de Chaplin, é em todo caso, um fato incontestável que os seus dois únicos filmes do período, *O Circo* e *Luzes da cidade*, são iniciados, interrompidos, e só depois de algum tempo, retomados e concluídos. Quase três anos de intervalo separam o esboço primitivo da conclusão do *Circo*; outros três são necessários – principalmente por causa das convulsões produzidas pelo advento do som – para a realização de *Luzes da cidade*. Apesar do primeiro surgir cronologicamente ao lado da crise e o outro surgir imediatamente e já plenamente afetado pelas repercussões, saltam de imediato aos olhos os numerosos traços de continuidade existentes entre os dois filmes. Os mesmos temas, os mesmos motivos retornam no segundo em escola ampliada. O ambiente (o mundo) do circo se amplia e se concretiza aqui no ambiente (no mundo) da cidade capitalista. Aqui, como lá, o vagabundo Charlot figura como um elemento de distúrbio, cuja mera presença transgride as normas sociais em vigor, cria escândalos, etc. (basta pensar na sequência da cerimônia de inauguração do monumento); aqui, como lá, ele vive como um estranho em seu próprio mundo, completamente à mercê dos favores dispensados pelos caprichos dos detentores do poder econômico (ali pelo proprietário do circo, aqui por um milionário que é, volta e meia, um amigo entre os vapores do álcool e arrogantemente hostil, segundo as normas de classe, nos momentos de lucidez); aqui, como lá, enfim, a dissolução prevê que o vagabundo, que lutou com sucesso pela restituição da visão

de uma florista cega, permaneça vítima consciente de sua ‘boa ação’, que isto termina, isto é, novamente, com uma renúncia: já que a florista acreditava ser rico seu benfeitor e se encontra, ao invés, curada, cara a cara com um mendigo.

O tema de maior importância que dos dois filmes emerge é aquele da instabilidade das condições humanas de vida geradas pelo capitalismo. A vida do homem, a satisfação de suas necessidades, o apaziguamento de seus sentimentos e desejos, dependem do mecanismo das leis econômicas capitalistas. Não é sem sentido que um grande e combativo adversário do capitalismo como Brecht retome conscientemente, em *Puntilla*, o motivo do caprichoso comportamento do milionário para com o amigo. Chaplin se volta contra a desumanidade desta situação com não menos entusiasmo que Brecht; nem há falta de imprudência em expressar o seu ponto de vista sobre o assunto. Limite-me a recordar apenas alguns dos tantos detalhes socialmente significativos espalhados em contraste – a exemplo do modelo de *A Woman of Paris* – no curso do filme: a simplicidade do mundo, os caminhos da florista e a afetação, a arrogância, a altivez do mundo dos ricos; a sala sem adornos onde a florista mora com sua avó, a recepção na casa do milionário, contraposta por vislumbres de mulheres elegantes e nuas; a excitante atmosfera do encontro noturno e o desconforto, o embaraço do vagabundo ingênuo, a quem, introduzido *ex abrupto*, o chão escapa literalmente sob seus pés; a compostura do cavalheiro que entra no táxi, e a briga entre o vagabundo e outro pobre pela posse de uma bituca de charuto. Quanto mais acentuado é o relevo destes motivos contrastantes, quanto mais ele se integra à história e determina seu tom, tanto mais ressalta a vontade de Chaplin de referir a articulação temática e a estrutura compositiva do filme aos desequilíbrios criados na evolução do capitalismo americano durante a “grande crise”.

Exceto que Chaplin só parcialmente cumpre esta suposição, o desenvolvimento do filme não está de acordo completa-

mente com seu tema central e sua configuração. À medida que a história avança, o tema da instabilidade das condições de vida no capitalismo passa ao segundo plano, em benefício do surgimento de motivos, vagamente e abstratamente, humanitários. Como já em *Circo*, o conflito que divide e opõe os homens no campo social desaparece repentinamente, aos olhos de Chaplin, diante dos sentimentos. Também aqui se confirma sua inabalável confiança na humanidade, sua ânsia de lutar pela conquista da dignidade e integridade humana, pelo progresso humano, por dar um sentido aos acontecimentos da vida. A vida em si merece ser vivida a cada momento: “Amanhã os pássaros cantarão. Anime-se, enfrente a vida”, diz o vagabundo ao milionário decidido a suicidar-se; e toda a história de seu relacionamento com a florista – o interesse que ele sente por ela, a inteligência e astúcia de que se serve para conseguir o dinheiro necessário para curá-la – soa como um tocante hino à vida. (Que vinte anos mais tarde *Luzes da Ribalta* voltam, com variações, ao mesmo tema é só uma prova a mais da continuidade e coerência do itinerário artístico de Chaplin). Isso mostra que, como sincero defensor do humanismo progressista, Chaplin está bem consciente de suas responsabilidades e das tarefas que lhe competem como artista. Mas sem uma adequada figuração da estrutura de fundo, sem que os dons, as qualidades humanas dos personagens se destaquem da posição recíproca que cada um ocupa, mesmo esta inspiração humanística permanece, inevitavelmente, abstrata. Assim, o humanismo cai no humanitarismo, e a luta pelo progresso vem a se identificar com a bem intencionada ação do indivíduo, nos limites estreitos daquele sentimentalismo, daquela perspectiva romântica, a qual alude também o subtítulo do filme, “comédia romântica em pantomima”.

Só *Modern Times* (Tempos modernos, 1936) marca, tardiamente, o pleno impacto de Chaplin com os problemas e as consequências da “grande crise”. Nos cinco anos transcorridos da criação de *Luzes da cidade* é determinada uma mudança de

atmosfera na vida política e social americana. O filme sai no início da fase de refluxo do *New Deal*: quando já muitos ideais foram destruídos, muitas ilusões se desfizeram, muitas esperanças democráticas de recuperação sumiram ou diminuíram. Democracia e progresso – para citar Gramsci dos estudos sobre o fordismo – não são mais um só. O fim da sociedade americana parece agora ser expresso com o brutal cinismo de Taylor:

Desenvolver no trabalhador ao mais alto grau a atitude maquinal e automática, romper o velho nexos psicofísico do trabalhador profissional qualificado que exigia uma certa participação ativa da inteligência, da imaginação, da iniciativa do trabalhador e reduzir as operações produtivas só ao aspecto físico maquinal¹²³.

Chaplin é afetado, sobretudo, pelo lado desumano do sistema produtivo capitalista estadunidense. Para Max Eastman, que lhe perguntou uma vez como teve a ideia de criar *Tempos modernos*, ele responde:

Parti de uma ideia abstrata, do impulso de dizer algo sobre como a vida é padronizada e canalizada, e os homens se veem transformados em máquinas – e sobre meus sentimentos a respeito. Sabia que isso era o que eu queria fazer mesmo antes de pensar em qualquer um dos detalhes¹²⁴.

À ideia segue fielmente a execução, a invenção dos “detalhes”. *Tempos modernos*, diz o título final do filme (inicialmente intitulado *The Masses*, como a revista de Eastman); e uma descrição acrescentada com sarcasmo: “uma história cujos personagens são a indústria, a iniciativa privada, a humanidade que marcha à conquista da felicidade”. Do ponto de vista do conteúdo, passamos aqui a um modelo de capitalismo mais evoluído do que o simplesmente mercantil da *Busca pelo ouro*: o capitalismo de fábrica. Sobre a *routine* da vida fabril, o monstrosu-

¹²³ A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, III, p. 2165.

¹²⁴ Cit. de M. EASTMAN, *Charlie Chaplin: Memories and Reflections*, in *Great Companions: Critical Memoirs of Some Famous Friends* [1942], Museum Press, London, 1959, p. 162.

oso condicionamento da técnica industrial capitalista, Chaplin, ciente talvez também de suas próprias experiências juvenis de trabalho como tipógrafo assistente, em contato com máquinas monstruosas, não diz absolutamente nada. Depois de *O Circo*, depois de *Luzes da cidade*, não faz mistério nem aqui – aqui ainda menos do que nunca – do antagonismo dos interesses de classe vigentes na sociedade burguesa, das consequências desastrosas que para a humanidade do homem, para a salvaguarda de sua substância humana tem o sistema capitalista, e dos meios de repressão que este último se vale para afirmar firmemente o seu domínio: algumas imagens dos filmes, como os breves vislumbres da investida da polícia montada contra os manifestantes, estão, não por acaso, entre as imagens mais tensas e dramáticas do cinema americano dos anos 1930, comparáveis, pela violência, à violência das cenas de represálias antigreve descritas quase contemporaneamente por Steinbeck no romance *A batalha*.

Do ponto de vista ideológico e artístico, *Tempos modernos* marca um decisivo aumento qualitativo em relação aos dois filmes que o precedem. Já as situações cômicas, as concatenações do cômico e do trágico - em mais de um caso o cômico se converte no seu contrário e conduz, para além da 'máscara', na tragédia da vida (segundo um esquema típico, como veremos mais adiante, no Chaplin do pós-guerra) - surgem todos, sem exceção do conteúdo, da matéria que fundamenta a ação, isto é, das dificuldades econômico-sociais do capitalismo em crise, das contradições (capitalistas) dos "tempos modernos". Além disso, o filme não se limita mais, como em *Luzes da cidade*, a idealizar em chave romântica a "boa ação", o socorro prestado à florista cega; a própria 'garota' que, junto com o operário-vagabundo, atua como protagonista, tem maior vitalidade humana, reações mais instintivas, mais genuínas, que aquelas da florista cega. No entanto, apesar destes indiscutíveis sinais de amadurecimento em relação aos dois filmes precedentes, Chaplin não se desvincula totalmente, nem mesmo aqui, dos limites já nele encontrados. Precisamente o diferente

grau de complexidade social da matéria tratada, o próprio fato de que aqui cresceram inevitavelmente as tensões que o permeiam, acentuam – ao invés de atenuar – a problematidade do todo. Por mais aguda que seja a imagem das antinomias da civilização capitalista dão as sequências individuais, por mais severo e ferozmente crítico que o filme seja nos seus detalhes, o todo traz os sinais inconfundíveis (desorganização, dispersividade, fragmentação) das incertezas criativas - características dessa fase interlocutória da arte de Chaplin. Estamos diante também aqui de uma resposta à crise que é de certo artisticamente, e em muitos aspectos, genial, mas não de todo à altura dos graves problemas levantados por ela. O pessimismo, a renúncia, o humanismo abstrato não estão aqui completamente superados. Prova disso, se alguma vez foi necessário, são os traços humanos conferidos por Chaplin a seu personagem. Sob as vestes do trabalhador da fábrica, testemunha inconsciente da exploração capitalista, reaparecem continuamente as características, as atitudes, etc., que são tradicionalmente próprias da figura do vagabundo. Sátira da “iniciativa privada” e preconceito individualista, denúncia da exploração e resignação à ela, aqui se misturam ainda entre si, não sem inconsistências.

Estas contradições explodem dramaticamente – e, em certos aspectos, resolutamente – no *Ditador*. Já mencionei anteriormente as razões de afinidade espiritual que me levam a tratar o filme, ainda que com um leve forçamento na cronologia, como coroamento dos acontecimentos da crise. Cronologicamente, ela surge precisamente nos extremos limites deste período. O seu projeto original data de cerca de dois anos antes da sua realização, entre o final de 1938 e início de 1939, ou seja, quando as medidas rooseveltianas para restaurar a economia já haviam dado seus frutos, a economia já havia retornado, ou quase, ao seu nível de atividade normal antes do outono de 1929, e pairava à distância, e substituindo o espectro, temporariamente dissipado, da crise econômica irreversível do sistema, uma outra, não menos grave, ameaça: a ameaça em escala mundial do fascismo.

Como acontece com tantas outras partes da cultura europeia antifascista, o *entre-deux-guerres* não passa em branco por Chaplin. Assume agora em si, como artista, maior clareza de perspectiva na visão dos problemas. O que, sobretudo, transforma-se e muda, a ponto de se tornar imediatamente perceptível, é a consciência moral que sustenta o peso do sistema artístico, o anseio democrático diante da barbárie do fascismo: uma barbárie personificada aqui pelo ditador do imaginário estado de Tomania, Hynkel, sócia perfeito de um submisso e inofensivo barbeiro judeu, o qual, atingido pela amnésia após um acidente de avião, recupera tempos depois a memória e retoma sua vida e seu trabalho ignorando todas as leis raciais introduzidas pela ditadura. Chaplin explora amplamente, para fins cômico-satíricos, a histeria da personalidade de Hynkel, que se manifesta em sua fúria oratória, em seus risos paranoicos, em suas crises físicas convulsivas, doença do corpo que – como em Thomas Mann – é o *pendant* da doença do espírito.

O *grande ditador* se desenvolve com a inspiração goethiana-manniana do “romance pedagógico”. Seu objetivo é empreender, através da educação ao ideal de colaboração recíproca entre os homens, uma batalha rica de fervor e de pathos em defesa dos valores da democracia. Pense-se no papel de Hannah, uma jovem judia do gueto tornada órfã (assim como a ‘garota’ de *Tempos modernos*), no despertar da consciência do barbeiro. Ela resume um pouco em si as aspirações e os motivos ideais (abstrato-humanitários), característicos do cinema chapliniano do período. Emanada da personagem de Hannah, de como ela é introduzida e apresentada (com um movimento da *câmera* – um movimento de grua “em ascensão” – que sai de baixo para cima, até enquadrar toda a figura no terraço da casa), cheia de sonhos, com olhos abertos, cheios de esperança, que ela diz que realizará, e da confiante expectativa que tem em um futuro melhor e, finalmente, quando é forçada a emigrar, de como ela olhará para sua nova terra, a “terra verde e belíssima” de Austerlich (quase

vista precisamente através de seus olhos sonhadores), - de tudo emana uma espécie de aspiração ao alto, um ideal de salvação, o pathos de uma democracia “espiritual”, no sentido de Thomas Mann. Mais do que a inteligência ou a razão, é a luta do sentimento que, como um símbolo, Chaplin se refere através desta figura modelo.

Da osmose com as instintivas qualidades humanas, e os potenciais ideais inerentes em Hannah, origina-se também o amadurecimento da consciência do barbeiro, o seu impulso para a redenção. Quando uma providencial troca de pessoas faz dele por um momento o depositário e árbitro do destino do mundo, ele aproveita para servir aos seus fins: - leia-se: aos fins democráticos perseguidos por Chaplin – desses mesmos meios de comunicação de massa que eram até então servidos a Hynkel para subjugar ao seu domínio, com o terror, a demagogia e a mentira, o povo de Tomania. Se o seu grande, conclusivo “apelo aos homens” para se unirem “em nome da democracia” – legado ideal dos apelos mannianos à razão e à democracia dos anos 1930, não menos do que as combativas intenções de luta “pela liberdade, pela salvação da dignidade do homem” manifestada pelo jovem Dos Passos – concerne ao mundo, a humanidade inteira, o esclarecimento que ele invoca, e que é coordenado com as aspirações e os ideais de Hannah, com o seu modo instintivo de sentir, e a ela é também pessoalmente dirigido: “Hannah, me ouve? Onde você estiver, Hannah, olhe para cima! Levante seu olhar, Hannah, as nuvens estão se abrindo! O sol está derretendo-as. Estamos saindo da escuridão para entrar na luz. Entramos em um mundo novo, um mundo melhor, no qual os homens se elevarão acima de seus apetites, de seu ódio e de sua brutalidade... Levante seu olhar, Hannah. Olhe para o céu, Hannah, me ouviu?” Rádio, microfones, alto-falantes espalharam o seu apelo. Hannah, prostrada no solo pela violência dos invasores, compreende e levanta seu olhar ao céu e olha adiante com confiança. “Você ouviu, Hannah?”, pergunta o senhor

Jaekel, um companheiro do gueto; mas a menina sinaliza para ele ficar quieto: “Escute”.

São singulares e surpreendentes as analogias existentes entre esta última parte do filme, de uma beleza absolutamente incomum também na filmografia de Chaplin, e as palavras que, na grande cena liliácea de *Tempos Difíceis* de Dickens, o Stephen moribundo diz a Rachel: “mas olhe acima, Rachel! Olhe para cima!”. Seguindo seu olhar, Rachel vê que ele encara uma estrela, enquanto continua: “Ela brilhou sobre mim em minha tristeza e em minha dor. Brilhou em minha mente, eu olhei para ela e pensei em ti, Rachel, até que o imbróglcio em minha cabeça esclareceu um pouco... Na minha tristeza e na minha dor, eu vi tudo mais claramente do que quando estava em mim e na minha fraqueza, e a minha prece moribunda é para que todas as pessoas pudessem se aproximar e se compreender melhor”. Analogias, como podemos ver, surpreendentes. Duas tradições democrático-burguesas se encontram e dão as mãos: aqui e ali a mesma urgente necessidade de olhar para cima – mas sem hipocrisia, sem pretensão – para algo ser mudado aqui embaixo; aqui e ali a mesma mistura de impulso democrático e espiritualismo abstrato, a mesma atitude decisiva, a mesma determinação de intento, que são acompanhadas, em ambos os casos, por uma fraca penetração da essência histórico-social dos conflitos representados. (E talvez muito mais do que mera coincidência se, em seu grande discurso de 1938 *Von den kommenden Sieg der Demokratie*, Mann trate também a questão da democracia na forma de uma questão “eternamente humana”).

A contraditoriedade da posição de Chaplin nasce, portanto, mais uma vez, da ambivalência que o faz oscilar inquieto entre opostos inconciliáveis. Por um lado, certamente, ele empurra, muito mais profundamente que no passado, as raízes de seu humanismo individualista nas perspectivas sociais da democracia. Por outro lado, e em inextricável conexão com esta específica forma de “romance pedagógico”, está a limi-

tação derivante da circunscrição ainda exclusivamente individualista dos fenômenos sociais, encontrada particularmente nisto: que Chaplin, servindo-se do expediente narrativo da duplicação, coloca o inteiro peso da regeneração democrática de um povo sob os ombros (demasiado) frágeis do personagem do barbeiro. Este amadurecimento da consciência que está na base do objeto da narrativa se dá, no indivíduo, separadamente da objetividade do contexto histórico-social que o determina e que, como vimos, ela mesma investe e contribui para modificar. Assim, o lado pedagógico-democrático de Chaplin, seu apaixonado e apaixonante protesto humanístico, o seu grito de liberdade para o homem não se refletem plenamente nem em uma coerente visão geral da realidade, nem – estilisticamente – nos meios expressivos empregados.

Qual é, em conclusão, o balanço da experiência chapliniana da “grande crise”? Conseguiu Chaplin dar neste período – segundo as palavras usadas para ele pelo velho Lukács¹²⁵ – “uma expressão humorística, ampla, totalmente válida do sentido do desnorteamento do homem médio diante da engrenagem e do aparato do capitalismo moderno”? Sim e não. O velho e o novo aqui colidem e se equilibram continuamente. O velho deriva do renascimento dos objetivamente não superados restos em Chaplin, do individualismo do primeiro pós-guerra; o novo pelo fato de que este individualismo vem plasmado em conformidade com as insurgências e consequência de seu impacto com os problemas da “grande crise” ou seja, depois da *Busca pelo ouro*, Chaplin deixa definitivamente de lado qualquer ilusão alimentada para a sociedade burguesa de seu tempo, e com isso também qualquer ilusória tentativa de decidir o destino do indivíduo de fora das relações e das leis vigentes em tal sociedade.

Nenhum dos dois aspectos prevalece sobre o outro, o

¹²⁵ LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 504 (trad., II, p. 1572). Cfr. Também a entrevista *Rivoluzione e psicologia della vita quotidiana*, feita por ele a “*Cinema nuovo*”, XXI, 1972, n. 217, p. 172.

novo pode abrir caminho só através da sobrevivência do velho. Por isto falo de uma fase interlocutória da arte de Chaplin. Sua maestria, seu talento pessoal, bem como a genialidade de algumas de suas intuições e alguns de seus desmascaramentos sociais (alienação capitalista do trabalho, demagogia do fascismo), estão naturalmente também aqui completamente fora de discussão. Não está em questão, em algum momento, a coerência de sua arte como tal. Esta mantém, de fato, aqui e mais tarde, um grau de coerência tanto mais apreciável quanto é desconhecido até mesmo pelos melhores expoentes da cultura do *New Deal* (alguns dos quais pareciam, até aqui tê-lo ultrapassado): é suficiente só estabelecer uma comparação com o futuro, tão incerto e problemático, de escritores como Faulkner e Dos Passos, ou com a parábola involutiva que vê Steinbeck precipitar ao nível de romances como *A batalha* e *As vinhas da ira* a um romance, digamos, como *Cannery Row*. A seguir, o itinerário artístico de Chaplin mostrará claramente que para ele, a diferença dos outros, a “grande crise” marca não um ápice, mas apenas uma fase de transição na conclusão de sua maturidade.

2. Outros ecos fílmicos do “New Deal”

Se a contribuição de Chaplin marca o ponto mais alto do impacto do cinema americano com a “grande crise”, seria redutor deixar de lado – como fenômenos marginais, sem reais consequências – as outras convulsões em cadeia que a crise vem produzindo ou endurecendo. Apesar da relativa autonomia da indústria, nem mesmo o mundo do cinema escapa e sai ileso. Que Hollywood sofre quase imediatamente os efeitos de uma economia em crise, que os efeitos da crise repercutem fortemente (e com graves consequências negativas) na produção fílmica, condicionando-a a ponto de comprometer sua estrutura, a estabilidade e o equilíbrio, é o que agora é amplamente reconhecido pela historiografia especializada. Mais intrincadas

são as linhas de tendência do complexo problemático que se cria em Hollywood após o advento de Roosevelt, com o *New Deal*. As relações entre a produção hollywoodiana e os grandes grupos industriais e financeiros, já sempre muito contrastantes, aqui se complicam ainda mais, devido ao papel influente que assume a interferência governamental. Surge assim uma série de problemas marcados por um lado pelas pressões da política sobre a indústria, por outro lado, pela indústria em crise no cinema.

Na origem do *New Deal* está a ideia de um plano de reorganização econômica global (National Industrial Recovery Act, na sigla NIRA), destinado a fazer frente por todos os lados, com medidas drásticas, ao desastre social em curso. Em relação a estas medidas, a atitude de Hollywood parece a princípio ambígua e prudente, e aguarda sua resposta. As providências imediatas tomadas pela administração encarregadas pelo governo à reorganização econômica (National Recovery Administration, na sigla NRA) desagradaram, em todos os níveis, o mundo do cinema, dos trabalhadores aos sindicatos dos trabalhadores, dos produtores aos diretores, agravando em particular a tensão com os órgãos oficiais mais influentes da produção, como, por exemplo, a Academy of Motion Picture Arts and Sciences, fundada por iniciativa de Louis B. Mayer, em 1927. Mas a desconfiança e resistência dos magnatas de Hollywood à interferência governamental não tem uma verdadeira razão de ser, nem dura muito. Segundo a interpretação marxista – depois contestada – que dos eventos cinematográficos do *New Deal* fornece Douglas Gomery, nunca se trata, na realidade, senão de contrastes aparentes ou transitórios. Gomery diz, com explícita referência ao pressuposto de que “no modelo marxista o governo é um aliado das grandes empresas”:

A regulamentação governamental da indústria pode ser aceita só se favorecer os capitalistas monopolistas. O pressuposto do modelo é que, apesar das citações que aparecem na superfície, a atividade do gover-

no é redundante em benefício dos capitalistas monopolistas. Podem existir contrastes, ou mesmo contratempos de curto prazo, mas a longo prazo os capitalistas monopolistas e o governo operam em conjunto, não como inimigos. Portanto, eu sustento que a NRA deve ter favorecido, não prejudicado os monopolistas de Hollywood¹²⁶.

Seja como for, uma coisa é certa: a crise complica e agrava as pressões sobre o cinema que chegam de fora, tornando-o sufocante, avassalador, e impedindo, cada vez mais, o nascimento de iniciativas independentes ou a possibilidade de que elas se desvinculem da supremacia dos grandes *trust*. Isso explica por que, entre as tendências opositivas desdobradas pelas artes durante o *New Deal*, é a literatura, e não o cinema, que desempenha o papel de forma motriz. Os reflexos da crise determinam uma metamorfose do “espírito americano” dos literatos. Muda para eles o valor do próprio conceito de literatura. Um intelectual europeu recentemente emigrado para os Estados Unidos, Klaus Mann, descreve da seguinte forma, na sua autobiografia *A reviravolta* o clima de fervor e cooperação social que o rodeava:

Diante da grave crise econômica a “geração perdida” descobriu uma consciência civil. No curso de uma noite escritores anarquistas e nihilistas se transformaram em ativos vanguardistas do progresso, e a *social consciousness* se tornou a grande moda. Nos estúdios e nos bares de Greenwich Village, e nos salões da Park Avenue, ambiciosos de sua intelectualidade, não se falava mais de Proust, Joyce, Picasso, mas dos grandes industriais, de greves, de *closed shop*, de cooperativas, de agricultura planificada, de subsídios aos desempregados. Em suma, se falava do *New Deal*¹²⁷.

Daqui nasceu as orientações democráticas e progressistas dos escritores. Nas palavras de um excelente intérprete autóctone dos humores da época, Alfred Kazin, cuja história literária se intitula, não por acaso, *On Native Grounds* (1942), é de todo um novo

¹²⁶ D. GOMERY, *Hollywood, the National Recovery Administration, and the Question of Monopoly Power* [1979], na antologia *The American Movie Industry* (ed. Kindem), cit., pp. 206-7.

¹²⁷ K. MANN, *La svolta*, trad. de B. Allason, Il Saggiatore, Milano, 2001, pp. 300-1.

espírito, “um novo conceito da realidade” que faz seu caminho:

O mero ato de escrever, nos anos 30, parecia impor novas obrigações, embora o período sucessivo a 1929 deva ser caracterizado tanto pela nostalgia quanto por um naturalismo contagiante, que indicava a natureza de seus interesses sociais. A obsessão da sociedade representa muito mais que uma simples influência: muitas vezes se tornou o próprio conteúdo da nova literatura. O escrever não representava mais o exercício da personalidade na banca de prova de habilidade e da potência do escritor: agora era a expressão de um credo, uma participação tão urgente e genérica ao mesmo tempo que fazia parecer quase imoral uma sensibilidade insólita em um mundo onde não havia outro meio de esconder a mediocridade senão sob um rótulo de injúria política, que compensava a falta de percepção declarando-a inútil¹²⁸.

Por trás do ativismo e do “realismo” (naturalismo) desta literatura, pulsa “uma vida subterrânea de vasto alcance”. Hemingway, Farrell, Faulkner, Steinbeck, Thomas Wolfe e Dos Passos que, em um escrito de 1930 em “New Masses”, - recorda sempre Kazin - lança “um apelo comovente aos escritores exortando-os a despertar, a tomar consciência das condições em que estava a humanidade, e a se livrar daquela irresponsabilidade cínica, que estava tão em moda no decênio precedente”, sintetizando “um tipo novo e original de escritor, [...] incansável, agressivo, cheio de recursos”¹²⁹, ali, ao lado dos expoentes da ficção, dos autores do teatro, principalmente aqueles ativos durante a segunda metade dos anos 1930. Dramaturgos renomados, conscientes de sua responsabilidade como intelectuais na crise do momento, validam igualmente ideologias orientadas em sentido progressista: pense no pacifismo de Robert Sherwood, na crítica social de Lillian Hellman e John Howard Lawson, na defesa dos direitos humanos e dos valores da democracia em Maxwell Anderson, no grito de revolta impetuoso, no quadro de atividades do Group Theater, dos dramas de Clifford Odets *Waiting for Lefty* e *Awake and Sing* (este último deriva seu título das palavras da exortação de

¹²⁸ KAZIN, *Storia della letteratura americana*, cit., pp. 460-1.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 463-4, 472.

Isaiás: “despertai e exultai, os que habitais no pó”).

Ora, os ecos destes sobressaltos culturais do *New Deal* se fazem sentir certamente também no cinema, mas – é preciso dizer de imediato – mais tênues, mais abafados, mais distantes, como que transportados: não só porque são reproduzidos (adaptados de dramas e romances) alguns de seus melhores filmes, mas porque é mais fraco o eco que nesses fermentos se ressoa. Como bem indica Colin Shindler no seu estudo sobre o assunto¹³⁰, o ponto central de partida é a confirmação da perda da confiança da nação em si mesma. Se esta confiança se baseava e dependia sempre do otimismo da produção hollywoodiana, especialmente a euforia inconsciente da era Coolidge, com seu colapso Hollywood se vê forçado repentinamente a uma radical mudança de rumo. Testemunha contemporânea e participante desta virada, Lewis Jacobs o apresenta, em seu já mencionado *The Rise of American Film*, com ímpeto não menor daquele usado por Kazin para a literatura:

O cinema revelou a mudança – escreve – progredindo da suspeita de que algo estava errado com a representação da corrupção, a consciência das difusas injustiças sociais e das desigualdades econômicas, e a busca de uma nova escala de valores individuais e sociais. O ameaçador desenvolvimento do fascismo na Europa estimulou o cinema a ocupar-se com temas como a guerra, o nacionalismo e a democracia. Nós temos hoje um renascimento do espírito progressista, tão exuberante quanto era no início do século, e este espírito influenciou a tela, ainda que ocasionalmente, com uma intensidade sem precedentes¹³¹.

Temas e problemas espinhosos são de fato colocados em campo como nunca antes: o desemprego, a miséria rural, o fanatismo religioso e político, o justicialismo grosseiro (até o lincha-

¹³⁰ C. SHINDLER, *Hollywood in Crisis: Cinema and American Society 1929-1939*, Routledge, London-New York, 1996, pp. 12 ss.

¹³¹ JACOBS, *L'aventurosa storia del cinema americano*, cit., p. 558. Considerações similares são lidas nas páginas de um outro relato da época, o dramaturgo J. H. LAWSON, *Film: The Creative Process*, Hill and Wang, New York, 1964, pp. 116 ss. (trad. de I. de Guttry e M. Lucioni com o título *Teoria e storia del cinema*, Laterza, Bari 1966, pp. 134 ss.).

mento); sobre o fenômeno gangster são lançados filmes destinados a permanecer como modelos do gênero, *Little Caesar* (Pequeno César, 1930) de Mervyn LeRoy, *The Public Enemy* (Inimigo público, 1931) de William Wellman, *Scarface* de Howard Hawks (1932); e se Lewis Milestone, com *All Quiet on the Western Front* (Sem novidade no front, 1930), adaptado de Remarque, abre a veia do pacifismo, o interesse crescente pelo filme biográfico facilita a circulação de ideias pró-democráticas e pró-progressistas. Personagens que lutam por ideias democráticas e progressistas, ou que, recusando-se a aceitar passivamente os decretos do destino, entram em luta contra a degradação de seu *status* econômico e de suas vidas, se encontram nos filmes realizados por Frank Capra durante a segunda metade dos anos 1930, em certos filmes de John Ford, em *Our Daily Bread* (O pão nosso de cada dia, 1934), de King Vidor. Entre as transposições de obras narrativas ou dramáticas devemos citar, além da de Milestone, aquelas de William Wyler de Hellman e sobretudo as de Ford, que com os seus dois filmes de 1940, *The Grapes of Wrath* (As vinhas da ira), do romance homônimo de Steinbeck, e *The Long Voyage Home* (A longa viagem de volta), de um grupo de peças de ato único de Eugene O'Neil, nos dá dois de seus melhores filmes.

Muito características são também as escolhas subjetivas em favor do *New Deal*. Wellman realiza, um após o outro, dois filmes que assumem abertamente o lado de Roosevelt, *Heroes for Sale* (1933) e *Wild Boys on the Road* (1933-34); o primeiro, por expressa vontade e solicitação do produtor Darryl F. Zanuck, também responsável por *As vinhas da Ira*, encerra-se com referência ao discurso inaugural de Roosevelt sobre a política do *New Deal*. A reflexão cronológica com fundo crítico e a política pró-rooseveltiana se unem ainda melhor no documentarismo social. Para Lorentz, documentarista de grande sensibilidade e delicadeza, *a strong New Dealer* da primeira hora, como ele mesmo se definia, aceita em fazer para o governo filmes documentários que dão um quadro impressionante da pauperização de

certas áreas de cultivo de cereais dos Estados Unidos (*The Plough that Broke the Plains*, 1936; *The Rider*, 1938), patrocinando com isso a obra governamental de rebonificação da terra; enquanto para a Frontier Films, órgão independente de esquerda, cujo secretário passa a ser Lawson, trabalhando no exterior o correspondente da “New Masses” da Espanha em guerra, Herbert Kline (*Heart of Spain*, 1937: para ser comparado com o filme documentário que foi feito no mesmo ano por Joris Ivens, *The Spanish Earth*), e o grupo reunido em torno de Sidney Meyers (*China Strikes Back*, 1937), e na pátria, além de Meyers, Kazan, Leyda, Willard Van Dike, etc., um casal de documentaristas não menos dotados, como Leo Hurwitz e Paul Strand (colaboradores também, para a fotografia, do *Plough* de Lorenz e, para a montagem, do documentário espanhol de Kline), ao qual se deve *Native Land* (Terra natal, 1938-42), “ápice de cinco anos de esforço e realização final” da Frontier Films: um filme – se é escrito – “que pretendia fornecer heroicos modelos de coragem para a luta contra o fascismo na América e que pretendia reivindicar o direito ao trabalho, ao pagamento justo, à liberdade de expressão e à liberdade de reunião”, e que, em suma, representa “em muitos aspectos o exemplo principal da produção cultural da Frente Popular no cinema americano”¹³². Valem apenas, para caracterizar o clima e espírito, as palavras fora de tela de seu início: “Esta é a história da luta pela liberdade em nossos dias”.

Liberdade, luta, democracia, direito ao trabalho: sem dúvida, algo se agita na sensibilidade social do cinema americano do *New Deal*. Mas se pode dizer – como em 1939 se iludia Jacobs – que valia também para o cinema “um novo conceito de realidade”, segundo a fórmula de Kazin? Se isto esteticamente afirma significar um realismo em pleno sentido, então acredito que deve ser dada uma resposta negativa. Na arte, afirmações e intenções,

¹³² Cfr. W. ALEXANDER, *Film on the Left: American Documentary Film from 1931 to 1942*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1981, pp. 206 ss.; M.K. BOOKER, *Film and the American Left: A Research Guide*, Greenwood Press, Westport CT-London, 1999, pp. 103-5.

mesmo as melhores, não podem ser confundidas com resultados; e estes, avaliados à luz daqueles, no cinema americano da década mostram que tem ficado muito para trás, que estão em falta ou atrasados. Não falei acima, por acaso, de simples “ecos” do *New Deal*, ecos às vezes até de segunda instância (transposições da narrativa). Os cineastas do *New Deal* nunca lidam seriamente com a estreiteza do vago e incoerente liberalismo do governo Roosevelt. Ora, como apologistas, eles levam a sério suas propostas pseudo-reformistas, advertindo sobre a necessidade de se ater em qualquer caso aos parâmetros da sociedade existente; ora, como críticos, circunscrevem o mal-estar, a intolerância e o protesto a âmbitos restritos, à vida sentimental e familiar, digamos, à província; ora escorregam em mal-entendidos sociais e socialistas clamorosos, como acontece no Vidor de *O pão nosso de cada dia*, cuja ‘coletividade’ se restringe ao trabalho em comum sob a orientação de um líder inexperiente e improvisado, proveniente da cidade, e desemboca em um utopismo reformista de caráter pequeno-burguês. O Ford de *As vinhas da ira*, é verdade, vai mais longe; mas que nem mesmo ele é capaz de confrontar criticamente com Steinbeck, e com os problemas do New Deal, denunciando-o sem sombra de dúvida pelos critérios de reorganização da estrutura e material narrativo de seu filme, para nem sequer mencionar o final, ambigualmente apoloético.

A prova definitiva do *impasse* vem do documentarismo da esquerda radical. Os limites dos autores do que permanece talvez o produto mais corajoso e avançado de todo o movimento, *Native Land*, residem principalmente no fato de que eles nunca parecem se dar conta de que a podridão purulenta que denunciam com vigor na vida social americana, em casos extremos (o recurso da brutalidade mais violenta no confronto das associações de trabalhadores, a eliminação física dos adversários), não só não contrasta, mas se conforma totalmente com, ou deriva, desse tipo de ‘liberdade’, do liberalismo formal burguês, que no início e no fim de seu filme eles celebram

com tanto pathos (hasteamentos repetidos da bandeira americana, repetidas imagens da Estátua da Liberdade, ocorrências insistentes da palavra *liberty* no comentário fora da tela lido com voz enfaticamente persuasiva por Paul Robeson). Assim, as pretensões superam também neles o realismo. Vamos dar ao julgamento uma formulação conclusiva mais geral: nenhum expoente fílmico do período do *New Deal* – ninguém exceto Chaplin – eleva-se ao nível estético do realismo, nenhum me-

rece a qualificação de autêntica realista.

X

DOCUMENTARISMO: UM CINEMA EM LUTA COM A DUREZA DA REALIDADE

Entre as formas fílmicas que se impõem com intensidade no período do *entre-deux-guerres* está uma, o filme documentário, que a partir de então não cessou mais de apelar aos interesses da teoria e da historiografia do cinema. Naturalmente, também ele recebe as suas determinações e conotações específicas apenas em relação àquelas que são, volta e meia, as exigências e as tendências das singulares cinematografias nacionais, bem como – é desnecessário dizer – os talentos das singulares personalidades criativas. Na França dos anos de transição do filme mudo para o fonofilme, diretores como Jean Vigo, Georges Lacombe, Jean Grémillon, Marcel Carne começaram sua carreira como documentaristas; o mesmo acontece com Manoel de Oliveira em Portugal (*Douro, faina fluvial*, 1929-31); com *Las Hurdes/Tierra sin pau* (1932), Luis Buñuel transfere a “entomologia” de seus primórdios surrealistas para o nível da documentação social, indagando com crueza o estado de miséria de uma região da Espanha central; depois de Dziga Vertov, graças a êxitos como *Turkish* de Viktor Turin (1929), *Sol'Svanetti* (O sal de Svanezia, 1930) de Michail Kalatozov e também, em parte, *Zemlja žaždet* (A terra tem sede, 1929-31) de Julij Rajzman, a União Soviética lança uma escola documentarista repleta de produtos muito sérios, que se estenderá longamente, até os trabalhos científicos de Aleksandr Žguridi; o documentarismo social americano – como mostra o capítulo anterior – desempenha um papel de primeiro

plano no cinema do *New Deal*, constituindo de fato um componente essencial; e o mesmo poderia ser dito para as experiências documentaristas de tantos outros países europeus. Acima de todos estão as de personalidades, como o britânico John Grierson (de quem descende uma escola com muitos ramos diferentes: Basil Wright, Harry Watt, Paul Rotha, Humphrey Jennings, etc.), que concentra e esgota a sua atividade inteiramente no documentarismo; e ainda mais de autores (Joris Ivens, Robert Flaherty), que não só fazem dela seu principal ou único campo de trabalho, mas que precisamente através dela manifestam toda a sua grandeza artística.

Por que o documentarismo solicita com ininterrupta continuidade também os interesses da teoria? Fundamentalmente devido ao estreito entrelaçamento que se estabelece entre teoria e prática. Os grandes ‘praticantes’ da esfera, os diretores, são muitas vezes também teóricos notáveis. Tanto um quanto o outro devem se confrontar continuamente com o problema estético da contribuição entre arte e realidade. A ambivalência teórica constitutiva do documentário está no dilema, de qual dos dois lados cai o seu princípio fundamental. É também arte, ficção, ou se trata de um produto ‘realista’ por definição? E as duas coisas excluem uma à outra? Há necessidade de um contraste entre fidelidade reprodutiva e ficção ou construção de arte, uma lacuna intransponível entre a técnica documentarista e a forma fílmica? São todas questões com as quais só a estética pode lidar. A realidade nunca se deixa facilmente exorcizar na arte, muito menos no documentarismo; mas ao mesmo tempo este não se exaure no registro passivo do real. Uma vez Ivens, escrevendo para “La Revue des Vivants” (outubro de 1931), coloca com grande eficácia:

É impossível para o diretor de um documentário mentir, de não ser verdade. A matéria não suporta traições: um documentário exige o desenvolvimento da personalidade humana do cineasta [...] O bom diretor vive rodeado da matéria, da realidade. Ele escolhe em todas

as ocasiões por interpretar apenas uma parte desta realidade [...] O documentário não deve se contentar em ser um motivo de emoção, uma exaltação literária diante da beleza da matéria, mas deve provocar atividades latentes e reações¹³³.

Esta duplicidade pertence intrinsecamente à essência dialética da imagem documental. É precisamente, em outras palavras, porque está em uma relação privilegiada e indissociável com o real, que experimenta sempre de novo – para usar aqui uma fórmula da ontologia de Nicolai Hartmann – a sua “dureza”, e que ao mesmo tempo se liberta dela, refletindo-a e transfigurando-a, somente graças a uma incessante luta com ela. De resto, todas as tendências do pensamento, mesmo as menos inclinadas ao ‘realismo’ na estética, reconhecem esta ineliminável preeminência ontológica, ou seja, o maior peso que no documentário, por mais orientado que seja, a realidade conserva em relação a todo tipo de filme de ficção.

Os documentários – comenta William Rothman no prefácio de seu *Documentary Film Classics* – não são em si mais verdadeiros que outros filmes. No entanto, isso não significa que os documentários, para serem verdadeiros, devem repudiar a aspiração de desvelar a realidade. O que os filmes singulares desvelam (ou não chegam a desvelar) da realidade, como eles atingem (ou não chegam a atingir) esses desvelamentos, e o que reconhecem (ou deixam de reconhecer) sobre os desvelamentos que atingem, são todas questões a serem abordadas nas leituras críticas que iluminam o que separa os documentários dos filmes de ficção, sem negar o que têm em comum: o meio fílmico¹³⁴.

Qual é a razão de sua diferenciação, uma vez que foi levada em conta também sua unidade de fundo? Respondem, no

¹³³ Cito Ivens de *Some Reflections on Avant-garde Documentaries*, in R. DELMAR, *Joris Ivens: 50 Years of Filmmaking*, British Film Institute, London, 1979, pp. 99-100.

¹³⁴ W. ROTHMAN, *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1997, p. XIII (passagem citada de seu texto *The Filmmaker as Hunter: Robert Flaherty's "Nanook of the North"*, in *Documenting the Documentary*, ed. Grant/Sloniowski, cit., p. 39).

preâmbulo do volume em que Rothman é acolhido, os seus dois editores, Grant e Sloniowski:

A razão, provavelmente, é o diferente *status* ontológico da imagem documental, a sua mais estreita relação estrutural (*indexical*) com o real – isto é, a sua mais íntima conexão com o mundo real, com o mundo físico em que vivemos [...]. Como é a forma do cinema que está estreitamente ligada ao mundo real, aos problemas reais, às esperanças e lutas pessoais e coletivas, é compreensível que os temas concretos da ética, política e tecnologia (o aparato físico) tenham prioridade sobre os elusivos traços da estética¹³⁵.

É precisamente com o emaranhado estético destes problemas que se mesuram, em sua concreta prática criativa, os documentaristas mais relevantes. Sobretudo Grierson, Ivens, Flaherty devem agora atrair a nossa atenção. Nos primeiros dois são dadas formas aparentemente similares de se relacionar com o social. No entanto, os caminhos que seguem e os resultados que alcançam são bastante diferentes entre eles, na medida em que um e outro são mediados pela diversidade de suas respectivas origens nacionais, bem como pelas diferentes culturas dos dois autores. Como uma abundante historiografia, intensificada quantitativamente nos últimos tempos, já deixou claro, os anos 1930 são anos de grande significado para o destino do documentário na Grã-Bretanha, sobretudo para aqueles da escola encabeçada pelo ensino de Grierson. O cinema atua em Grierson como um meio mediador, um instrumento encarregado da tarefa da educação e propaganda em sentido democrático. “Considero o cinema como um pódio ou um púlpito”, proclama ele sem ambiguidade, “e o utilizo com o espírito de um propagandista”. Agora, porém, a arte é uma coisa, outra coisa, diversa, é a propaganda. E o cinema? Grierson responde:

O cinema [...] deve ser entendido como um meio em que, como a escrita, é capaz de assumir diferentes formas e desempenhar diferentes funções. É lógico que um propagandista de profissão nutre particular interesse pelo cinema, pois este lhe fornece um meio seguro de “prender” seu público. A descrição viva e direta, a análise clara e a conclusão

¹³⁵ Ibid., p. 20.

incisiva estão dentro de suas faculdades e, através do ritmo e das imagens, fornecem-lhe um poder de convencimento imediato¹³⁶.

Que o documentário britânico dos anos 1930 visava objetivos orientados “mais em sentido social do que estético”, Grierson nunca esconde. Já no manifesto de 1932 sobre os *Princípios fundamentais do documentário*,¹³⁷ composto durante sua estadia na seção de cinema do *Empire Marketing Board* (organização com objetivos de promoção nacional), ele exalta sobretudo, do cinema, a capacidade que ele “possui de olhar ao redor, de observar e selecionar os eventos da vida ‘verdadeira’”, precisamente com base naquele “senso de responsabilidade social”, do qual se movem os proponentes do “documentário realista”. Esta é a que do ‘realismo’ se faz Grierson. Embora influenciado pelos grandes mestres soviéticos, ele olha sempre com certa suspeita, mesmo dos soviéticos, para o que lhe parece ser muito “espetacular”, muito “artístico” e, em vez disso, muito pouco “documentário” no sentido visto; enquanto os filmes documentários de sua escola, a começar pelo único que dirigiu propriamente, *Drifters* (Barcos de pesca, 1929-30), que serviu também de modelo para toda a escola, com exceção de Jennings, ao documentarismo em sentido estrito, sem floreios, pretendiam permanecer e permanecem fiéis até o fim. Certamente, em Grierson vigora uma concepção excessivamente restritiva do conceito de ‘realismo’, não precisa ser apontado. A crítica marxista sempre sublinhou isso explicitamente, e com ela também os críticos e biógrafos insuspeitos. Brian Winston cita com aprovação, em um de seus livros sobre

¹³⁶ Cito do prefácio de Forsyth Hardy à sua edição da coletânea de ensaios de J. GRIERSON, *Documentario e realtà*, a cura di F. Di Giammatteo, Bianco e Nero, Roma, 1950, p. 21.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 41-55. Sobre os princípios de Grierson, muito ricos são os materiais fornecidos dos trabalhos de J. C. ELLIS, *John Grierson: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall, Boston, 1986; *John Grierson: Life, Contributions, Influence*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville, 2000.

o tema, o juízo de Rotha, segundo o qual “Grierson trata da indústria ou trabalho efetivo, mas escapa de seu significado social”¹³⁸. Um outro biógrafo recente, Ian Aitken, expressa-se assim em relação a ele:

Embora os argumentos de Grierson [...] constituíssem uma teoria ‘realista’ do cinema, na desculpa de que ele defendia a representação da realidade social contemporânea, seus argumentos não se elevaram a nenhuma forma de realismo ‘crítico’. Os filmes que ele exigia não tinham a intenção de fornecer uma explicação objetiva da realidade contemporânea nem cultivar as faculdades críticas do espectador. Eles tinham, em vez disso, a intenção de tentar orientar o espectador a uma compreensão, com aceitação, do *status quo*¹³⁹.

O mesmo não pode ser dito em relação a Ivens. Em torno “deste incansável Holandês voador”, sempre ao redor do mundo, paira na crítica uma espécie de persistente lenda; mas a lenda deve ser penetrada e desmascarada, elevada criticamente à história concreta de um artista concreto, de um grande realista, o que de fato Ivens é.

Se existe um diretor profundamente ligado a eventos políticos e sociais – se lê na abertura da monografia de Robert Grelier – este é precisamente Ivens, tão preciso é o contexto de sua obra [...]. Os seus filmes expressam impiedosamente as convulsões sociais e as suas repercussões humanas e políticas¹⁴⁰.

Desde suas primeiras experiências como documentarista, ainda no auge da vanguarda, até as suas últimas, é o tempo e a história do homem que constitui a verdadeira trama, o verdadeiro motor da história. A glorificação do trabalho humano é um dos componentes essenciais do universo de Ivens; e junto com a história e o trabalho humano, a natureza, o terceiro componen-

¹³⁸ B. WINSTON, *Claiming the Reel: The Documentary Film Revisited*, British Film Institute, London, 1995, p. 37.

¹³⁹ I. AITKEN, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*, Routledge, London-New York, 1990, p. 99.

¹⁴⁰ R. GRELIER, *Joris Ivens, Les Éditeurs Français Réunis*, Paris, 1965, p. 15. As breves citações que se seguem referem-se às páginas 17 e 22.

te da “unidade orgânica” de seus filmes: que “se realiza através da conjugação de movimentos análogos: aquela dos homens no contexto da história com aquela dos homens no contexto da natureza”. Aqui está, segundo Grelier, a “nova maneira de tratar o homem e o indivíduo” que marca a “ótica realista do documentário” de Ivens. Outros, como o alemão-democrático Hans Wegner, definem *tout court* o autor com a locução de “documentarista da verdade”¹⁴¹.

Verdade e realidade, sem dúvida, têm um significado bem diferente nele do que em Grierson. Formalmente, o seu cinema do período de maturidade constitui um parágrafo da divulgação e universalização dos princípios compositivos do cinema soviético clássico: até porque ele adquire pleno domínio de seus meios e plena consciência de suas possibilidades criativas depois que, retornando à Holanda, em 1927, de estudos realizados no exterior, entra em contato direto com as obras-primas de Ejzenštejn e de Pudovkin (assim como com os filmes documentários do primeiro Flaherty). As recordações autobiográficas de Ivens não deixam dúvidas sobre isso. De decisiva importância é, sobretudo, o episódio de seu encontro com Pudovkin, em janeiro de 1929, na Filmliga de Amsterdã, encontro que dá uma orientação de todo nova – especialmente em relação ao uso da montagem – à atividade criativa de Ivens: o qual, em 1930 pela primeira vez, e depois novamente em 1932 e 1935, foi pessoalmente à URSS para visitar e para trabalhar, a convite expresso dos cineastas soviéticos e com a ativa mediação de Pudovkin.

É incontestável – afirma Wegner – que em sua viagem à União Soviética, com o estudo da vida por lá, pelo conhecimento dos mais importantes filmes soviéticos, e pela discussão de seus próprios filmes, Ivens deixou claro seu futuro caminho como documentarista, do qual tinha até então apenas uma ideia confusa¹⁴².

¹⁴¹ H. WEGNER, *Joris Ivens. Dokumentarist der Wahrheit*, Henschelverlag, Berlin, 1965.

¹⁴² *Ibid.*, p. 32. Isto é de todo confirmado pela biografia, certamente não

Se até então, de fato, a poética de seus filmes documentários (*De Brug*, A ponte, 1928; *Regen*, Chuva, 1929), estavam no clima da vanguarda, com *Zuiderzee* (1930), então, as sequências, por sugestão de Hanns Eisler¹⁴³, que acrescentou *Nieuwe gronden* (Nova Terra, 1933), com o sucessivo *Borinage* (1934), adquiriram um escopo social e humano muito mais amplo, mais livre, bem como, graças aos soviéticos, também formalmente mais completo. Somente aqui, Ivens traz realmente à luz todos os seus dons: que consistem principalmente no uso de uma linguagem capaz de se agrupar em torno de uma determinada centralidade rítmica e retratar, segundo precisas cadências, a cooperação humana no trabalho, chegando a um impressionante *crescendo* de sentido de inspiração, e mostrando assim, de dentro, o resultado (a edificação da barragem em Zuiderzee e o escoamento do mar) precisamente como um efeito dessa laboriosa cooperação. Isto explica bem por que, em apoio a Pudovkin, ele bate com tanta insistência sobre a importância das “leis do ritmo”:

Em toda arte, incluindo a arte do cinema, a força artística se manifesta quando estas leis são feitas valer [...]. O ritmo fílmico é um conceito difícil de definir, mais difícil que objetos precisos como uma lâmpada elétrica, embora isso também seja difícil. No cinema, o ritmo é determinado pelo curso lógico do pensamento que precede a construção, pela sucessão de conceitos e emoções e pela compacidade do todo¹⁴⁴.

O estilo excêntrico da experiência vanguardista permanece

suspeita, de seu compatriota H. SCHOOTS, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Jan Mets, Amsterdam, 1996, pp. 104 ss. (agora também em tradução inglesa: *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2000, pp. 74 ss.).

¹⁴³ Cfr. H. EISLER, *Fragen Sie mehr über Brecht. Gespräche mit Hans Burge*, Darmstadt, 1986, p. 101 (cit. de SCHOOTS, *Gevaarlijk leven*, cit., p. 120; trad. p. 86); e também K. BAKKER, *A Way of Seeing: Joris Ivens's Documentary Century*, no volume editado por ele, *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1999, p. 38.

¹⁴⁴ Cito da sua entrevista de 1932 ao Congresso internacional de fotografia de Lipsia, *The Artistic Power of Documentary Film*, in apêndice a *Joris Ivens and the Documentary Context*, ed. Bakker, cit., p. 228.

sempre, ou melhor, cresce; mas somente quando a ‘construção’ se mostra como uma verdadeira construção, como uma síntese efetiva, e não puramente estético-formal; somente aqui irrompe, com a nova posição humana de Ivens, também a potência de sua linguagem, e se impõe o rigor de seu estilo.

Flaherty requer um discurso separado, devido não só pela autonomia de seu itinerário, mas também ao seu papel de precursor. As qualidades que Grierson considera indispensáveis para um documentarista – a sinceridade, a franqueza, a tenacidade, o amor pela realidade retratada – são todas possuídas em alto grau por Flaherty, que, entre outras coisas, com o grupo Grierson colabora para o *Industrial Britain* (1933)¹⁴⁵. Em primeiro lugar, o amor pela realidade. Ele não concebe o documentarismo como outra coisa que não a forma própria de um ininterrupto épico da natureza. O gelo nórdico (*Nanook of the North*, Nanook, o esquimó, 1922), as ilhas quentes do sul (*Moana*, 1926), o mar amargo (*The Man of Aran*, Os pescadores de Aran, 1934), as grandes extensões agrícolas (*The Land*, 1939-42) e as florestas e pântanos americanos (*Louisiana Story*, 1948) são para Flaherty tanto materiais de seu cinema, como objetos de seu amor. Este amor pelo real é expresso nele principalmente na forma de uma contribuição instintiva, de um acordo imediato com a respectiva seção etnográfica da natureza, de tempos em tempos a ser explorada; os diversos fatores e instrumentos que permitem ao homem (aos aborígenes ainda intocados pelo progresso civilizado) o seu (limitado) domínio da natureza, e esta mesma natureza enquanto ambiente de vida (não civilizado) para o homem, são os interesses primários do Flaherty artista. Não é por acaso que de um filme para o outro, ainda que variem as circunstâncias geográficas, ele repete as mesmas situações: a vida dura e perigosa dos adultos, os esforços da integração

¹⁴⁵ Sintomático que Grierson ainda fale dele por último, no seu obituário, como um revolucionário malgré lui: “He was a conservative who deplored the implication of being actually a revolutionary” (J. GRIERSON, *Robert Flaherty* [1951], in *Grierson on the Movies*, ed. by E. Hardy, Gaber and Faber, London-Boston, 1981, p. 172.

ambiental da infância, a conquista dos alimentos, a crueldade da caça, o desencadeamento de forças naturais: furacões, tempestades, rajadas. Em *Nanook*, homens e animais são postos à duras provas por uma terrível nevasca; *Os pescadores de Aran* abre e fecha com uma tempestade. Ambas exibem algumas das páginas mais belas desta representação do sentimento de unidade imediata entre o homem e a natureza, da capacidade de autoinserção do homem no ambiente como seu ambiente natural de vida. Nua, rigorosa, essencial, sem qualquer tipo de embelezamento, ambas provam a presença em Flaherty das qualidades documentaristas exigidas por Grierson.

Tal é o pathos com que Flaherty trabalha em sua epopeia da natureza, tão vigoroso é seu instinto filonaturalista, que a natureza hostil é frequentemente convertida, e suas mãos em componente da totalidade orgânica da representação. Ele não cede, entretanto, ao mito romântico do 'primitivo'; ele não se perde na nostalgia, muito menos na contemplação; ele põe o homem diante da necessidade da luta pela sobrevivência; os episódios que ele descreve são precisamente episódios desta luta. Porque permanece sempre ativa nele, mesmo nos momentos de maior abandono lírico, de maior triunfo do pathos filonaturalista, a lição do documentarismo como o compreende Grierson (mas com as qualidades formais que o documentarismo de Grierson não possui), pode-se dizer que, até um certo grau, ele olha com responsabilidade para o que existe. A excitação dramática de suas obras tira toda a sua vivacidade e imediatismo do fato de que elas refletem formalmente, até suas extremas consequências, as situações que são descritas, mesmo onde para a representação é impossível permanecer como uma totalidade orgânica indivisa, sem contrastes. (Pense, nos *Pescadores de Aran*, na função das duas tempestades que enquadram a narrativa, e que são, por um lado, uma expressão da natureza em todo o seu poder, e por outro, motivo humano da tragédia).

Nem mesmo aqui, todavia, a concepção de mundo de

Flaherty parece trágica, é sobretudo utópica: de um utopismo que não diminui já, se tanto reforça, o humanismo crítico que o impregna, projetando-o sobre um fundo muito mais vasto e universal. É claro que, a longo prazo, Flaherty sofre também formalmente da incapacidade de desembaraçar sua epopeia da natureza do imediatismo não desenvolvido do ‘primitivo’. Assim que este desenvolvimento histórico intervém, assim que a vaga totalidade orgânica se despedaça sobre os golpes inférteis da civilização, isso determina na forma uma fratura entre a rigorosa, penetrante objetividade do documentarismo (que atinge em *The Land* uma força de denúncia extraordinária¹⁴⁶, superior, em eficácia crítica no confronto das contradições do ‘progresso’, em relação a qualquer outro resultado da escola de Grierson) e sua base social e ideológica, uma vez que esse mesmo estado de desolação da terra, que aqui em Flaherty tem sincero corista, não é mais apenas algo natural, independente das relações entre os homens, mas se refere justamente às consequências da nova estrutura social criada com o capitalismo.

É por isto que *The Land*, produto extremamente crítico do *New Deal*, desencorajado pela censura, e ainda mais *Louisiana Story*, testemunho a posteriori, e não totalmente sincero, do espírito conciliador de Flaherty em relação às transformações naturais em curso após a vitória sobre a natureza da indústria capitalista, são talvez as obras mais intimamente sofridas e contraditórias do autor. Graças ao seu instintivo talento, ele sabe como plasmar como antes o material à sua frente, agarra-o e reflete – intuitivamente – o sentido do choque entre as forças em campo; mas a ‘amplitude’ da composição épica característica de seu estilo se estilhaça sob a pressão do ‘negativo’ (o progresso como negação da totalidade orgânica natural), de modo que o estabelecimento da harmonia só pode ser adiado para uma pers-

¹⁴⁶ Veja a sinopse narrativa, sequência por sequência, em D. TURCONI, *Flaherty proibido* (“*The Land*”), “*Inquadrature*”, n. 9-10, outono 1962, pp. 24-34, e in P. ROTH, *Robert J. Flaherty: A Biography*, ed. by J. Ruby, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1983, pp. 205-21.

pectiva utópica: que também aqui, como sempre em Flaherty, sela ambas as obras.

Quando Flaherty termina sua carreira, termina com ela também a fase áurea do documentarismo. Experiências tão significativas, resultados tão impactantes como aqueles que venho discutindo, não são encontrados mais no período pós-guerra, naturalmente com algumas exceções, a começar por Ivens: o qual continua destemido até o fim – embora sem atingir o auge dos resultados anteriores – com seu espírito combativo, em luta pela defesa dos direitos dos homens. Uma menção merece também a singular do soviético Žguridi. Documentários científicos como alguns dos seus, a exemplo de *Sila žižni* (O poder da vida, 1941) ou *V peskach Srednej Azii* (Nas areias da Ásia central, 1942), encontram força e alimento precisamente na combinação de dois fatores que – como vimos – mais se relacionam com a essência do documentário: o pleno domínio do objeto, cuja ‘verdade’ objetiva é laboriosamente arrancada da própria realidade, e o apaixonado amor subjetivo por ela. Formas mais líricas de documentarismo, inclinadas a fazer uso ou atribuir relevância preponderante ao fator subjetivo, foram elaboradas por diretores de outros países, especialmente aqueles onde a natureza e a paisagem favoreciam uma relação liricamente privilegiada com elas, como, entre os melhores, o sueco Ante Sucksdorff, ativo desde o início dos anos 1940.

Terceira Seção

O CINEMA DA “TERCEIRA FASE”: TRANSFORMAÇÃO DE SEUS PARÂMETROS LINGUÍSTICOS

Sob a pressão de uma pluralidade de fatores e circunstâncias, o cinema da transição para o sonoro está gradualmente, mas incessantemente, transformando a sua linguagem. Muitos desses fatores e circunstâncias foram já assinalados a partir de observações precedentes. Falando do advento do sonoro, do cinema soviético do realismo socialista, da irrupção dos filmes documentários, dos problemas da “grande crise” e do *New Deal*, já constatamos como os autores se expressam em outra língua: como as circunstâncias pressionam o cinema não só do lado das escolhas temáticas e do conteúdo (relação estreita com o mundo objetivo, documentação das condições de vida dos homens, crítica social, etc.), mas também daquele da forma: que agora não correspondem mais às formas dominantes na fase em que o cinema construiu *ex nihilo* a sua linguagem, lutou para afirmar-se e ser reconhecido como arte autônoma. Ela abandona agora sua via de desenvolvimento principal (aquela que era até então sua via principal); os seus produtos se desviam da linguagem clássica, os seus instrumentos expressivos, espaço, tempo, ritmo, montagem, transformam-se profundamente, até se tornarem irreconhecíveis; há em geral um adeus ao chamado cinema puro, ao “cinema cinematográfico”. Tão profundas são as transformações que a crítica luta por muito tempo para compreendê-las. O cinema, a práxis fílmica, contorna e abandona a teoria.

É por isso que o que antes aparecia apenas fragmentariamente, como aparente efeito de circunstâncias casuais ou contingentes, rapsódicas, agora, devido à sua importância,

da sua essencialidade, é compreendido e representado como um fenômeno unitário. Não se trata de forma alguma de uma rapsódia de casos singulares; se trata de uma linha de tendência destinada a incidir globalmente sobre a forma fílmica, e com a qual a historiografia é chamada a lidar de perto. Exigem-no, se quiser entendê-las, as próprias obras, os filmes. Pela riqueza de suas fontes extracinematográficas, pela complexidade de sua estrutura interna, pela adoção de uma linguagem onde planos, cortes, ritmos, etc., têm um novo significado, filmes como os do segundo Ejzenštejn, ou do Dreyer maduro, não se deixam mais ser julgados ou compreendidos com os critérios válidos no passado. Uma crítica verdadeiramente imanente, que faz o que deve fazer sempre a crítica, isto é, mover-se de acordo com os parâmetros oferecidos pelas obras e não projetar os seus esquemas sobre elas, não tem outra escolha aqui senão tomar nota do estado das coisas: que, partindo aproximadamente das ocorrências bélicas, e certamente não por acaso, são produzidas de fato novas obras-primas, compostas segundo uma nova linguagem, e que as inovações linguísticas introduzidas tocam e modificam a própria essência do cinema até agora teorizada. Começa assim no cinema a chamada “terceira fase” (depois da fase pioneira e aquela do cinema clássico), onde um ponto – digamos antecipadamente com a máxima clareza – deve sempre ser mantido: quem decide o real cerne do ponto de viragem são precisamente autores como Ejzenštejn e Dreyer (depois também o último Chaplin, o Visconti de *Terra trema*, etc.), e certamente não Orson Welles, como gosta de acreditar ou nos faz crer tanta historiografia moderna, para quem, em vez disso, depois de Welles, e somente depois de Welles, a história do cinema não seria mais a mesma, ou ao menos tudo nela pareceria mudado.

XI

O HUMANISMO DE DREYER

Havíamos deixado Dreyer no declínio do mudo, no limiar de sua maturidade como artista. O caminho que ele toma e percorre de *La Passion de Jeanne d'Arc* em diante faz dele um dos picos mais sublimes de toda a história do cinema, uma das raras vozes que ao cinema asseguram dignidade de arte. Creio que podemos afirmar aqui já *a limine*, sem medo de refutações, que, com exceção de Ejzenštejn, nenhum outro diretor cinematográfico jamais alcançou resultados mais desconcertantes, mais artisticamente revolucionários, do que aqueles alcançados por Dreyer com suas obras-primas maduras: notadamente com *Vredens dag* (Dias de Ira, 1943), com *Ordet* (A palavra, 1954) e – talvez não no mesmo nível – também com *Gertrud* (1964).

Diante de obras da complexidade e relevância destas, não basta certamente uma leitura precipitada, distraída. Para compreender a estrutura de fundo, os princípios compositivos, a articulação, o estilo, é necessário, antes de tudo, voltar à concepção geral do mundo e ao mundo de onde ele vem, à cultura que os torna possíveis e os dita. Agora para Dreyer, dinamarquês de nascimento, europeu de formação, o núcleo desta cultura é a tradição nórdico-protestantes que se alimenta das fontes do pensamento de Kierkegaard e que, através de Kierkegaard, mantém-se sempre em estreita ligação com o clima espiritual nacional: ligação que Dreyer sentiu e fez valer, em analogia do grande ensinamento humanista de Erasmo, como uma compenetração inseparável de suas duas dimensões constitutivas, a “interiorida-

de cristã” proclamada pela Reforma, e o humanismo reformado, ou como a continuação da luta (na qual Goethe, implacavelmente oposto por Kierkegaard, viu a suprema qualidade do protestantismo) pela libertação das “cadeias de uma limitação espiritual”, do obscurantismo medieval, dos crimes da intolerância e da “caça às bruxas”. A ideologia kierkegaardiana da busca do “verdadeiro cristão”, em contraste com as prescrições e dogmas oficiais do clero, enxerta-se tendencialmente em Dreyer sobre uma concepção de mundo *lato sensu* humanista, que não cede ao desenho pessimista de Kierkegaard, aos motivos do pecado, da culpa, do ascetismo, da angústia, do “Sofrimento pela fé”, ou – como Kierkegaard o expressa¹⁴⁷ – “aos tormentos de uma consciência perturbada”, mas se insere positivamente no mundo, como fonte de uma redescoberta “vida do espírito”, negando todas as superstições, todos os resíduos bárbaros medievais.

O problema do entrelaçamento das matrizes da cultura de Dreyer e do condicionamento cultural de que seus filmes sofrem, já em si difícil de desvendar, complica-se posteriormente quando, para obras-primas como *Dias de Ira e Ordet*, é necessário tomar nota da dialética da temporalidade e intemporalidade que determina sua gênese e domina sua composição: um duplo registro de continuidade operante em Dreyer, mas nunca de forma tão decisiva como aqui. Por um lado, os dois filmes têm uma conexão direta com os desenvolvimentos históricos da Europa, derivando um – propriamente quando a Dinamarca estava gemendo sob o opressivo tacaço nazista – do drama *Anne Pedersdotter*, onde Hans Wiers-Jensen denuncia a ferocidade da intolerância confessional do século XVII, e o outro do drama juvenil homônimo de Kaj Munk, o pastor protestante que, vinte anos mais tarde, por causa de seus ataques à perseguição antisemita, cairia pessoalmente vítima da barbárie nazista. No lado oposto, eles, paradoxalmente, são caracterizados pelo des-

¹⁴⁷ S. KIERKEGAARD, *Opere*, a cura di C. Fabro, Sansoni, Firenze, 1972, p. 727.

locamento intemporal do sentido dos respectivos conflitos: isto é, das circunstâncias de tais conflitos dramáticos, não importa se do século XVII ou contemporâneos, mostrarem indiferença aos problemas da diacronia, da profundidade histórica, etc., visando, ao invés, mostrarem-se como universalmente válidos. É a honestidade humana e a fidelidade artística de Dreyer aos conflitos refletidos que o levam por esta estrada. Como, após a ruptura de Kierkegaard com a dialética objetiva do pensamento clássico alemão, e ainda mais, entre as duas guerras do século passado, na onda do renascimento existencialista de sua “dialética qualitativa” (oposta à objetiva), no mundo cultural escandinavo, esses conflitos lhe são oferecidos sob uma forma ideologicamente distorcida - como abstratos e intemporais, intemporal deve ser necessariamente também o seu reflexo. Mas, do lado artístico, isto não invalida em nada os resultados, longe disso. Pelo contrário, é precisamente este deslocamento intemporal dos conflitos que o amplia e fortalece, conferindo ao mesmo tempo, aos filmes de Dreyer, um tom, um respiro, uma inspiração humanista, no sentido do humanismo crítico mencionado: o drama particular se converte em universal, o desenrolar de seus acontecimentos se eleva para significar o triunfo da “vida do espírito” sobre a morte, sobre as forças do obscurantismo. Todos os personagens do Dreyer maduro, e especialmente suas heroínas, de Jeanne adiante (Anne, Inger, Gertrud), combatem corajosamente sua batalha em nome daquilo em que mais acreditam, os direitos da vida; todos fazem exatamente o contrário do que prega Kierkegaard em seus *Esercizi del cristianesimo*, ou seja, “humilhando-se”, “colocando-se em tranquila interioridade diante de Deus”¹⁴⁸; daquela interioridade espiritual brota, pelo contrário, o seu lado (interiormente) combativo, mesmo quando, como consequência do estado objetivo das coisas (e, subjetivamente, do seu espelhamento ideológico deformado), ele sai derrotado. Os signos da ‘paixão’ que conotam o destino

¹⁴⁸ Ibid., p. 726.

e mesmo as posturas e representações plásticas das heroínas de Dreyer (solidão, sofrimento, brancura das roupas, rostos reclinados, etc.) fixam precisamente em um traço impactante a substância de seus personagens.

Como já o precedente *Vampyr* (O vampiro, 1931: uma espécie de viagem exploratória no reino do mistério e do ocultismo, cheio de ideias, sugestões, dispositivos, elementos estilísticos formais em continuidade com o Dreyer posterior), também *Dias de Ira* se abre sobre a imagem de um documento: lá o manual da “história dos vampiros”, aqui o texto iluminado da homônima sequência litúrgica medieval, que se dissolve sobre o ato de incriminação da velha Marte Herlofs, culpada de bruxaria. E como lá um sino, símbolo da morte, é tocado no início por um igualmente simbólico ceifador com uma foice, aqui a fuga angustiada de Marte para a casa do pastor Absalon é acompanhada pelo som de fundo de uma insistente badalada do sino. Paralelamente vem se desenrolando outra tragédia, o desesperado amor de Anne, a jovem e submissa esposa de Absalon, pelo filho do primeiro casamento deste último, Martin. A aparência de Martin desperta em Anne a profundidade de seus sentimentos. Cheia de vontade de viver e ansiosa para desfrutar plenamente os prazeres da vida, ela se rebela contra a prisão, as duras restrições do costume, o rigor obscuro e intransigente da religião de seu tempo, a obsessão pelo pecado que domina a comunidade, buscando a via da emancipação no amor proibido de Martin. “É um pecado amar?”, responde ela às dúvidas do amante. Os sombrios interiores tiram-lhe o fôlego, sufocam cada impulso seu; em contraponto – elemento estrutural de todo o filme – é a leveza da natureza: veja em particular a sequência onde o ato de condenação à estaca de Marte, assinado por Absalon e todo o comitê de juízes, dissolve-se no ramo do bosque florido que a natureza luxuriante oferece aos amantes: outro tema, este (da dimensão da natureza como alternativa à vida, do paralelismo entre vida, natureza e amor), já rastreável no *Vampiro*.

O que torna trágica, juntamente com a história de Marte, também a de Anne é a cruel consciência de que ela se assemelha, de certa forma, à primeira. Filha de uma mulher que escapou de ser acusada de bruxaria pela proteção de Absalon, Anne sente em si os poderes ocultos; nos seus olhos Martin, como também sua sogra Merete, vê brilhar uma chama enigmática. Quando Martin aparece diante dela pela primeira vez, ela sabe ou tem a impressão de já ter visto em algum lugar o seu rosto (“Onde ele poderia ter estado?”, “Em meus pensamentos, talvez. Tenho pensado em você”); conhece antecipadamente o destino que está preparado para ela e, no entanto, vai de encontro a ele ou se volta contra ele, virando-o a seu favor: a sua própria união com Martin ela sente como efeito de um cativante decreto do destino (“a corrente fascina aqueles que se amam”), da mesma forma que pelo destino – diz – a árvore e sua sombra estão ligadas entre si inseparavelmente. Da matriz desta consciência se manifesta de forma explosiva nela a tentação do ‘domínio’, que sanciona também sua condenação: “Estava pensando no estranho poder que tinha minha mãe. Pensar que um ser humano poderia ter tal poder!” (de impor sobre os outros sua própria vontade, de dominá-los). A si confia que pode dominar Martin, tanto que quando pensa fortemente nele e o invoca, ele aparece (“Eu posso, eu posso!”); como também, assim como com Martin fala da eventual morte de Absalon, que os libertaria, este, voltando para casa à noite na tempestade, sente-se tomado por uma estranha angústia, de repente, para e vacila, como se – confessa ao sacristão que o acompanha – a morte tocasse seu braço. Pouco depois da confissão de adultério de Anne, ela o mata. Anne é ou parece culpada da mesma culpa de Marte.

Assim, ao final, sobre sua impotente revolta vence o rigor da religião. “Tudo, tudo acabou”, admite Martin; e para Anne, envolta no branco sudário de mártir, símbolo da ‘paixão’ termina também a vida. “Você tem sua vingança, agora”, são suas últimas palavras diante do caixão de Absalon, depois do terrí-

vel *j'accuse* de sua sogra, que ressoou em um silêncio quebrado apenas, de novo, por um badalar insistente. “Sim, fui eu que te matei com a ajuda do maligno; e com a ajuda do maligno atraí teu filho ao meu poder... Esta é a verdade”. Uma verdade, naturalmente na qual Dreyer é o primeiro a não acreditar. Digamos que da personagem de Anne ele confunda os contornos, recusando-se a jogá-lo de todo fora. Anne não possui certamente a transparência ingênua de uma Gretchen; em seu olhar brilhante e trágico – feito trágico pela consciência – resplandece juntamente pureza e ‘mal’, algo de Gretchen junto com algo de Mefisto; expressa-se ali a catarse do Cristo sacrificado não menos que a demoníaca, luciférica imanência do pensamento moderno. Deriva propriamente da complexa situação problemática evocada, do obscurantismo subjacente que a permeia, da marca em certo sentido intemporal impresso em seus conflitos, que no filme todo é deixado – também figurativamente – na forma de um claro-escuro ambíguo.

Com *Ordet* o claro-escuro é transposto adiante, até o presente de Munk. Pesa no mundo, na paisagem, desde a esplêndida sequência de abertura (Borgensgaard, a fazenda imersa na solidão do campo dinamarquês, entre rajadas de vento e mugidos surdos, que ressoam por todo lado), uma espécie de fatalidade ancestral. O velho Morten Borgen sente a crise espiritual dos membros mais jovens de sua família, especialmente dos seus filhos: de Mikkel, que não crê mais, e de Anders, culpado de se apaixonar pela filha do alfaiate Peder, cujas crenças religiosas são às da Missão Interior, forma de protestantismo rígido e absolutista, diametralmente oposto ao cristianismo tolerante de sua própria fé, que se inspira nos ensinamentos do pastor Grundtvig (o objeto polêmico principal de Kierkegaard nos artigos do periódico *L'ora*); ele próprio se sente desencorajado, apático, impotente, um cristão sem convicções firmes. Com a nora Inger, a esposa de Mikkel, tem lugar a seguinte conversa: “Por vezes não o compreendo. Tê comportas como se pensasses que Deus te

abandonou”, repreende-o Inger. “Eu? Sim, Inger, algo se partiu dentro de mim”. Borgen alude à prostração causada a ele pela ‘loucura’ de seu terceiro filho, Johannes, que numa sociedade agora totalmente descristianizada (no sentido de Kierkegaard: “A crmandade aboliu o cristianismo sem se dar conta”¹⁴⁹) propõe não mais nem menos do que tinha sido o objetivo da ética kierkegaardiana: restaurar o cristianismo na prática através da imitação de Cristo, tornar-se concretamente – como Johannes se proclamou – o “sucessor de Cristo”. Para a sociedade, naturalmente, isto é uma loucura. Também o é, por outro lado, para os cristãos. Nem Borgen, nem os outros membros da comunidade à sua volta acreditam mais em milagres, ou seja, na fé como relação direta com Deus (“De milagroso hoje em dia não acontece mais nada”); não se acredita mais o pastor, para quem os milagres são coisas de outros tempos, de “circunstâncias particulares”; enquanto o médico declara que não tem outra fé senão na experiência científica, nos ‘milagres’ que lhe foram ensinados pela sua própria ciência. Apenas Inger sente interiormente a força espiritual que emana de Johannes, mais elevada, apesar de todo o seu fanatismo, todas as suas divagações, que a aridez e a incompreensão do mundo à sua volta (“Johannes está talvez mais perto de Deus do que todos nós”), como aquela que resume em si a totalidade dos valores da pessoa humana, a sua verdadeira essência. Não é por nada que, a primeira vez que Johannes aparece, Dreyer o faz pronunciar perante seu pai e seus irmãos, com a mesma firma altivez do Cristo de Mateus, que Kierkegaard tem em mente, e cita em um de seus discursos edificantes, *Cristo è in via* (“Geração incrédula, quanto tempo estarei ainda contigo? Quanto tempo te tolerarei?”¹⁵⁰), uma acusação do seguinte tom:

Ai de vós, hipócritas, tu... e tu... e tu, ai de vós que não acreditais em mim, o Cristo redimido que veio a vós seguindo o mandamento

¹⁴⁹ Ibid., p. 709.

¹⁵⁰ Ibid., p. 927.

d'Aquele que criou o céu e a terra. Em verdade vos digo: o dia do juízo está próximo. Deus chamou-me perante Ele como profeta. Ai daqueles que não acreditam, pois apenas aqueles que têm fé serão admitidos no reino dos céus. Amém.

É importante que a 'loucura' de Johannes não se deve já, como em Munk, ao choque psíquico da morte accidental de sua noiva, pela qual se considera responsável; 'louco' ele se torna como resultado de seus estudos de teologia, das dúvidas que lhe foram incutidas pela leitura de Kierkegaard. Com as suas duras críticas no confronto do oportunismo conformista da Igreja oficial dinamarquesa, Kierkegaard dá o tom também para a sequência conclusiva do filme, a do 'milagre', não menos esplêndida do que a sequência de abertura. Regressa agora ao campo, como protagonista, Johannes, aquele que, contra as opiniões da Igreja e do mundo, perante a incompreensão geral, não hesita em apresentar-se vestindo a "farda da loucura", como nas palavras de Kierkegaard em *Temor e Tremor*:

Tudo pertence à temporalidade, à finitude. Posso com minhas próprias forças renunciar a tudo. Posso adaptar-me a tudo: mesmo que aquele horrendo demônio cruel, mais assombroso que o monstro de Knokke que assombra os homens: mesmo que a loucura me mostrasse sua veste de palhaço e me fizesse compreender que devo usá-lo – eu posso ainda salvar minha alma, se de resto a coisa para mim mais importante é fazer que em mim vença o amor de Deus e não a felicidade terrena¹⁵¹.

Após a morte de Inger, exteriormente tranquilizado, mais uma vez, em posse da razão (de *sua* razão), Johannes reaparece da distância desconhecida referida nos versos de seu homônimo no Evangelho, citados no filme ("Vou-me embora e procurar-me-eis, mas para onde vou, vós não podeis ir"); e justamente quando também ele parece prestes a ceder, a render-se à insensatez do mundo, e a curvar-se impotente à corrupção da fé, é 'salvo' pela inocência da pequena Maren, a filha de Inger, a única a acreditar sem vacilar, e que, vendo-o hesitar, encoraja-o e o

¹⁵¹ Ibid., p. 62.

incita a apressar-se: “Então despacha-te, tio”. Um sorriso de confiança se espalha pelo rosto de Johannes. Entre a consternação dos cristãos presentes, mesmo do pastor, ele se aproxima do caixão e invoca Cristo: “Jesus Cristo, se for possível, permita-a voltar à vida... Dá-me a palavra, a palavra que ressuscita os mortos!”. E voltando-se para a mulher: “Inger, em nome de Jesus Cristo te ordeno: levanta-se”. Inger abre os olhos e suspira profundamente, enquanto seu marido a puxa para si, abraçando-a: o milagre acontecera. E com o milagre se abre um mundo novo, o tempo (que, quando da morte de Inger, Mikkel tinha bloqueado, parando o pêndulo) começa a fluir novamente, trazendo de volta a fé e a vida (a fé na vida), não só para Inger. “Agora para nós começa a vida”, murmurou seu marido. “Sim, a vida... a vida”: uma vida que a sensualidade de seu abraço revela ser também muito terrena.

Da potência destas imagens finais emerge também com toda a sua força, apesar de sua veste mística, também o humanismo de Dreyer. Não se trata só da crítica dirigida sem reticências, como já vimos, contra a Igreja; trata-se precisamente da defesa da humanidade do homem, do problema da salvaguarda da sua essência. Os dois extremos característicos da “dialética qualitativa” de Kierkegaard, o cancelamento da historicidade real e a hipertrofia da subjetividade interiormente desenvolvida, encontram-se fundidas em Dreyer, mas do ponto de vista de uma perspectiva crítico-humanista, que absorve esteticamente o seu irracionalismo. Em nome de seu humanismo universalista, já com *Dias de Ira*, Dreyer vai muito além da polêmica confessional, investindo o campo da vida do homem em sua totalidade:

Não quero criticar a Igreja católica – responde uma vez à pergunta precisa de quem o entrevistou sobre o assunto –, quero criticar a inteira estrutura social da época, da qual a Igreja é apenas uma parte. Isso vale tanto para *Jeanne d'Arc* quanto para *Dias de Ira*. É a crueldade e a estupidez de toda a sociedade que pretendo mostrar¹⁵².

¹⁵² *Interview with Dreyer*, editado por John. H. Winge, “Sight and Sound”, XVIII, janeiro, 1950, pp. 16-7.

Ordet prossegue pelo mesmo caminho, soldando-se à matriz humanista do filme anterior, e não apenas na concepção de mundo que a suporta, mas na forma, extraordinariamente receptiva ao conteúdo, tanto do ponto de vista figural quanto da linguagem. A maestria da direção do Dreyer maduro se afirma também nisto, que a sua escrita rompa agora sem cerimônia com o estatuto da linguagem fílmica clássica, incluindo aquele classicismo para o qual o próprio *Passion de Jeanne d'Arc* havia em grande medida contribuído. A falta de diacronia e de sentido temporal da narrativa, exigida pela especificidade de seu humanismo, determina, por um lado, o uso da montagem sem cortes (exceto o corte, muito eficaz, das sequências em contraponto, que nunca intervêm dentro das sequências individuais) e, por outro, a cadência muito lenta do ritmo, ulteriormente acentuada seja pela lentidão tanto dos movimentos da câmera (sobretudo, panoramas horizontais, de recuo e avanço, e tomadas circulares), seja também pelos personagens na cena. Censurá-lo, com tantas críticas, como um defeito, seria simplesmente insensato, prova de incompreensão; como seria perigoso, mais em geral – argumenta com razão Dreyer – “afirmar que uma forma rítmica é melhor do que outra”:

Todas as formas são boas se se adequam às cenas em que são usadas, se estiverem de acordo com o particular ritmo da ação e do ambiente de um lado, e com a intensidade da tensão dramática do outro. No conjunto, devemos ter cuidado ao falar de ritmos antiquados e de ritmos modernos, porque por vezes os antigos podem se revelar os mais modernos de todos¹⁵³.

Deriva como resultado uma construção dramática das sequências de todo original, juntamente com o máximo rigor formal para a disposição figurativa do material no quadro e o uso dos elementos cenográficos e luminosos (o que também pode ser visto nos documentários que, entre os dois filmes ci-

¹⁵³ Da entrevista de 1954 a Johannes Allen, *Come è nato il film “Ordet”*, in appendice a C.TH. DREYER, *Cinque film*, Einaudi, Torino, 1967, p. 410.

tados, Dreyer realizou, como o excelente *Landshykirken* [Igrejas do campo, 1947], que em muitos aspectos é premonitório do clima evocado em *Ordet*. Toda “especificidade fílmica”, toda peculiaridade de estilo em conformidade com os ditames formalistas do passado é deixada resolutamente de lado. O estilo é agora de todo um com o novo conteúdo, com a perspectiva humanista: isto também acontece no próximo e último filme da carreira de Dreyer, o controverso *Gertrud*.

Certamente aqueles que – contra a advertência de Dreyer sobre a cautela em “falar de ritmos antiquados e ritmos modernos” – aventurariam-se a julgar a consistência artística de *Gertrud*, de acordo com a medida da presença ou ausência nela de inovações linguísticas da moda, da mais superficial atualização estilística, teriam de resolver em consciência por um veredito de condenação sem apelo. (Para vergonha e desconforto de muita crítica, inclusive local, deve-se recordar que, por ocasião da estreia do filme em Paris, vereditos desse gênero foram realmente pronunciados). Talvez não seja por acaso que Dreyer, no início, coloque na boca da velha senhora Kanning: “Não sei tanto sobre as coisas que se escrevem hoje em dia”. Também o Dreyer de *Gertrud*, de fato, é velho, pertence a outra geração; a sua formação, os seus interesses, a sua cultura, a sua língua estão muito longe de uma ligação imediata e direta com as “coisas do dia”. Se para *Ordet* o diretor se referia ao drama de Munk, autor também em relação apenas indireta com o seu tempo, *Gertrud* se refere a outro drama teatral, ainda mais irremediavelmente datado: a peça homônima de Hjalmar Söderberg, lançada na Suécia com grande clamor em pleno clima strindberghiano (1906), do qual guarda em si traços evidentes. “A vida – dizem – é um sonho, uma longa série de sonhos que se deslizam um após o outro”.

Gertrud, a protagonista, não encontra mais vida alguma à sua volta. Seu marido é consumido pela aridez de seu trabalho e pelas ambições públicas; o seu jovem amante, Erland, um pianista talentoso, dissipa esse talento conduzido a uma vida

mundana, desregulada, superficialmente libertina; e nem mesmo o poeta Gabriel Lidman, que Gertrud reencontra quando se festeja com grande honra o seu cinquentenário na presença do reitor da Universidade, e que gostaria agora de se reunir a ela, insatisfeito como está com a celebridade que alcançou, nem mesmo Lidman pode dar-lhe aquele amor, aquela paixão sublime, que nela e a sua volta, em todo o seu mundo, morreu para sempre. “O amor é sofrimento, o amor é infelicidade”, declara a Lidman. “Há um espaço vazio no teu coração, mas eu não posso vir a teu auxílio. Não me peçam nada”. Na Gertrud, envelhecida, resta intacta apenas a sua digna fé no ‘sofrimento’ do amor; sobre sua tumba não haverá outras palavras que não estas duas: “Amor *omnia*”.

Só quem nunca penetrou a fundo o itinerário artístico de Dreyer pode se surpreender com sua senil chegada à temática do amor, ao problema da plenitude humanista da vida. A centralidade do conflito dramático de *Gertrud* não é, de fato, muito diferente daquela de seus filmes anteriores; tampouco o é, no fim das contas, o pano de fundo e o clima em que se desenvolve o conflito, tão opacos quanto acentuadamente claro-escuros são as imagens. (Parecem justos, à primeira vista, os paralelos figurativos com a pintura do dinamarquês Vilhelm Hammershøi sugeridos, não só para *Gertrud*, por Bordwell, Kau, Carren O. Kasten e outros críticos). Com Söderberg, o diretor mergulha de fato imediatamente no interior de uma sociedade, como a escandinava, permeada por uma austera rigidez protestante, no quadro de um mundo sem mais impulsos que envolve as personagens e as transforma em larvas de homens fatalistamente resignados ao próprio destino e à própria nulidade e imobilismo. Erland se satisfaz quase como Gertrud de *dever* enganá-la, de *dever* trair as suas promessas e os seus juramentos de amor. “*Dever!* – ela reprova-o – é a palavra mágica, para tudo”. Isto é, a palavra que explica o fatalismo, a resignação, esse tipo de predestinação contra a qual Gertrud, afastando-se do ambiente

de sua infância, tenta com todas as suas forças reagir. “Fico feliz por saber que acredita ainda no livre arbítrio”, diz ela a Axel, aquele que continua a ser até a velhice o seu único verdadeiro amigo. “O meu pai era um triste fatalista, e ensinou-nos que na vida tudo é predestinado... É o nosso destino que decide tudo”.

Predestinação ou livre arbítrio? É dentro do contexto, tipicamente protestante, desta alternativa que amadurece mais uma vez o humanismo de Dreyer, a sua fé, com Gertrud e Axel, na possibilidade e liberdade de escolha: “Querer é escolher”. A dificuldade reside, para ele, em atingir criticamente este objetivo, em desatar por dentro o nó da alternativa: a via para a libertação – do humanismo – passa dentro e não fora deste nó; e principalmente disto, antes de ser desatado, Dreyer torna-se também aqui um agudo investigador. Embora a conquista da plenitude da vida não seja atingida, mesmo aqui, exceto através da atmosfera rarefeita e do ambíguo claro-escuro dominante tanto em *Dias de Ira* quanto em *Ordet*, sobretudo, a ela alude continuamente, referindo-se como o faz ao plano e à dimensão que deve determinar prospectivamente a profundidade dos personagens: precisamente o seu lúgubre tormento e sofrimento das vítimas. Pelo mesmo motivo, o princípio operante da libertação e da ascese é o princípio subjetivista-protestante, a matriz agostiniana, do diálogo interno da alma consigo mesma, ou seja, do monólogo. As personagens de *Gertrud* nunca falam com ninguém a não ser consigo próprias; nunca se olham no rosto, exteriorizam de forma solipsista os seus sofrimentos, meditam sobre eles sempre apenas entre si. Como em *Dias de Ira* e em *Ordet* (herança, talvez, aqui e lá, da comum derivação teatral), as portas se abrem à sua frente nas entradas, e se fecham atrás delas nas saídas, sem nunca deixar que se vislumbre para além delas nenhum outro contato.

Na forma de *Gertrud*, na lentidão de seu ritmo, na composição dos movimentos internos dos quadros e sequências individuais, reflete-se plenamente o predomínio do motivo cen-

tral acentuado, o do sofrimento pela dificuldade (ou impossibilidade?) de alcançar plenamente o humanismo, a clareza. Mais uma vez, em suma, a tensão humanista de Dreyer geme e se debate sob o seu exterior austero, rígido, protestante, - de um protestantismo genuinamente nórdico. Talvez seja precisamente aqui, nesta tão característica quanto contraditória natureza de seu humanismo, que reside a originalidade artística do grande mestre dinamarquês. Por um lado, de fato, como vimos, graças ao relativo isolamento da sociedade escandinava dos contrastes sociais europeus, ele poderia concentrar de forma ainda mais notavelmente livre na recuperação dos valores e das qualidades humanas do homem que imaginava em toda a sua abstrata e universal pureza; por outro lado, a vaguidade desta universalidade não pode deixar de colidir, no concreto, com a múltipla complexidade do mundo moderno: de onde vem em Dreyer o sofrimento, e o andamento de um filme tão sofredor como *Gertrud*. Do qual, se não se pode dizer, em relação à personalidade de seu autor, o que diz Kanning dos últimos dramas de Lidman no seu discurso durante a cerimônia de celebração (isto é, estão entre as obras que ofuscam “tudo o que ele até então havia produzido” e que o colocam “nos cumes mais altos do Parnassos, ao lado dos três grandes poetas nórdicos”), pode e deve ser dito igualmente que continua a ser uma elevada, severa lição de estilo, capaz de sempre ensinar a muitos pretensos inovadores de hoje em dia o que é no cinema a linguagem.

XII

EPOPEIA E TRAGÉDIA SEGUNDO EJZENŠTEJN

Ainda mais do que o Dreyer maduro, o segundo Ejzenštejn representa um caso paradigmático da nova linguagem que surgiu com o cinema da “terceira fase”. Estão em questão para ele, como em Dreyer, aquelas descobertas que foram outrora o fundamento da estrutura de sua própria linguagem, sem que isso signifique, em nenhum dos dois, o repúdio do passado ou mesmo apenas uma abrupta ruptura com ele. Não se pode apreender a transição se não estiver ligada aos desenvolvimentos históricos concretos em que ocorre. Sabemos já, pelo que foi argumentado anteriormente sobre o ponto de viragem do cinema soviético após o declínio da NEP, que as suas grandes personalidades criativas, e em particular Ejzenštejn e Pudovkin, lutaram para se manterem a par dos problemas da época. Ambos atravessam uma fase crítica, de incerteza e desorientação; ambos oscilam entre mil dúvidas, ficam presos a mil obstáculos e contradições, fazem e desfazem, reelaborando constantemente, os seus projetos; em todo caso, as inovações que também tentam implementar conduzem a resultados muito menos satisfatórios do que no passado. Pudovkin não encontra em *Prostoj slučaj* (Um caso simples, 1929-32) e em *Dezertir* (O desertor, 1933) a mesma genialidade mostrada durante o período clássico; Em Ejzenštejn eram, com *Oktjabr'* (Outubro, 1928) e *Staroe i novoe* (Velho e novo, 1929), obras um tanto descontínuas (embora não sem vislumbres artísticos

grandiosos); e, impossibilitado de completar, por uma série de circunstâncias malogradas, os sucessivos projetos mexicanos e hollywoodianos, acabou por retirar-se da atividade de produção, dedicando-se durante anos ao ensino.

Ele estava naturalmente bem consciente das mudanças em ação na história e na cultura da União Soviética. Em um artigo de 1934 distingue muito caracteristicamente, segundo uma já conhecida fórmula da época, entre os filmes soviéticos anteriores a 1930, onde “predominava a poesia”, e aqueles posteriores, com a sua “viragem decisiva à prosa”; e em um outro, de 1935, sobre a *Forma cinematográfica*, sublinha como a “atenuação desse esplendor formal a que se habituaram os amigos estrangeiros dos nossos filmes” depende “do fato que o nosso cinema, no seu estado atual, é inteiramente absorvido em uma outra esfera de investigação e de aprofundamento”: o que visava

aprofundar e ampliar a formulação temática e ideológica de questões e problemas no conteúdo do filme [...]. O cinema soviético passa agora através de uma fase nova: uma fase de bolchevização ainda mais acentuada, uma fase de ainda mais acentuada clareza ideológica: uma fase historicamente lógica, natural e cheia de possibilidades férteis para o cinema, a mais notável das artes¹⁵⁴.

Essa desorientação subjetiva é aqui conjugada com o reconhecimento da lógica histórica que explica as dificuldades da posição de Ejzenštejn. Insatisfeito, e com razão, com a virada para o sonoro na URSS (“da falta de cultura que podemos hoje observar na escrita cinematográfica corrente”), de alguma forma renuncia a esse “problema da pureza da linguagem cinematográfica”, baseada na montagem, que é o título não por acaso de outro de seus ensaios de 1934; mas também não olha nostalgicamente para trás. Diz ele:

Não intenciono apoiar a “hegemonia” da montagem. Passou o tempo em que, para fins pedagógicos e educativos, era necessário conceder

¹⁵⁴ S. M. EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a cura di P. Gobetti, Einaudi, Torino, 1964, p. 112.

alguns excessos táticos e polêmicos para conseguir a plena afirmação da montagem como meio expressivo do cinema. Mas somos obrigados a levantar a questão da correção da escrita cinematográfica. Devemos exigir não só que a qualidade da montagem, da sintaxe e da linguagem cinematográfica não baixe o nível alcançado nos trabalhos precedentes, mas que o supere e o ultrapasse, como é exigido pela nossa luta pela elevação qualitativa da cultura cinematográfica¹⁵⁵.

Assim, a saída para as dificuldades presentes não se procura olhando para trás, em um retorno – agora impossível, contrastante com as circunstâncias históricas – à linguagem clássica. É procurada em uma linguagem cuja forma deriva da necessidade de um contato mais direto com as tradições populares nacionais, com a história nacional, como aparece nos dois filmes que Ejzenštejn, voltando à direção, realiza após o fracasso – devido a obstáculos da censura – de *Bežin lug* (O prado de Bejin): me refiro ao épico *Aleksandr Nevskij* (1938) e às duas partes da tragédia histórica de *Ivan Groznyj* (Ivan, o Terrível, parte I, 1943-44; parte II, 1946), filmes entre si internamente ligados já por razões de conteúdo (em uma Europa sob a ameaça fascista): porque o trabalho de fortalecimento do Estado, que o Czar do século XVI esperava, por um lado, a supremacia interna sobre os boiardos, por outro, de fora, a luta contra os tártaros do canato de Kazan e os Cavaleiros Espadachins de Livonia, isto é, aqueles mesmos cavaleiros que em 1237, cinco anos depois da “batalha no lago congelado”, tornada famosa por *Nevskij*, aliaram-se à Ordem dos cavaleiros teutônicos, os alegóricos invasores ‘fascistas’ do território russo. Mas esta interrelação de epopeia e tragédia, na contingência histórica do momento, não tem êxito por acaso, mesmo em termos de forma.

Quase contemporaneamente ao *Nevskij*, outros dois mestres do cinema soviético se envolvem, e não sem bons resultados, com a epopeia, Pudovkin em *Minin i Požarskij* (1939) e Dovženko em *Ščors* (1939). Em todos, epopeia não significa nada mais do que o orgulho nacional, pathos da vingança his-

¹⁵⁵ EJZENŠTEJN, *Il montaggio*, cit., p. 78.

tórica de um povo sob uma máscara fabulosa ou heroica. É compreensível, portanto, que em um de seus últimos escritos, Ejzenštejn coloque o *Neuskij*, junto com o filme de Dovženko, sob a bandeira de uma “escrita sentimental”, expressamente contraposta à linha de tendências prosaicas do cinema soviético dos anos 1930. “Na onda da eclosão patriótica de milhões de homens”, ele escreve, em 1938-39, quando aparecem *Aleksandr Nevskij* e *Ščors*:

Para ambos, o momento culminante da realização coincidiu com a formidável mobilização patriótica de todo o nosso país, indissolavelmente ligada ao heroísmo de nossos combatentes. O pathos da luta que inflamou todos os povos da URSS durante os anos 1938-39 foi o elemento determinante da mudança metodológica efetuada pela escrita sentimental desses dois filmes¹⁵⁶.

A crítica fala em geral, para o *Neuskij*, de “um poema épico patriótico encenado como um drama popular com um grande espetáculo” (Marie Seton), na tradição russa do *byline*. Mais precisamente, deve ser lido como uma tentativa de reinserir na tradição, sobre bases culturais autênticas, as lutas do presente, segundo a perspectiva leninista. Vem à mente as palavras exortativas de *O que fazer?*: “Propriamente agora o revolucionário russo, animado por uma teoria verdadeiramente revolucionária, apoiando-se na classe verdadeiramente revolucionária, que desperta espontaneamente para a ação, poderá finalmente – finalmente! – subir de todo à sua estatura e usar sua força, como um herói antigo”¹⁵⁷.

Historicamente, esse “herói antigo”, esse “sol da Rússia”¹⁵⁸, é um santo ortodoxo. Mas – especifica Ejzenštejn no escrito que dedica ao filme¹⁵⁹ – não se trata de um culto por um santo no

¹⁵⁶ EJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, cit., pp. 227-8.

¹⁵⁷ V. I. LENIN, *Che fare?*, in *Opere complete*, Editori Riuniti, Roma, 1955-69, V, p. 414.

¹⁵⁸ Assim é apresentado por C. DURAND-CHEYNET, *Alexandre Nevski on le soleil de la Russie*, Perrin, Paris, 1983.

¹⁵⁹ Cito de S.M. EJZENŠTEJN, *I miei film*, fasc. di “*Centrofilm*”, II, 1960, n. 9, p. 23.

sentido canônico da fórmula. Trata-se, antes de tudo, daquele “autêntico amor e respeito popular” que, rodeando a figura, eleva-o a herói, a mítico intérprete da vontade do povo, encarnada em provérbios (por exemplo, “A pátria, ninguém a trai e ninguém a abandona”). Por sua natureza, ele se estende por um campo, onde o contorno, os fundos da paisagem, a presença e a aura popular ocupam um lugar de destaque. Muito sensível a essa aura, Ejzenštejn a reflete nas imagens do filme. O seu filme faz exatamente o que fazem os épicos em geral: apresentam os momentos mais significativos do desenvolvimento – desde a primeira aparição do herói, à extraordinária sequência da batalha no gelo, um caso de colaboração audiovisual entre o diretor (Ejzenštejn) e o compositor (Prokof’ev) que não há igual em nenhum outro lugar – “nas suas ligações inseparáveis com o desenvolvimento lento e confuso de toda a vida popular, na cooperação capilar do que é pequeno com o que é grande, do insignificante com o significativo”: como para o épico expressa Lukács no *Romance Histórico*¹⁶⁰. Uma aura à qual confere particular verniz sonoro a cantata homônima de Prokof’ev: os coros populares espalhados ao longo do filme, e dos quais devemos lembrar ao menos, para seu ritmo premente, bem como pela ligação com a centralidade da temática patriótica (“Patriotismo era o nosso tema!”, nunca se cansa de repetir Ejzenštejn¹⁶¹), o de abertura “Ali, ali longe quebramos o inimigo invasor”, e outro, mais adiante, “Levantem-se vocês, povo russo!”.

Com as duas partes de *Ivan, o Terrível*, Ejzenštejn dá mais um gigantesco passo rumo à sua maturidade expressiva, em paralelo com a reapropriação do significado do contexto nacional-popular (isto é, da unidade espiritual) da cultura do país e com a metamorfose, a ela conectada, da sua própria linguagem. São muitos – veremos a seguir – os traços que diferenciam a

¹⁶⁰ LUKÁCS, *Der historische Roman* [1937], in *Werke*, Bd. 6, Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1964, p. 152 (*Il romanzo storico*, trad. Di E. Arnaud, Einaudi, Torino, 1965, p. 163).

¹⁶¹ EJZENSTEJN, *I miei film*, cit., p. 27.

forma filmica de *Ivan*, “tragédia atea”¹⁶², da epopeia de *Neuskij*. Conceitualmente está, porém, enraizado no mesmo campo de problemas formais, resumidos acima, do qual surge também o *Neuskij*; e do *Neuskij* compartilha a inspiração patriótica inspiradora, ainda mais sentida em um momento no qual a ameaça fascista não é mais apenas uma ameaça, mas corre o risco de se tornar uma armadilha mortal para o país. (As *Memories* do ator protagonista, Nikolaj Čerkasov, contêm passagens comoventes sobre o paralelismo espiritual que se gerou entre “os profundos sentimentos patrióticos do jovem Ivan IV”, e os da luta em curso do exército soviético contra a invasão fascista).

Naturalmente, a distância cronológica dos dois filmes incide profundamente sobre sua impostação e seus resultados. Embora o czar Ivan tivesse sido o “personagem predileto” de Ejzenštejn, sempre presente em seus pensamentos, como ele nos assegura nas suas *Memories*, e embora o cenário do filme já tivesse sido essencialmente terminado na primavera de 1941, a sua realização só pode começar em 23 de abril de 1943. Em um artigo publicado na *Izvetja* uma semana depois, Ejzenštejn esclareceu imediatamente o propósito de fazer do filme uma expressão da crise do desenvolvimento da Rússia através da tragédia pessoal de Ivan, este “poeta da ideia de Estado” do século XVI¹⁶³, cuja figura,

¹⁶² Para o sentido desta locução, importantes (embora com uma orientação diferente) e tidas em conta por mim aqui são as obras críticas de G. ARISTARCO, *Ivan, una tragedia atea dello storico S. M. Ejzenštejn*, “Cinema nuovo”, XXII, 1973, n. 223, pp. 192-9, e n. 224, pp. 269-78 (reimpresso no seu volume *I sussurri e le grida*, Sellerio, Palermo, 1988, pp. 19-39); AMENGUAL, *Que viva Eisenstein!*, cit., pp. 347 ss. (com uma referência a Aristarco no capítulo sobre “Rapports avec le sacré”, p. 513); R. JURENEV, *Sergej Ejzenštejn. Zamysly fil'my. Metod*, Iskusstvo, Moscou, 1985-88, II, pp. 192 ss. Bem documentadas e pesquisadas informações de arquivo – independentemente de seu uso enganoso – podem ser lidas agora no capítulo sobre Ejzenštejn na monografia de M. PERRIE, *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*, Palgrave, Basingstoke, 2001, pp. 149-78.

¹⁶³ Cit. de R. JURENEV, *De l'histoire au film* (introdução à ed. francesa do cenário de *Ivan le terrible III/III*, fasc. Di “L'Avant-Scène/Cinéma”, n.

entretanto, vinha sendo na URSS amplamente reavaliada, tanto artística (V. I. Kostylëv, Aleksej Tolstoj, etc.) quanto historiográfica. Como primeiro czar absoluto, Ivan desempenhou para a Rússia, tendo em conta o atraso do país, a mesma função progressiva das grandes monarquias absolutistas ocidentais, função de resto sempre reconhecida pela historiografia soviética (Platonov, Pokrovskij, Nečkina, Vipper, Bachrušin, Smirnov, etc.): a de favorecer a transição para a centralização (na Rússia, para a autocracia) e a consolidação político-nacional, ou seja, o crescimento – em forma trágica – do país para um Estado. Juntamente com Elisabetta da Inglaterra, Ferdinando o católico da Espanha, Luís XI da França, Gramsci o indica como aquele que trouxe a realização na Rússia das ideias de Machiavelli, “o teórico dos Estados nação governados pela monarquia absoluta”; e Perry Anderson, um estudioso do absolutismo, sublinha como, através do sistema de concessões rurais, mudava permanentemente em favor da monarquia a relação de força com a nobreza dos boiardos, e como vinha se modernizando todo o sistema administrativo e fiscal¹⁶⁴. É a isto que alude Ejzenštejn com a legenda do prólogo (após os créditos de abertura da primeira parte):

Este filme conta a história do homem que, no século XVI, foi o primeiro a unificar o nosso país: o grão-duque de Moscou que, dos principados divididos, hostis, famintos de lucro, fez um único Estado poderoso; um líder militar que, tanto no oriente quanto no ocidente, aumentou a glória dos exércitos russos; um soberano que, para cumprir estas graves tarefas, foi o primeiro a cercar a sua cabeça com a coroa de czar de toda a Rússia.

Estariam – e na sua maioria estão – as questões críticas mal colocadas se levantassem reservas sobre a psicologia individual dos personagens ou a exatidão de sua caracterização histórica (pensemos na figura de Maljuta Skuratov, que o filme apresenta,

50-51, 1965, p. 11), a fórmula é usada também no seu *Sergej Ejzenštejn*, cit., II, p. 231.

¹⁶⁴ Cfr. A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino, 1952, p. 47; P. ANDERSON, *Lineages of the Absolutist State*, NLB, London, 1974, pp. 330-1.

contra a verdade, como expressão do espírito do povo, ou aquela do príncipe humanista Kurbskij, desprovido de qualquer característica, não só humanista, mas mesmo humana). As acusações feitas em Ejzenštejn de falta de cuidado com a verossimilhança dos fatos e personagens poderiam igualmente aplicar-se aos seus dois grandes modelos culturais de referência, Shakespeare e Puškin. Com a mesma liberdade criativa, com o mesmo desprezo pelos pormenores, Ejzenštejn presta atenção à substância e ao sentido do conflito, preocupando-se com a interioridade das personagens – como qualquer verdadeiro dramaturgo – “apenas na medida em que os sentimentos e pensamentos são expressos em fatos e ações, em uma visível relação de recíproca dependência com a objetiva realidade externa”, tomada na sua totalidade (intensiva). São ainda as palavras do *Romance Histórico* de Lukács, que assim prossegue:

O drama, ao concentrar o reflexo da vida na representação de um grande conflito, ao agrupar todas as manifestações da vida em torno deste conflito e ao esgotá-las apenas nestas relações com elas, simplifica e generaliza as possíveis posições dos homens diante de seus problemas vitais. A criação artística é reduzida à representação típica das tomadas de posição dos homens e das características mais importantes, ao que é indispensável para o dinâmico desenvolvimento cênico do conflito e, portanto, aos movimentos humanos, de caráter social, moral e psicológico, que dão origem ao conflito e em seguida o resolvem. Cada personagem, cada traço psicológico de um personagem que emerge da necessidade dialética desse nexo, da viva dinâmica do conflito, deve necessariamente parecer supérfluo do ponto de vista dramático. Portanto, Hegel define justamente a composição tão determinante como “totalidade do movimento”¹⁶⁵.

É verdade: alterações psicológicas, imprecisões históricas ou, mais geralmente, o ‘forçamento’ reclamado por Šklovskij (e com ele também por tantos outros exegetas esteticamente pouco compreensíveis) existem no filme, mas não são vícios que o afetam de modo algum. Sua chave estética não está lá. Como já em Aleksandr Nevskij, mas agora em outra chave, trágico-histórica e

¹⁶⁵ LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 108, 113 (trad., pp. 110, 116-7).

não mais épico-mítica, também do czar Ivan o diretor faz um personagem simbólico, retratado simbolicamente. Triunfa com ele o sentido preciso daquele componente no qual Lukács reconhece um pressuposto do drama histórico, “ou seja, a missão concreta do herói” (do “indivíduo histórico-universal” na acepção de Hegel): “o herói pelo seu comportamento no drama demonstra que tem esta missão e é capaz de cumprí-la”. “Isto não implica – continua Lukács – uma estilização idealista dos homens e de suas relações”, mas apenas o fato de que “no drama, domina uma atmosfera muito mais espiritual do que no épico”; que essa mantém por sua essência um caráter público; que a coletividade, as cenas populares, etc., são parte integrante da sua forma¹⁶⁶.

Além disso, é claro, o Ivan de Ejzenštejn carrega o fardo da especificidade eslava da autocracia. Cada um de seus impulsos à ação porta a marca de uma crisma religiosa. “Que se faça o que deve ser feito”, proclama ele diante da fiel Maljuta. “Deus deve ser o único juiz e nada acontecerá sem Sua vontade”. E novamente, durante seu último colóquio com Aleksej Basmanov: “o sangue real está acima de qualquer outro sangue que existe e a sua força não vem da terra, mas provém do céu... Não tocar o sangue real e considerar sagrada a linhagem a que pertencço”. (Já na realidade histórica os escritos e discursos de Ivan, como nos são relatados por seus biógrafos ou encontrados nos epistolários, por exemplo, nas cartas a Kurbskij, refletem as ideias de um soberano intimamente devoto, místico até o ponto de superstição). As armadilhas da religiosidade codificada pelo cristianismo ortodoxo acompanham de uma ponta a outra e, em um certo sentido, envolvem a tragédia. Eles expressam, ao mesmo tempo, as tradições atávicas, com todas as suas restrições, os seus cânones decrépitos, e o espírito nacional, prepotente, ativo, que anima simbolicamente o trabalho do czar no campo político, com vistas à ‘redenção’ e unificação de toda a Rússia. Por outro lado, como a autocracia russa não cresce, como o absolutismo oci-

¹⁶⁶ Ibid., pp. 153-4, 159 ss. (trad., pp. 165, 171 sgg).

dental, dentro da dinâmica dos contrastes entre o poder feudal e o capitalismo nascente, o czar não dispõe de uma força sobre o qual se apoiar; ele se opõe com igual violência à manutenção do particularismo político favorecido pelos boiardos e à transformação econômica da sociedade em um sentido protocapitalístico; somente na rígida centralização do poder, tanto econômico quanto político, ele vê um caminho de salvação para a Rússia.

Precisamente dali nasce a sua tragédia. Ele é de fato, assim como o herói epônimo de *Nevskij*, um soberano 'divino', cuja investidura não tem validade a não ser pela crisma religiosa da tradição; mas ao mesmo tempo seu poder carece de conteúdo, de uma verdadeira base social, de suporte que o absolutismo ocidental encontra, para o exercício de sua função de equilíbrio entre as classes, na burguesia em formação. O czar permanece assim 'sozinho', sem povo; o filme mostra como com o povo nunca há nada mais do que uma remota dialética. As longas filas de pessoas que no final da primeira parte vão implorar o retorno do czar ao seu trono têm a mesma relevância coletiva que as cenas do povo em Shakespeare ou, melhor ainda, em Puškin: relevância coletiva não mais simplesmente decorativa, mas, por causa dos diversos estádios alcançados pela luta de classes, já concretamente dramática, embora o drama continue a acontecer "acima", entre os poderosos, e não é o povo – ainda não pode ser o povo – que toma conscientemente em mãos o seu próprio destino. Isto se torna tanto mais claro a partir do momento do retorno de Ivan às salas de seu palácio, com o qual – após o interlúdio da sequência polonesa no palácio de Sigismondo – começa a segunda parte, e o palácio se torna lugar único da tragédia. Como o povo já esgotou a sua função, ele desaparece nos bastidores (mas sem perder sua função, sua presença simbólica). Não há mais, na segunda parte, massas e procissões de pessoas. A tragédia toma outro curso, com uma íntima mudança dramática. As figuras como o arcebispo Pimen e o invasor da primeira parte são agora substituídas central-

mente por Filippo, o metropolitano de Moscou; os exércitos no campo e o povo orante, pelo jogo de intrigas, a agitação e as conspirações do palácio, a coorte de *opričniki* a serviço do czar; Ivan, Efrosinija, o pretendente Vladimir, Filippo e os boiardos tornam-se os protagonistas quase absolutos da ação, em cujo clima paira a cada passo, implacável, terrível, a repressão autocrática do czar; “De agora em diante me tornarei como vocês me quiseram, como vocês me chamam: o terrível!”.

Na atmosfera, no fundo, na composição figural e luminística das imagens, onde as sombras dominam as luzes e prevalecem o geometrismo das linhas (arrastamento dos personagens ao longo dos muros escuros, Ivan deitado agarrado à batina de Filippo, etc.), o desprendimento dos tons alegres da epopeia aparece total. Estamos agora, com *Ivan*, fora e além dos esquemas de elaboração de *Nevskij*. Correlativo ao escurecimento dos tons previstos e produzidos pelo drama é a intensificação do rigor da linguagem; ou, dito de outro modo, decorre diretamente das leis formais internas da estética que, na passagem da epopeia (*Nevskij*) à tragédia (*Ivan*), muda no diretor os parâmetros compositivos, dos módulos fílmicos. Ejzenštejn é um artista demasiado consciente para não dar a cada novo problema formal que se apresenta uma resposta nova. As leis formais do trágico lhe impõem novas mudanças de linguagem. Em contraste com a vitalidade, luminosidade e riqueza episódica praticamente sem limites da epopeia, desprovida de um centro definido e de pontos culminantes últimos, a tragédia – como podemos inferir das palavras de Lukács citadas acima – prossegue discriminando; ela escolhe e representa sempre os eventos de forma concentrada, de modo que a dinâmica dos contrastes que surgem entre as escolhas precipita-se cada vez mais em direção à sua dissolução: uma forma estranha ou desconhecida à épica. “É claro – comenta Lukács – que as proporções ‘normais’ da vida devem ser respeitadas na épica de forma muito mais rigorosa que no drama,

portanto não é surpreendente que os novos e particulares problemas formais emergam precisamente no drama”¹⁶⁷.

Assim acontece, *mutatis mutandis*, também no Ejzenštejn de *Ivan*. Sintomático, de fato, que é isso, muito mais do que no *Nevskij*, que determina o ponto de viragem maduro de sua carreira, a superação interna da forma do período clássico. Não a forma, é claro, do filme, mas uma determinada forma em vantagem sobre outra, mais condizente com sua matéria. Ejzenštejn tem razão em defini-lo como um “filme que, pela metodologia de seu estilo baseada no contraponto da montagem, enquanto continuando a tradição iniciada pelo *Potëmkin*, não só difere dela, mas representa, por sua natureza audiovisual, um passo adiante mesmo em comparação com *Aleksandr Nevskij*”¹⁶⁸. Enquadrando a obra “nas formas da tragédia”, e exigindo dela “formas grandiosas de realização”, “formas expressivas monumentais”, torna-se inevitável que a montagem clássica, com peças breves, dê lugar a uma articulação diversa, inaugural de uma fase nova (“terceira fase”) da escrita fílmica. São estas as observações de Aristarco (com base em observações semelhantes do diretor):

As “cinefrases”, que não podem ser mais breves, são alongadas precisamente para sugerir, expressar, dar um andamento lento, sério, solene, cheio de perguntas dramáticas; numerosos nele são os planos médios e abertos; por outro lado, os primeiros planos não são poucos, pelo contrário: mas quase nunca há uma montagem de peças curtas. O filme é estruturado em blocos e cada bloco abre e fecha com uma pontuação cinematográfica, o desvanecimento [...]. A lentidão de Ivan – a sua “cinefrase” muitas vezes longas – não corresponde à estática, mesmo que a dinâmica seja diferente daquela ejzenštejniana dos anos 1920¹⁶⁹.

Escansão, cadência, desenvolvimento dramático obedecem a esta interna exigência do ritmo. Ali fazem sentido tam-

¹⁶⁷ Ibid., p. 128 (trad., p. 135).

¹⁶⁸ EJZENSTEJN, *La natura non indifferente*, cit., p. 310.

¹⁶⁹ ARISTARCO, *Ivan (II)*, cit., pp. 275-6 (reimp., p. 36).

bém os outros princípios estilísticos empregados: os critérios de composição plástica das imagens, a profundidade do campo, a disposição dos personagens no quadro, as atitudes hieráticas, como na tragédia antiga, a extraordinariamente funcionalidade representativa dos intérpretes, Čerkasov principalmente.

Ivan, o terrível marca uma data na história do cinema. Ele solda em unidade a maturação subjetiva de um autor e aquela objetiva do meio utilizado para expressá-la. A forma como resulta plasmado o meio traz à luz os enormes dons criativos de Ejzenštejn, a sua personalidade de artista no sentido mais alto, nunca tão rica e explosiva, irreprimível, capaz de conduzir ao auge, numa sábia mistura de arte e cultura, o poder expressivo da linguagem fílmica. A tensão revolucionária da qual emana a tragédia, a densidade do tecido e das matrizes culturais (Shakespeare, Puškin, mas também a arte oriental, na sequência do baile da corte) que a nutrem e a animam se tornam, através da linguagem fílmica, potência expressiva; é precisamente esta linguagem recriada *ex novo* que favorece a absorção, em uma síntese grandiosa, de toda a inspiração, o pathos, o tormento criativo, não menos que os dilemas e as contradições, de Ejzenštejn no ponto extremo de seu desenvolvimento. A sua última obra está, em termos de valor, em um nível que não perde em nada ao classicismo dos seus anos heroicos. Como artista coerente, ele amadurece com coerência; isto é, vem realizando de fato o desejo – como recordamos – que ele mesmo havia formulado durante a crise do advento do sonoro: que a crise, longe de sancionar uma derrota para o cinema soviético, preparava-o sobretudo, para seu relançamento em um mais alto nível, ao longo do caminho da “luta pela elevação qualitativa da cultura cinematográfica”.

XIII

ENTRE A NOSTALGIA E AS INSTÂNCIAS DE RENOVAÇÃO

Nem sempre, e não em todos os lugares, o cinema da “terceira fase” se afirma com a impetuosidade e o valor artístico dos casos até aqui examinados. Em paralelo aos desenvolvimentos e transformações impressas na linguagem fílmica por grandes personalidades como Dreyer e Ejzenštejn, ela conheceu outras transformações, outros deslocamentos oscilantes entre a nostalgia retrógrada e a ânsia pela renovação, outros fenômenos de metamorfose linguística ou de *mélanges* cultas entre o cinema e as outras artes (teatro, literatura), dirigidas ora para trás, ora adiante, mas em geral formalmente muito mais problemáticas. Também estes fenômenos devem ser considerados; também eles devem ser contabilizados. Aqui, naturalmente, como sempre, irei me ater a uma casuística reduzida ao essencial, negligenciando a considerável quantidade de exemplos presentes na cinematografia mais diversa e nos mais diversos campos, que lhe seriam igualmente atribuíveis.

1. Laurence Olivier às voltas com Shakespeare

No delicado âmbito das relações entre teatro e cinema, que acompanha a história do cinema quase desde o seu início, desde o tempo dos chamados “filmes de arte”, um capítulo separado por direito próprio forma as transcrições cinematográficas de Shakespeare. Verdade que a maior parte destas são artisti-

camente irrelevantes: ou porque reduzem a linguagem fílmica a um meio meramente decorativo e ilustrativo, ou porque se concentram neste decorativismo como um fim em si mesmo, e não no valor das palavras dos textos, diminuindo assim o sentido da invenção dramática de Shakespeare. “Parece-me [...] – observa há cinquenta anos Gabriele Baldini, grande especialista da literatura shakespeariana – que a única convenção de linguagem que o drama elizabetano e o cinematográfico podem ter em comum é a acentuação, colocado e enfatizado em ambos, o peso humano da palavra”¹⁷⁰: um peso, e determinante, que mantém no Shakespeare fílmico de Laurence Olivier, sobretudo em *Henry V* (Henrique V, 1943-45), em *Hamlet* (1948) e em *Richard III* (Ricardo III, 1955).

O que faz do empreendimento de Olivier, embora limitado quantitativamente e contido no tempo, muito mais do que um simples episódio no âmbito das transposições shakespearianas, é o papel primário que desempenha a linguagem fílmica, ou melhor ainda: a ideia primária do cinema que se propõe e faz valer Olivier. (Um só caso paralelo pode ser colocado ao lado dele, aquele do Shakespeare de Orson Welles: outro – mas muito diferente – empreendimento singular, do qual tratarei em conexão com a atividade como um todo deste último). Olivier tem em mente uma ideia de cinema precisa. Ator e diretor de teatro, ele não só se aclimatou imediatamente com o novo meio, mas também enfatizou o papel central, organizativo, do diretor:

Eu me convenci, depois de ter atuado Henrique V, - se deixou dizer em uma entrevista de 1946 ao “New York Times” – que na tela se pode fazer quase todas as coisas que se podem fazer no palco, e que a maioria das coisas que não podem ser feitas lá seria melhor se não fossem feitas em qualquer caso. O palco é o meio do ator, porque é o ator que tem o contato com o público e modela todo o seu papel de acordo com isso. Mas os filmes são o meio do diretor, e pela mesma razão¹⁷¹.

¹⁷⁰ G. Baldini. *Il peso della parola umana e le convenzioni drammatiche nel teatro di Shakespeare*, “Rivista del cinema italiano”, III, 1954, n. 4, p. 16.

¹⁷¹ Cit. da R. L. DANIELS, *Laurence Olivier: Theater and Cinema*, A.S. Barnes & Co./The Tantivy Press, San Diego-New York-London, 1980, p. 99.

É apenas um equívoco alimentado pelo culto do “específico fílmico” proclamar a suposta “anticinematografia” da linguagem de Olivier. Na realidade, vivendo e operando em uma fase de desenvolvimento da história do cinema, que já foi além do “específico”, ele faz uso de outras formas de linguagem que não aquelas do passado, mais em consonância com a fase em curso; explora e cultiva as potencialidades do cinema, calibrando-as em vista da funcionalidade de sua relação com o teatro, sem suprimir os módulos teatrais do texto que ele recria (convenções cênicas, estilizações cenográficas, etc.), mas também sem renunciar às peculiaridades do meio fílmico utilizado; coloca, em suma, o cinema à serviço do teatro, mas de tal modo que este ‘serviço’ se volta sobre o meio, valorizando-o na sua própria autonomia, certamente agora muito diferente daquela do “específico” do passado. No centro, sobressai o valor dos textos, e particularmente daquelas passagens do texto, como o coro inicial de *Henrique V*, do qual emerge mais ostensivamente a pretensão do dramaturgo, o seu “orgulho de poeta do teatro” (para Olivier, como diretor de cinema): ele se sentia um “simples meio” em um “grande número”, isto é, suas “faculdades de mago, que cria todo um mundo fantástico, acrescentando uns aos outros os pequenos rabiscos das figuras, os modestos símbolos das palavras”: deixando que valham – preveleçam – mesmo na tela “o peso e o som humano da palavra poeticamente colocada”¹⁷².

¹⁷² Cfr. também, de G. BALDINI, o prefácio da edição de W. SHAKESPEARE, *La cronaca di re Enrico V*, Rizzoli, Milano, 1955; *Il peso della parola umana*. cit., p. 18; e *Osservazioni sul “Riccardo III”* di Shakespeare e di Olivier, «Bianco e Nero», XVIII, 1957, n. 1. pp. 48-56. Muito útil o material coletado por H. M. GEDULD, *Filmguide to “Henry V”*, Indiana University Press, Bloomington-London 1975; e muito bons os estudos – que também tenho em mente aqui – de A. DAVIES, *Filming Shakespeare’s Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa*. Cambridge University Press, Cambridge-New York 1988, pp. 26- 82; *The Shakespeare Films of Laurence Olivier*, in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*, ed. by R. Jackson, Cambridge University Press, Cambridge- New York, 2000, pp. 163-182.

Desta precisa e peculiar ideia de cinema derivam duas conseqüências principais. Em primeiro lugar, o livre comportamento de Olivier para com as suas fontes, os textos de base, que ele afina e rearranja facilmente em grande escala (justaposição entre diferentes dramas, empréstimos de um drama a outro, inserções visuais de fatos nos dramas apenas narrativos, cortes ou interpolações, ou deslocamentos de cenas inteiras, reduções e às vezes supressões de personagens: grave, em *Ricardo III*, ao menos o da rainha Margaret, a verdadeira deuteragonista do drama, gravíssimas as numerosas em *Hamlet*); em segundo lugar, o uso rigorosamente funcional de dispositivos e meios fílmicos (*travelling*, panorâmicas, grua, profundidade do campo, montagem sem cortes), tendo em vista a renderização expressiva de um certo conflito dramático ou de uma certa atmosfera, e o dominante, muito estudado pictorialismo, que se baseia em ilustrações tiradas de manuscritos medievais e de histórias e calendários da época: por exemplo, no *Henrique V*, das histórias de Froissart, do *Book of Hours*, etc.

Para o enquadramento e a justa compreensão dos problemas de linguagem dos quais estou discorrendo, não se deve negligenciar que o próprio *Henrique V*, esta grande “epopeia nacional”, este “drama intensamente patriótico” (como o considera e o descreve toda a historiografia britânica), marca a estreia de Olivier como diretor de cinema. Iniciado em 6 de janeiro de 1943, este foi concluído em 12 de julho de 1944, quatro semanas após o desembarque das tropas aliadas na Normandia. Olivier trabalhou nisto, portanto, mais ou menos nas mesmas circunstâncias de tempo e, o que é mais importante, no mesmo clima espiritual em que a França viu Carné e Prévert ocupados realizando *Les Enfants du Paradis*, e Ejzenštejn realizando na URSS invadida *Ivan, o terrível*: paralelos, ambos, muitas vezes avançados pela literatura crítica (a de Ejzenštejn, sobre o traço da autobiografia de Olivier, *Confessions of an Actor*, de críticos como Geduld, Davies, Anthony Holden, James Chapman, Ian

Christie, etc.¹⁷³), o que só pode ser proposto no sentido muito geral de que, todos eles, como também Dreyer, Visconti e os outros mestres ativos nesta nova fase histórica do cinema, não utilizam mais a mesma linguagem e os mesmos procedimentos fílmicos utilizados pelos clássicos da fase anterior.

Henrique V lhe oferece um excelente ponto de partida para soldar, durante a guerra, as potencialidades expressivas do cinema com as da ficção teatral, e as duas juntas com a realidade histórica. Ele mesmo aponta isso em uma intervenção de 1946, *The Filming of "Henry V"* escrito para um *souvenir program*:

Grandes cenários, velocidade, mudanças repentinas de cena: este é o convite ao cinematógrafo. Se a isso acrescentarmos que Henrique V é dominado pelo espírito invencível do povo inglês, e é inspirado pela união que a todos constringe na hora do perigo, podemos entender por que ele foi escolhido como tema de um filme, e como por isso enfrentou e resolveu inúmeras dificuldades de arte e de técnica¹⁷⁴.

Para sublinhar esta unidade do espírito nacional britânico na hora do perigo, Olivier chama a atenção, no início, para o

¹⁷³ L. OLIVIER, *Confessions of an Actor*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1982, p. 162 (onde Ejzenštejn é definido como "our Master of All"). Cfr. GEDULD, *Film guide to "Henry V"*, cit., p. 19; DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays*, cit., p. 27; A. HOLDEN, Olivier, Sphere Books, London, 1989, p. 213; J. CHAPMAN, *Cinema Propaganda and National Identity: British Film and the Second World War*, in *British Cinema Past and Present*, ed. por J. Ashby/A. Higson, Routledge, London/New York, 2000, pp. 202-3; I. CHRISTIE, *Censorship, Culture, and Codpieces: Eisenstein's Influence in Britain during the 1930s and 1940s*, in *Eisenstein at 100: A Reconsideration*, ed. por A. LaValley/B.P. Scherr, Rutgers University Press, New Brunswick NJ-London, 2001, pp. 114-16. O paralelo de *Henrique V* com os eventos da segunda guerra mundial é imediato também para aqueles historiadores, como L. ROWSE (*Shakespeare the Elizabethan*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1977, p. 19; *Shakespeare's Globe: His Intellectual and Moral Outlook*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1981, p. 77), que não mencionam a versão fílmica de Olivier.

¹⁷⁴ L. OLIVIER, *Nascita dell'"Enrico V"*, "Sequenze", I, 1949, n. 2. Para *Ricardo III* também utilizo, mais adiante, a entrevista que ele deu a R. MANVELL, *Parlo e mi confido alla macchina da presa*, "Cinema", XV, 1956, n. 158, pp. 1072-74.

público do Globe, o teatro para o qual *Henrique V* foi escrito, e onde também ele, Olivier, faz representar e desenvolver o drama, na presença direta do público (lembre-se o diálogo entre o arcebispo de Canterbury e os espectadores, acompanhado pelo riso destes últimos quando ouvem falar das desventuras de Falstaff). Com todo o primeiro ato e o segundo, que não se desviam do palco do Globe, Olivier mantém viva a ficção acentuada; assim ele nos faz olhar e julgar como olhava e julgava o público elizabetano. A abertura e o fechamento do olho da câmera, suas idas e vindas, seus longos e amplos movimentos que obedecem a um plano pré-estabelecido, de acordo com as sugestões, antes o próprio ditado do texto: “Preencha com vossos pensamentos as nossas lacunas”, recita o coro do prólogo (que tem aqui e depois, como nota a crítica, uma “dimensão épica”, uma função de conexão entre o desenvolvimento narrativo e o fundo teatral); “de um homem você vê fazer mil e criar um exército imponente; se falamos de cavalos, imagine que você realmente os vê estampando seus cascos no chão macio que recebe suas pegadas”. E o coro do segundo ato, também dirigido ao público: “Tenham paciência e remediamos a dificuldade da distância e condensem a ação”. E aqui um *travelling* de recuo e um desvanecimento, a largura do campo se estende para além do teatro, de Londres passamos a Southampton. Mais adiante, na esplêndida sequência da batalha de Azincourt, o filme mostra realmente os cavalos correndo e, melhor ou pelo menos mais suavemente que no teatro, condensa a ação e compensa “a dificuldade da distância”.

Em comparação com *Henrique V*, a funcionalidade dos meios filmicos aumenta ainda em *Hamlet* e *Ricardo III*, embora não os cresçam na mesma medida, na verdade se reduzem, os resultados qualitativos. Guido Aristarco insistiu nos peculiares valores da ‘fotogenia’ de *Hamlet*, “tradução” de Shakespeare – ele argumenta – de um gênero muito particular: onde o diretor permanece, por um lado, obediente ao diálogo, às palavras do drama, mas, por outro, integra continuamente o teatro com a

experiência cinematográfica, isto é, precisamente com a funcionalidade dos meios filmicos, por exemplo dos movimentos da *câmera*. Assim – escreve – acontece que

Em Hamlet, travelling, panorâmicas e gruas não são elementos decorativos, mas quase sempre essenciais. Na sequência da representação na corte, e em parte na do duelo, os panoramas assumem um valor descritivo e lentamente analítico, descobrindo rostos (em primeiro plano, entre outras coisas, pela profundidade do campo) que são espelhos de sentimentos: veja-se de particular forma aquela do rei depois da representação de seu delito. E o contínuo oscilar da câmera ao redor do príncipe da Dinamarca sugere as dúvidas e incertezas deste: a sua ‘loucura’ [...]. Em outras palavras, travelling, panorâmicas, gruas são identificados com a atmosfera da tragédia: assumem um valor de metáfora e de símbolo. Em tudo isto, Hamlet consegue uma fusão entre as duas técnicas: aquela teatral e aquela cinematográfica; ambas se integram para atingir a tradução mencionada. Tradução [...] que é também uma ‘variação’: a tradução de um texto, como adverte Croce, “É uma ‘variação’ e, se bela, uma nova obra de arte”¹⁷⁵.

Onde está então a superioridade de *Henrique V* em relação aos filmes que o seguem? Aristarco responde (em páginas, deve-se notar, escritas antes de *Ricardo III*, mas que o autor não modifica mesmo depois de sua aparição):

Não em um maior valor cinematográfico como for entendido, nem mesmo no fato de Olivier, desta vez, ter se servido da cor [...]. A superioridade do filme *Henry V* sobre o filme *Hamlet* deve [...] ser buscada em um plano diferente [...]: e precisamente no fato de que a tradução de Olivier, embora em parte aristocraticamente graciosa (que deriva da escola do “Old Vic” à qual ele pertence), é no primeiro mais rigorosa do ponto de vista humanista, mais fiel ao texto poético [...]. E o rigor humanista e espiritual demonstrado por Olivier em *Henry V* é determinante no âmbito de uma atitude linguística e formal como é exatamente aquela a que o diretor-ator se entrega: no âmbito, isto é, de uma ‘tradução’ entendida no sentido crociano¹⁷⁶.

¹⁷⁵ ARISTARCO, Guido. *História das Teorias do Cinema* (vol. I e II). Lisboa: Arcadia, 1963.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 350, 352. De ARISTARCO ver também, sobre *Ricardo III*, o capítulo “Olivier e o ‘direito de empréstimo’”, no seu volume *Il dissolvimento della ragione*. Discorso sul cinema, Feltrinelli, Milano, 1965, pp. 381 ss.

Os mesmos argumentos podem ser apresentados para *Ricardo III*, de um ponto de vista estilístico mais maduro que em *Hamlet* (com o qual, paradoxalmente, como aponta Davies¹⁷⁷, está mais relacionado do que com a *history* monárquica contígua, o *Henrique V*), mesmo que seu conteúdo e estrutura dramática não permitam uma ‘tradução’ da linguagem que seja tão móvel e articulada. A figura de Ricardo não tem nada do patriotismo heroico de Henrique. Gênio do mal, ele atravessa fases opostas, incorre em disposições de ânimo contrastantes, é herói e vil em turnos alternados. A noite que precede a batalha de Bosworth não encontra nele um soberano, como Henrique antes de Azincourt, consciente de seus deveres como monarca, com a intenção de um calmo diálogo com sua consciência, mas suscita nele os medos e inquietudes do canalha que a consciência teme e foge, oprimido pela terrível visão dos fantasmas de suas vítimas (“Oh, Ratcliff, sonhei um sonho terrível... Pelo apóstolo Paulo, as sombras desta noite puseram mais terror na alma de Ricardo do que a substância de dez mil soldados armados em todas as provas e liderados por aquele tolo Richmond”); e na manhã seguinte, quando a agitação dos preparativos da batalha o fez recuperar um pouco da animosidade que havia perdido (Olivier eliminou aqui seu discurso aos soldados), ele se consola pondo de lado seus escrúpulos de consciência: “Os nossos sonhos bisbilhoteiros não desanimam nossas almas! A consciência é apenas uma palavra usada por covardes, inventada pela primeira vez para manter os fortes em pavor”.

Agora, como se comporta Olivier diante destas diferenças no tecido da matéria, que também exigem, obviamente, diferenças no estilo da composição? Que soluções formais alternativas adota? Para salvaguardar aqui também aqueles princípios de unidade e homogeneidade de construção, que formam sem dúvida um requisito, assim como um mérito, de seus filmes shakespearianos em geral, ele assume aqui com Shakespeare a

¹⁷⁷ DAVIES, *Filming Shakespeare's Plays*, cit., pp. 65-6.

mesma posição de aquiescência que já havia assumido este último, no *Ricardo III*, para com Marlowe: serve-se, isto é, do protagonista como chave unitariamente explicativa. (Das “atitudes e tonalidade marloweanas” de *Ricardo III* a crítica shakespeariana fala quase de acordo). O duque de Gloucester, Ricardo, domina em todos os campos, apagando os interlocutores. Se com os seus coros *Henrique V* expressa um convite a tempos e espaços distantes, puramente imaginários, que imediatamente o cinema converte em realidade, em *Ricardo III* o convite não vem mais dos coros, mas dos monólogos do protagonista, porque o próprio protagonista é aqui o coro e faz em seus monólogos (que têm exatamente a mesma função narrativa dos coros de *Henrique V*) “um número insólito de metáforas retiradas da linguagem do teatro”, como observa John Middleton Murry em seu perfil shakespeariano. Murry diz:

A predominância das metáforas teatrais neste drama deriva, sem dúvida, em parte da apresentação ‘ingênuo’ do próprio protagonista. A figura de Ricardo III é concebida como a de um hipócrita, no sentido etimológico do termo: de um ator que se preocupa em apresentar o público nos bastidores, antes de fazer a sua aparição no palco¹⁷⁸.

Só que agora os monólogos-coros do protagonista, expostos frontalmente ao público, não dizem respeito, como em *Henrique V*, ao público restrito, ‘falso’, do Globe, mas nós mesmos, o público do filme. A ficção é ampliada para um raio; lentamente a câmera se desprende da disposição frontal e com um movimento lateral ou para trás descobre o ambiente ao redor, sempre na forma de um ambiente teatral, semelhante a um palco. A homogeneidade buscada é o resultado final desta construção interna; não por acaso Olivier substitui as “cenas compostas” pelos infinitos desvanecimentos que teriam sido necessários para as passagens contínuas do palácio da abadia de Westminster e a Torre, reduzindo assim, ao mínimo, as diferen-

¹⁷⁸ J.M. MURRY, *Shakespeare* [1935], trad. di F. Lo. Bue, Einaudi, Torino, 1953, pp. 125-126.

ças, em que não acredita, entre as soluções cinematográficas e teatrais. Isto explica o uso, também no filme, do “artifício meditado” das metáforas cênicas de que do drama fala Murry:

As metáforas cênicas do drama indicado referem-se a um palco abstrato: o público não está envolvido nelas, e referem-se a uma representação ideal que não depende em nenhum sentido do auditório concreto, e que poderia ter se desenvolvido em um salão vazio. O drama é, por assim dizer, uma forma intelectual; não um fato humano¹⁷⁹.

Neste sentido, a composição fílmica de *Ricardo III* resulta perfeitamente funcional ao seu desenho. Com a ajuda orientadora dos monólogos, ele faz pleno uso dos meios e materiais que Olivier considera cinematográficos por excelência, movimentos e oscilações da câmera; analogias figurativas, espaços, exteriores, planos longos. Observe como é imposta, desde o início, a visão de perspectiva da obra, como são gradualmente desfeitas as articulações, como são resolvidos os problemas da figuração, da iluminação, do claro-escuro, da cor. “Tocai, trompa e pandeiro”, começa o rei Eduardo no prólogo (retirado da última cena da terceira parte de Henrique VI). “Adeus, tristezas amargas: pois aqui, espero, começa nossa alegria duradoura”. As festivas cores da cerimônia de coroação dão lugar ao amaranço e ao marrom (predominantes também nas roupas usadas pelo duque) na sequência seguinte, que marca a transição de *Henrique VI* para *Ricardo III*: um grande portão do palácio se abre, permitindo que ao fundo seja visto o duque. Este, corcunda e deformado, mancando, sai do fundo e se aproxima da câmera, para o célebre, longuíssimo monólogo de abertura (“O inverno de nossos descontentamentos foi convertido, por este sol de York, em glorioso verão”), fundido no filme com passagens e fragmentos de outros monólogos, e revisado na linha dos retoques do século XVIII por Colley Cibber e David Garrick; no final do qual Ricardo se aproxima de outra porta, abre-a e assim nos coloca *in media res*, no meio dos eventos sombrios com os quais tem

¹⁷⁹ Ibid., p. 127.

início a tragédia: o funeral do rei Eduardo, a sedução de Lady Anne, o acerto de contas com Clarence (“Clarence, cuidado, você me rouba o sol”: linha adicionada ao original), todas as sequências que Olivier estabelece e resolve, de novo, com meios pictórico-filmicos. Aqui então desponta a sombra de Ricardo, que se prolonga combinando-se com outras sombras: a do rei Eduardo, quando Ricardo planeja fazê-lo criar suspeitas sobre Clarence, e a de Buckingham, verdadeiro “oráculo”, “profeta” e “consistório de bons conselhos” para Ricardo.

Como em *Henrique V*, após os dois primeiros atos, também aqui os monólogos fixos, desde o palco, tendem gradualmente a ceder lugar ao desdobramento dos acontecimentos reais, não altera substancialmente a estrutura da obra. Ali, como aqui, a ficção teatral domina até o fim; tanto que Olivier a exhibe sem descontinuidade e sem hesitação na cenografia, onde, “para ver o movimento dos acontecimentos com o olho do pintor” (palavras suas), ele decide “abolir os modelos sólidos e dar fundos pintados no plano”. Correlativamente com o sentido desta estrutura cenográfica, ele usa de forma estudada a cor, expandindo-a e suavizando-a como em uma paleta pictórica, com efeitos que às vezes são surpreendentes. Veja novamente a sequência na sala do trono (cena III do ato VI do drama), introduzida pelo breve monólogo de Ricardo, resumindo todos os delitos cometidos (“O filho de Clarence eu mantive estritamente trancado; sua filha eu casei com uma pessoa de baixo escalão; os filhos de Eduardo dormem no seio de Abraão; e Anne, minha esposa, disse boa noite a este mundo”). Aqui um movimento circular da *câmera* acompanha Ricardo, que, após as palavras de aviso de Stanley sobre o iminente desembarque das tropas de Richmond, determinado a arrancar dele a coroa da Inglaterra, agarra-se desesperadamente ao trono; imediatamente depois, um rápido movimento de *câmera* para trás descobre a nudez da sala, dentro da qual irrompem os mensageiros para anunciar, um após o outro, o pegar em armas de Courtney, de Exeter, de Guildfords,

e depois a queda e a captura do ‘traidor’ Buckingham. A harmonia formal aqui alcançada é pictórica, mesmo antes de ser cinematográfica; observe o claro-escuro sombreado das tochas; os rosas, os azuis, as combinações que eles determinam com os tons de cor crus e escuros da sala: combinações comparáveis, precisamente por causa de seu equilíbrio harmônico, àquelas contemporaneamente obtidas por G. R. Aldo e Robert Krasker em certas seqüências noturnas do *Senso* de Visconti.

Todas as descrições que venho esboçando, todas as observações e comentários feitos confirmam plenamente o que antecipei no início sobre a linguagem cinematográfica de Olivier. Sua natureza cinematográfica como tal não se pode colocar em questão. Em questão está, ao contrário, a natureza de seu status e a posição histórica que ela ocupa. Como o Dreyer maduro, como o segundo Ejzenštejn, também Olivier ‘escreve’ – certamente em um nível qualitativo que não pode ser comparável com a altura dos dois mestres – de tal forma que sua escrita não se permite mais ser enquadrada dentro dos elementos estilísticos consolidados, as fórmulas do “específico”. A diferença de qualidade com os mestres reside no fato de que, com respeito à junção evolutiva da linguagem fílmica, os filmes shakespearianos de Olivier não atuam ativamente, não fazem contribuições inovadoras. Seus méritos linguísticos são tão claros quanto seus limites. Eles documentam e registram bem, de fora, uma determinada situação; fornecem um testemunho, culto e importante, da crise de transição do cinema naquela fase. Ninguém pode colocar em dúvida a engenhosidade compositiva; mas é apenas precisamente uma engenhosidade, isto é, do fruto – formalmente irrepreensível – de uma cultura aristocrática, de fina tradição, fechada dentro dos limites do próprio tradicionalismo e aristocratismo: esse aristocraticismo, já apontado por Aristarco, pesa, em última instância, negativamente sobre a qualidade das ‘traduções’ de Olivier, impedindo-o de romper as barreiras que ainda o separam da criatividade, no sentido próprio, da elaboração de uma linguagem de arte autônoma.

2. Carné e Prévert sobre o “boulevard du crime”

Como já está claro nos casos discutidos (Dreyer, Ejzenštejn, Olivier), a fase central da guerra aparece no cinema – incluindo o cinema de alta qualidade da arte – repleto de metáforas tão poderosas, de referências histórico-alegóricas tão insistentes, que seria impossível fingir não as ver ou se livrar delas com um dar de ombros, como simples coincidência. Dreyer trabalha em *Dias de Ira* sob a ocupação nazista da Dinamarca; Ejzenštejn começou a trabalhar em *Ivan, o terrível*, durante a primavera de 1943, pouco antes da vitoriosa contraofensiva soviética em Stalingrado; Olivier põe a mão no *Henrique V* já em janeiro do mesmo ano, completando-o no ano seguinte, pouco antes do desembarque dos aliados; em meados de agosto foi a vez, na França ocupada, da dupla Carné e Prévert, os quais, saídos da experiência compartilhada da segunda metade dos anos 1930, mergulhados no sombrio pessimismo, e do interlúdio evasivo, insignificante, de *Les Visiteurs du soir* (Os visitantes da noite, 1942), iniciaram sua obra-prima, *Les Enfants du Paradis* (O Boulevard do crime, 1943-45: versão italiana tão resumida e desordenada que torna o filme irreconhecível, criticamente injustificável). Esta última obra merece toda a atenção não só por suas qualidades intrínsecas, comparáveis mesmo com as dos melhores resultados até aquele momento obtidos por Carné e Prévert, mas porque, devido às circunstâncias reais e espirituais que determinam a gênese e marcam sua produção, está destinado a permanecer um *unicum* na carreira de seus autores (particularmente para Carné como diretor): o auge, o apogeu desta carreira, e ao mesmo tempo o ponto de partida de um declínio irreversível. (Na história da arte ocorre que se dão circunstâncias tais em que as obras resultantes não admitem qualquer seguimento ou continuidade de qualquer tipo por parte de seus criadores: Manzoni, com *I promessi sposi*, se encontra em uma circunstância deste tipo).

Nunca a gênese fílmica foi tão problemática. O desfavorcimento da situação externa se voltou imediatamente contra

ela. Um país sob ocupação, obstáculos de censura, longas e perturbadas vicissitudes de produção, dificuldades práticas de todo tipo, sobretudo a escassez de matérias-primas, tanto mais oneroso em um filme em que as exigências de reconstrução histórica, a magnificência do aparato cênico, dos figurinos etc., que teriam exigido em abundância. A gravação do filme, já complicada em si mesma, foi repetidamente interrompida, adiada, reprogramada devido a acidentes, avisos de guerra reais ou falsos, ordens e contraordens ministeriais. Iniciado em 16 de agosto, interrompido após apenas três dias devido às consequências do desembarque dos aliados na Sicília (10 de julho de 1943), retornam laboriosamente a Paris, em meio a mil novas dificuldades, em novembro do mesmo ano, para se mudarem alguns meses depois (fevereiro de 1944) para Nice, onde terminam – sem estar completamente concluído – na véspera do desembarque dos aliados na Normandia (junho de 1944); mas o lançamento do filme, após os retoques necessários, não ocorreria até 9 de março de 1945 no Palais de Chaillot, em Paris.

Assim como não é por acaso que *Les Enfants du Paradis* surja contemporaneamente com *Henrique V*, na situação conturbada dos anos de guerra, também não é a afinidade de sua forma de representação coral e teatral, que do próprio esquema da representação teatral (a cortina no início e final dos ‘atos’, o público barulhento) utilizam para estabelecer uma relação direta do teatro com seu pano de fundo humano, com os espectadores. É para os espectadores do Globe de Londres que se recita *Henrique V*; é para os “enfants du paradis” do Théâtre des Funambules, em Paris, que prodigalizam sua arte o ator Frédérick Lemaître e o grande mímico Deburau - Baptiste no filme. Assim como em Olivier, no entanto, - deve-se notar imediatamente – o público de Carné não se torna “povo” no sentido histórico-social, assim como nunca verdadeiramente popular o cinema de Carné se mostrou antes, nem mesmo na época do *Fronte*. Aqueles que conhecem o perfil ideológico da figura e da

carreira do diretor não têm motivos para se surpreenderem com sua surdez para este lado da questão. (Algum motivo de espanto poderia, no mínimo, gerar Prévert, se não fosse pelo caráter sempre puramente intelectual de seu ‘compromisso’). De família artesã, filho de um carpinteiro, Carné pertence àquele estrato da pequena-burguesia filisteia pouco disposta, a princípio, aos interesses públicos; digamos, está inclinado a se manter à margem ou a se distanciar das grandes questões do dia, relutante em se misturar com os contrastes da realidade em movimento. Se pessoalmente ele não permanece completamente insensível a certos valores, se ele sente e rejeita, como o homem médio, o estado intolerável de opressão da vida cotidiana sob a ditadura, ele no entanto nunca vai, seja na vida ou na carreira, muito além disso. Não é só um dos poucos diretores franceses ativos na época (junto com Grémillon e os agora murchos Gance e L’Herbier) que não escolhe o caminho do exílio, mas nenhuma reação explícita abala sua atividade na França ocupada; com o homem médio ele, ao invés de reagir, sofre silenciando-se.

Agora, a correta compreensão e avaliação crítica de *Les Enfants du Paradis* exige que se tenha em conta a duplicidade dos pressupostos objetivos e subjetivos, que até aqui se tem discutido. Eles enquadram, mas não determinam, o campo de fatores, vetores e valores dentro dos quais o filme se move, afetando-se, mas, ao mesmo tempo, exibindo um estatuto próprio, isto é, as características de um *unicum* excepcionalmente configurado. Já o projeto do filme é caracterizado pela concretude espontânea, pela organicidade intrínseca de seu vir-a-ser. Significativo que em suas memórias Carné, falando sobre o trabalho feito com Prévert quando os dois se preparavam pela primeira vez para colocar as mãos e dar forma ao material preparatório coletado, use a expressão “Ça venait!”¹⁸⁰; e que do perfeito acordo entre as personalidades tão diferentes dos dois, durante todo o período de trabalho

¹⁸⁰ M. CARNÉ, *Ma vie à belles dents. Mémoires* [1979], ed. ampliata l’Archipel, Paris, 1996, p. 182.

em conjunto (elaboração do cenário, refinamento dos detalhes, preparação da realização), há inúmeros atestados autênticos de ambos os lados¹⁸¹, os quais parecem não deixar dúvidas.

Igualmente reconhecida, na historiografia, é a exatidão da documentação¹⁸². O filme é o resultado de uma pesquisa cuidadosa sobre o contexto ambiental da época, que se refere genericamente à França da tardia Monarquia de Julho, e sobre a identidade dos personagens e dos eventos que a animam, embora sem relações estreitas ou muito precisas, em ambos os casos, com os fatos, sem nenhum escrúpulo de exatidão, seja sobre a ambientação ou sobre os eventos e personagens. O centro de gravidade cênico é o Boulevard du Temple, um lugar então famoso pelos teatros e outros tipos de espetáculos, rebatizado, por causa das sinistras maldades reais e espetaculares que costumavam acontecer ali (como de resto provam os acontecimentos do próprio filme), “boulevard du crime”. Com referência à sequência inicial, o cenário descreve da seguinte forma os componentes visuais: “Sa grande cohue, son grand charivari, ses badauds, ses calés, ses théâtres, ses bateleurs, ses jolies filles, ses brillants équipages, ses dandys, ses marchands ambulants, ses gargotes en plein vent, sa pègre, ses manèges d’enfants...”¹⁸³. Mas, repito,

¹⁸¹ Cf. especialmente as de 1945-46, mais recentemente reproduzidas por B. CHARDERE, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, Le Castor Astral, Bordeaux, 2001, p. 209.

¹⁸² Aqui me sirvo sobretudo de E.B. TURK, *Child of Paradise: Marcel Cerné and the Golden Age of French Cinema*, Harvard University Press, Cambridge Mass, London, 1989, pp. 219-243; G. SELLTER, *Les Enfants du Paradis/Marcel Carné, Jacques Prévert*, Nathan, Paris, 1996; J. FORBES, *Les Enfants du Paradis*, British Film Institute, London, 1997. Para o cenário e os diálogos do filme me atenho a M. CARNÉ/J. PRÉVERT, *Les Enfants du Paradis*, fasc. di “L’Avant-Scène Cinéma”, n. 72-73, 1967. Uma elegante edição ‘visual’ do cenário, composta somente de fotografias e dos diálogos essenciais, é posteriormente publicada pela Balland, Paris, 1974.

¹⁸³ “Sua grande multidão, seu grande alarido, seus espectadores, seus teatros, seus malabaristas, suas lindas meninas, suas brilhantes tripulações, seus dançarinos, seus comerciantes ambulantes, suas tabernas ao ar livre, seu submundo, seus passeios de crianças...”

não é a exatidão documental que conta. Entre realidade e ficção existem ao longo de todo o filme relações ambíguas. O espectador é imerso imediatamente em um mundo artificial, o mundo do teatro; em qualquer caso, os eventos que ele assiste não são eventos históricos reais, mas produtos, puramente imaginários, da ficção artística. A mesma coisa vale para os personagens. Eles também, exceto em um caso, que também é central (a figura de Garance), derivam de uma pesquisa cuidadosa sobre sua historicidade, mas no filme se comportam de todo livremente, de acordo com as lendas populares transmitidas, não com as regras da psicologia, biografia, verossimilhança, etc. Conta aqui, em suma, novamente, apenas sua verossimilhança artística.

Nem mesmo o coro dos “*enfants du paradis*” recebe uma caracterização e uma fisionomia definidas. Como assinalei acima, para Carné, o público não é o povo. É apenas um agregado de “pessoas simples”, instintivas e sonhadoras – precisamente as qualidades que nele, como em Garance, Baptiste humanamente mais aprecia: “*Et pourtant ce sont de pauvres gens. Mais moi je suis comme eux, je les aime. Je les connais; leur vie est toute petite mais... ils ont de grands rêves*”¹⁸⁴. Semelhante à ‘simplicidade’ dos sentimentos do Garance: “*C’est tellement simple, l’amour!.. Je ne suis pas belle, je suis vivante, c’est tout... Une bien petite lueur... Le public n’est pas compliqué*”¹⁸⁵. Mas é precisamente graças à vitalidade desta massa indistinta que é o público, graças a este imediatismo de sentimento, Baptiste, o tão amado Pierrot dos Funambules, e, mediante a sua figura, Carné e Prévert derivam a força dos gloriosos impulsos, aquilo que dá ao filme o sentido e o legado de um grande hino libertário. Não é por acaso que luz, vida, verdade, liberdade marcam de uma ponta a outra os pontos ideais de referência, evocados continuamente – embora em circunstâncias de tempo e lugar

¹⁸⁴ “E, no entanto, são pessoas pobres. Mas eu sou como eles, eu os amo. Eu os conheço; sua vida é muito pequena, mas... eles têm grandes sonhos”.

¹⁸⁵ “É tão simples, amor! Eu não sou bonita, estou viva, é tudo... Um brilho muito pequeno... O público não é complicado”.

diferentes, sem osmose recíproca – pelas ações e pelas alusões dos personagens, sobretudo Garance: Garance que no início, no espetáculo, apresenta-se como a “verdade nua”; Garance que se compara e é comparado várias vezes a um pássaro (“un pinson”, “un oiseau de passage”), ou seja, ao “mais insistente símbolo da liberdade” da poesia de Prévert¹⁸⁶; Garance impaciente de todo constrangimento, amante da liberdade (“Moi, j’adore ça, la liberté”). Sellier chega a falar por ele de uma metáfora expectante da “França enquanto entidade moral”:

Através de Garance, Carné e Prévert defendem a ideia de uma liberdade moral que as condições concretas de existência não podem alcançar. Escravizada a um poder econômico e político do qual não pode fugir, Garance não tenta rebelar-se; ela joga astutamente com seu protetor-opressor, esconde no mais profundo de sua alma o amor que sente por outro homem, e espera pacientemente pela ocasião de se entregar a ele¹⁸⁷.

Não é de modo algum incoerente se toda a atenção dos cineastas se concentra, mais que sobre o público, no anarquismo excêntrico dos *parvenus*, dos *outsiders*, dos grandes atores e coadjuvantes do teatro popular, os quais, em busca da fama e da carreira, rompem com as convenções sociais, zombam da autoridade e da velha nobreza, reagem com desprezo à incultura e à violência de um mundo de ladrões, criminosos e vulgares assassinos do tipo daqueles que pertencem a Jéricho ou Lacenaire. O mundo real de Carné e Prévert se identifica com o mundo ideal de Baptiste; como realidade verdadeira funciona a realidade da arte deixada a si mesma, o sonho do impossível, as tensões do espírito, os nobres sentimentos. Aí reside a arte para eles: “A arte é amor e dor”; a nostalgia e a recordação e o arrependimento do passado; o desejo do que se gostaria de ter e não se tem, o arrependimento do que se teve e não retorna mais: um mundo, isto é, tão real quanto fictício, cercado pelo gosto pitoresco pelo espetáculo masca-

¹⁸⁶ Cfr. TURK, *Child of Paradise*, cit., p. 246.

¹⁸⁷ SELLIER, *Les Enfants du Paradis*, cit., pp. 65 ss.

rado e fantasiado, silhueta contra o fundo cênico, tão sugestivo, do “boulevard du crime”, e onde tudo acontece sempre à rebours, numa tentativa desesperada de ancorar a memória perdida. Veja, entre tantas outras passagens, a troca de piadas que Garance tem com Frederick, invejoso de Baptiste (“C’est beau l’Écosse?”, pergunta Frederick a Garance, que responde: “Oui..., c’est beau! Mais c’est loin. Et je n’aime que Paris! “Paris et ses souvenirs!.. Baptiste, par exemple”¹⁸⁸). Mesmo sua relação de amor com Baptiste, Garance a vive como um passado imaginário. A Nathalie, esposa de Baptiste, diz: “Six années, vous entendez, six années j’ai vécu avec lui”, ela replica: “Moi aussi... Oui, moi aussi, n’importe où, partout et tous les jours... et même la nuit, toutes les nuits que je passais près d’un autre, toutes les nuits j’étais avec lui...”¹⁸⁹. Compreensível, por outro lado, em um filme deste gênero, que o sentido simbólico mais forte seja liberado por personagens que têm pouco ou nada a ver com a realidade histórica, ou que, como Garance, são inventados a partir do nada.

Vantagens e desvantagens desta abordagem incidem sobre a renderização artística do filme. Se sua estrutura representativa se amplia muito além dos confins naturalistas, a dimensão metafórico-alusiva, dobrada sobre a nostalgia, traz inevitavelmente consigo também uma certa carga de esteticismo, tornada ainda mais tangível pela colaboração paralela de Prévert com Grémillon em *Rémorques* (1939-41) e em *Lumière d’été* (1942), filmes que têm – como apenas Grémillon terá então, mais tarde, também em *Pattes blanches* (1948) – traços em comum com *Les Enfants du Paradis*. (Pense, em *Rémorques*, na límpida ‘simplicidade’ da figura de Catherina: “Ceux qui son simples ne font pas tant de bruir polir cachet ce qu’ils pensent. Mais ils n’ont

¹⁸⁸ “A Escócia é bonita?”; “Sim... é bonita! Mas é longe, e eu só amo Paris. Paris e suas lembranças!.. Baptiste, por exemplo”.

¹⁸⁹ “Seis anos, você entende, seis anos vivi com ele”; “Eu também... Sim, eu também, em qualquer lugar, em qualquer lugar e todos os dias... e mesmo à noite, todas as noites que passei com outro, todas as noites estive com ele”.

pas honte de leurs désirs, de leurs plaisirs”¹⁹⁰). Entretanto, seria certamente errado colocar o esteticismo de Grémillon, gélido, um fim em si mesmo, no mesmo nível da figura estilística de Carné e Prévert, do papel positivo e progressivo que, pelas razões expostas, o esteticismo desempenha no caso em questão. Muitos dos argumentos utilizados pela crítica mais hostil para marcar como passadismo a aparência do filme (seu caráter melodramático, sua inclinação romântica, a lentidão do desenvolvimento, a casualidade ou inverossimilhança dos encontros e dos conflitos entre os personagens) concernem a traços que não são de forma alguma estranhos à tradição do realismo. Apesar destes traços, se não mesmo graças a eles, Carné e Prévert são aqui, em certo sentido, mais ‘realistas’ do que no período em que a mesma crítica se satisfaz absurdamente em exaltar como “realismo poético”. De fato, somente abandonando e superando os elementos então à la page, tomando o caminho de uma renovação formal da linguagem do cinema (qualquer que seja o seu aparente passadismo do ponto de vista técnico), somente assim Carné e Prévert entram à força, por uma vez, no âmbito do cinema da “terceira fase”.

Velho e novo aqui se juntam inextricavelmente. Longe do lúcido realismo crítico do Renoir pré-guerra, *Les Enfants du Paradis* escapa inteligentemente, por outras vias, da armadilha da nostalgia evasiva. Sem pretender fazer história, muito menos arqueologia, seus autores tocam acordes muito sensíveis do elo de continuidade espiritual entre o passado e presente; ao comporem, manipulando material do passado, têm continuamente em mente a França de seu tempo. O resultado, repito, é uma obra de caráter ao mesmo tempo subjetivamente libertadora e objetivamente libertária, não apenas a mais realizada, mas a única obra verdadeiramente importante do cinema francês do período da ocupação.

¹⁹⁰ “Aqueles que são simples não fazem tanto barulho sobre o polimento da marca do que pensam. Mas não se envergonham dos seus desejos, dos seus prazeres.”

3. Clair e Renoir: nostalgia do mundo de ontem.

Por mais original que seja, a posição de Carné não é isolada no âmbito do cinema francês do período. É antes muito característico que, após a dissolução da Frente Popular, a nota distintiva, a categoria sob a qual se conduz a atividade dos diretores que marcam a história, como, além de Carné, Clair e Renoir, seja a nostalgia (mais geralmente, a divagação, a fabulação fantástica, o arrependimento nostálgico do tempo transcorrido). Certo que neste processo de recondução não é operado em uma direção única; nem univocamente o conteúdo a ser subsumido sob a categoria. Razões ligadas em parte com a casualidade das circunstâncias da vida e da carreira de cada um dos diretores, em parte com o diverso impacto que teve sobre eles a determinação objetiva da crise bélica, explica por que a nostalgia não significa em todos a mesma coisa, porque não tem em todos o mesmo valor, e também porque não conduz em todos a êxitos qualitativamente uniformes.

A história conhece situações muito diferentes em relação aos artistas com seu tempo. São, é óbvio, coisas diferentes, se está espontaneamente à vontade na realidade social em que vive, ou se a retira e redesenha os seus parâmetros, em vista de uma acomodação, através da matriz da nostalgia. Foi na essência da antiguidade clássica, dos poemas homéricos até a vida desenvolvida da *polis*, que os artistas compuseram aprovando a sua, ainda que contraditória, realidade social, porque nela encontraram já implicitamente configuradas as suas próprias relações de vida, que era a tarefa da arte refletir de forma estética. Mas toda a nostalgia restauradora, as ilusões românticas, os sonhos que não respondem mais a qualquer coisa de real, criam apenas paraísos artificiais sem real consistência. Ali, o artista confunde a aparência com a realidade ou passa aquela como esta; isto, retrata como realidade digna do homem, adequada ao homem, circunstâncias que são tais apenas em sua ilusão. Quando agem

tendo como contexto a exploração capitalista, a insegurança da vida, o desconforto da existência cotidiana, é muito difícil que a nostalgia forneça um paradigma válido para resistir ao conflito com a realidade ou para substituí-la.

Por outro lado, como vimos, com a crise bélica o domínio dos novos módulos linguísticos se torna tão forte que se impõe até mesmo aos setores mais relutantes da *authorship* fílmica, perturbando profundamente suas diretrizes. Carné, Clair e Renoir são todos autores que, no declínio dos anos 1930, já tem atrás de si um mundo artisticamente definido; no entanto, acontece também para eles, com motivações e êxitos diversos daqueles dos grandes mestres discutidos acima, que a sua linguagem fílmica não é mais reconhecível, que seu cinema perde todas as conotações históricas que o haviam qualificado anteriormente e assume novas, mais em linha com o novo rumo. Como tantas vezes na história da arte, surge mesmo um paradoxo: Renoir com *Règle du jeu* (A Regra do jogo, 1939), Carné e Prévert com *Les Enfants du Paradis* são, por um lado, obras sem igual em suas carreiras, muito superiores até mesmo aos seus melhores resultados da década anterior e que, de qualquer forma, não se deixam mais enquadrar e interpretar segundo os módulos válidos até a era da Frente Popular; por outro lado, todavia, depois desses picos, eles não sabem mais como acompanhar, não digo com sucessos semelhantes, mas nem mesmo com o nível médio de sua carreira anterior em geral. É precisamente aqui que surgem neles (e em tantos outros diretores franceses de menor importância, Grémillon, Duvivier, etc.) formas de esteticismo nostálgico, e que a nostalgia se torna esteticamente um sinônimo ou um alibi para o apaziguamento e o retraimento, parece-me circunstância digna de análise.

Os eventos biográficos pessoais de Clair e Renoir favorecem o determinar desta transição, a curva descendente de sua parábola como artistas. Imediatamente após a conclusão do ciclo de seus filmes maiores, começa para ambos um longo

parêntese no exterior: para Clair, já a partir da metade dos anos 1930, com a Inglaterra como seu primeiro destino; para Renoir, desde quando, no início do conflito bélico, ele deixou a França ocupada e decide – como nesse ínterim também Clair – transferir-se para Hollywood. Uma mudança repleta de consequências. Embora nenhum dos dois o imagina ou o queira, o parêntese se revela na realidade muito mais que um simples parêntese; ele rompe o fio do curso de vida artística, provocando uma fratura irremediável com o passado, com todo o sentido, a orientação, o estilo da experiência cinematográfica que deixaram para trás.

O que acontece agora com eles e com seu cinema? Um estado de espírito domina em ambos acima de todos os outros: a desorientação. A principal causa de suas infelizes experiências hollywoodianas é que Hollywood lhes pede coisas que estão muito distantes e diferentes daquilo que gostariam de fazer. As suas declarações, confissões e cartas da América estão cheias de reclamações. E a crítica é acompanhada, com razão, pela autocrítica, ou seja, com a consciência, que ambos têm, de não saber manter artisticamente o rumo sentido e considerado como correto, em conformidade com os princípios de sua poética. “Quando fiz *La Règle de jeu*”, dissera mais tarde Renoir, “sabia para onde ir. Conhecia o mal que roía os meus contemporâneos”¹⁹¹. Não é assim em Hollywood: onde ele admite estar desconfortável no sistema de produção¹⁹², e onde de fato – com a única exceção parcial de *The Southerner* (Amor

¹⁹¹ J. RENOIR, *On me demande...*, « Cahiers du cinéma », II, 1952, n. 8, p. 8 (reeditado nos seus *Écrits 1926-1971*, ed. por C. Gauteur, Belfond, Paris, 1974, p. 62 ; cito aqui e em seguida da edição italiana, J. RENOIR, *La vita è cinema. Tutti gli scritti, 1925, 1971*, a cura di G. Grignaffini/L. Quaresima, Longanesi, Milano, 1978, p. 55).

¹⁹² Cfr. a sua carta de 11 de dezembro de 1947 a Claude Renoir sr. (“mes différentes expériences semblent prouver que je suis incapable de travailler dans le cadre des grandes organisations»), in *J. Renoir, Lettres d'Amérique*, ed. por Dido Renoir/A. Sesonske, Presses de la Renaissance, Paris, 1984, p. 297; depois in *Correspondance (1913-1978)*, ed. por D. Thompson/L. Lobianco, Plon, Paris, 1998, p. 210.

à Terra, 1945) – ele passa de insucesso a insucesso, de fracasso a fracasso. A explicação para estas falhas poderia ter sido encontrada em sua famosa autocrítica de 1938 sobre os erros cometidos durante os seus anos de aprendizagem:

Com simplicidade e compromisso, me esforcei para imitar meus mestres americanos. Eu não tinha compreendido que o homem, ainda mais que sua raça, é um tributário do solo que o nutre, das condições de vida que plasmam o seu corpo e seu cérebro, das paisagens que no curso de toda a sua jornada fluem diante de seus olhos. Não sabia ainda que um francês que vive na França, que bebe do vinho tinto e come queijo Brie, diante da monotonia de perspectivas parisienses só pode fazer um trabalho de qualidade apoiando-se nas tradições das pessoas que viveram com ele [...] Sei que sou francês, e que devo trabalhar em um sentido absolutamente nacional. Sei também que, ao fazê-lo, e somente deste modo, posso dirigir-me ao povo de outras nações, e fazer obras de internacionalismo¹⁹³.

Agora o Renoir ativo em Hollywood parece de todo ter esquecido destas reflexões. Ainda mais decepcionante é seu retorno à pátria, depois dos dois outros interlúdios de *The River* (O Rio Sagrado, 1951), realizado na Índia, e da *Carruagem de ouro* (1952-53), de Mérimée, feito na Itália, e que, em seu aristocratismo, denuncia algum parentesco tanto com o mundo quanto com os métodos filmicos-teatrais de Olivier. Renoir se tornava agora cada vez mais irreconhecível. A metamorfose de seu estilo é tão completa, a ponto de determinar uma solução de continuidade com o que havia realizado no passado, e empurra o passado para o esquecimento. Já antes de deixar Hollywood, declara que perdeu todo interesse por ele: que sete anos de exílio o “levaram a uma grande indiferença” para as questões que “o excitaram uma vez”¹⁹⁴. A única coisa que ele agora sabe fazer e faz é deleitar-se no gosto pela reminiscência, voltar nostálgicamente para o ilusório esplendor do mundo de ontem. Um tal estado de espírito anula no diretor qualquer perspectiva crítica. Basta

¹⁹³ J. RENOIR, *Souvenirs*, « Le Point », 18 dicembre 1938 (cito da tradução em *La vita è cinema*, cit., pp. 32, 38).

¹⁹⁴ RENOIR, *Lettres d'Amérique*, cit., p. 285 (= Correspondance, cit., p. 210).

comparar os diferentes êxitos resultantes da distância paralela entre os temas de seus filmes: o deslumbrante e pungente século XIX de *Partie de Campagne* (1936), inspirado em Maupassant, com a atmosfera do século XIX monótono, rarefeita, do *French Cancan* (1955) e *Elena et les hommes* (Estranhas coisas de Paris, 1956); ou – exemplos ainda mais macroscópicos, paradigmáticos, dada a mais próxima afinidade dos temas – o mundo de *Partie de campagne* e *La grande illusion* com aquele, respectivamente, dos tardios e cansados *Le Déjeuner sur l'herbe* (O almoço sobre a relva, 1959) e *Le Caporal épinglé* (O cabo ardiloso, 1962).

Essa nostalgia, que Renoir revela, Clair não só a faz irromper abertamente, mas também a tematiza. Retornando à pátria após a guerra, ele também deixou para trás uma série de experiências estrangeiras (inglesas e americanas), todas elas quase sem sucesso, todas – como aquelas de Renoir – insinceras, estranhas à sua sensibilidade e ao seu mundo: com a velha Paris ligada agora pelo fino fio de uma recordação, que se converte imediatamente em nostalgia (“Paris! Mal vejo a hora de retornar para lá”, exclama Claire, a aventureira e ‘encantadora’ de *The Flame of New Orleans*, 1941). O reatar com a terra natal significa, para seu retorno, uma tentativa de reatar com o discurso interrompido tantos anos antes, no momento de sua partida da França. O mundo, o ambiente, o fundo e os personagens de *Le Silence est d’or* (O silêncio é de ouro, 1947), que se inspira livremente na *L’Ecole des femmes* de Molière, são aqueles da célebre trilogia parisiense; a Paris coletiva do início do século XX, as melodias populares, as caricaturas dos cafés burgueses; em suma, um passado que para Clair foi muito querido e, com ele, o passado do cinema, suas origens. Mas será que nada mudou a respeito do passado? O filme mesmo desmente esta suposição. Na realidade, fora e dentro de Clair mudou tudo. A *couche* social de onde ele provém e ao qual, como artista, pertence, e que na sua obra se reflete, foi naufragado. A confiança, a alegria leve, as ilusões do período ascendente de sua arte foram de todo diminuídas, e

no seu posto veio um desconsolado pessimismo. Não há nada, em Clair, da coragem para a história contemporaneamente manifestada do *Verdoux* de Chaplin, um filme semelhante em ambientação e gosto evocativo; mas, ao contrário, melancolia, anseio, afastamento romântico de si e dor por um mundo que já não existe mais, ou não existe mais na forma ideal do passado.

Por que Clair escolheu se aproveitar de *L'Ecole des femmes* e ambiente o seu fac-símile no início do século XX? E, mais importante, por que ele também muda tudo em Molière, em conformidade com as mudanças que ocorreram dentro e fora dele? Molière sofre aqui um duplo ajuste: por um lado, os seus traços literários barrocos são suavizados e desviados em direção romântica; por outro, mas em estreita conexão com o lado anterior, Clair inverte o conteúdo sentimental da *pièce* de Molière, substituindo a rivalidade que divide Arnolphe de seu amigo Horace, com a amizade que une Emile e Jacques: para Emile, algo como uma espécie de desentendimento romântico entre amor e dever, entre o amor por Madeleine e os deveres impostos pela amizade a Jacques. Se a ambientação do início do século XX fornece, por um lado, o justo ponto de sutura com a inversão de Molière (liquidação e conversão do barroco em romantismo), por outro lado medeia o retorno de Clair a si mesmo, ao seu próprio passado autêntico, à aura parisiense: embora também aqui o deslocamento não ocorra sem profundas mudanças. Assim como os enamorados de *Quatorze Juillet*, também Jacques e Madeleine desfrutam de seu idílio em uma pungente Paris noturna, com um coro ao fundo, e também eles se refugiam sob uma porta, enquanto a *câmera* sai em grua até as janelas da casa, que se iluminam, e de uma das quais os dois olham para Paris (“Vimos juntos Paris pela janela”, diz sonhando Jacques a Emile); mas esta autocitação, quase literal, inscreve-se num contexto diferente e também tem uma estrutura diversa, em termos de conteúdo e sintaxe: desaparece aqui em especial a presença vivificante do mundo externo, da coletividade popular, como se todas as

mediações com o real tivessem desaparecido, e do mundo de agora não restasse mais nada além do fundo cenográfico. Neste contexto, o caso sentimental, socialmente debilitado, é colocado e articulado segundo o princípio da repetição, da necessidade de recomeçar do início: “Você não é mais jovem”, diz no final *Emile*, dirigindo-se ao sultão da ficção fílmica, mas pensando agora em si mesmo. “Você teve seu tempo, conserva as suas memórias... São jovens todos os dois. Tem apenas para si o futuro. É a vez deles de se amarem e serem felizes”. O presente repete o passado como em uma experiência cíclica, que gira em círculos; os velhos cedem o lugar aos jovens, mas sem deixá-los herdeiros de nada realmente novo.

Aqui a sabedoria do velho Clair é bem acompanhada por seu conservadorismo radical. Já seus personagens da trilogia parisiense viviam, em sua fragilidade (e inconsistência psicológica), em uma espécie de aura sem tempo. Este poderia ainda ter feito sentido diante da Frente Popular e dos trágicos acontecimentos da guerra. Que não tinha mais no pós-guerra se deu conta o próprio Claire, quando, no auge de *Les grandes manoeuvres* (As grandes manobras, 1955) e *Porte des Lilas* (Por ternura também se mata, 1957), observa que “o clima de despreocupação em que vivemos há anos desapareceu”¹⁹⁵ e com ele dissolveu o mundo do seu cinema. Esses filmes são as suas manifestações extremas. (Os posteriores caem a um nível tão baixo que o respeito pelo autor aconselha passar por eles em silêncio). São filmes do crepúsculo, da renúncia; refletem uma paixão adormecida, um espírito murcho; o crepúsculo da civilização clairiana assume tons de intensa e profunda melancolia. Naturalmente, a obstinada insistência do diretor, sua afirmação de que contemplar com olhar melancólico as ruínas do próprio mundo é uma maneira de permanecer fiel a ele, equivale bastante, em tais condições, à uma traição.

¹⁹⁵ Cfr. *I nuovi personaggi di Clair nella “porte des Lilas”*, entrevista aos cuidados de G. e P. Billard, “Cinema nuovo”, VI, 1957, n. 105, p. 241.

Creio, portanto, que não há dúvidas (sobre o ponto, abordado no início, da relação dos artistas com o seu tempo): nem Clair nem Renoir estão mais à vontade na realidade em que vivem. A nostalgia do mundo de ontem produz em ambos efeitos ruinosos: um se destrói como artista, o outro baixa suas próprias bandeiras. Não conta muito que a forma de sua linguagem tenha evoluído com a evolução linguística do cinema da “terceira fase”. Por trás do requinte das composições nostálgicas tão elegantes quanto artisticamente vazias, impotentes, está o verme de uma grave crise, a ascensão na consciência (em sua consciência de artista) de uma atitude retrógrada: a nostalgia entendida como evasão, como fuga ou refúgio ou álibi para sua renúncia. Assim, ao final de suas carreiras, ambos os autores parecem perdidos e incapazes de se orientarem, empoleirados na defensiva. Sem um lugar e uma direção, não têm mais nem mesmo uma base estável sobre a qual repousar socialmente e, o que é ainda pior, mais grave e deletério, faltam objetivos a visar; tudo agora acontece para eles apenas ao contrário, tudo parece já ter acontecido e digno de sobrevivência apenas em uma veste nostálgica. Em resumo, falta o que tinha dado brilho aos seus filmes de maior prestígio, a lucidez do olhar crítico junto com a incisividade dos meios compositivos para traduzir o olhar em imagens. Que uma se extingue em uníssono com a outra implica, para os dois autores, a abdicação dos valores específicos mais próprios de sua respectiva forma fílmica.

4. A alternativa de Hollywood do cinema de Orson Welles.

Como já aconteceu no passado, no declínio do mudo, o exílio em Hollywood de diretores provenientes da Europa, incluindo os grandes nomes franceses mencionados acima, não acabou sendo para nenhum deles um parêntese feliz; exceto em casos isolados, as suas tentativas, as suas experiências estrangeiras desembocam em compromissos ou fracassos. Tudo conspira

contra a aclimatação. Atmosfera, substrato moral e ideológico, prática produtiva, regulamentação industrial prudente do cinema estão muito distantes de seus hábitos para que uma osmose seja possível ou para que surja um acordo frutífero; mesmo a linguagem que os mestres europeus trazem consigo não coincide em nada com os *clichés* em uso em Hollywood. Foram criadas, de ambos os lados, barreiras defensivas. Enquanto os mestres europeus se preocupavam sobretudo em se proteger das intrusões que comprometiam o seu mundo, sem, no entanto, conseguir, a Hollywood contemporânea, tendo se recuperado do choque da “grande crise” e das tensões sociais do *New Deal*, estava operando no sentido de uma reorganização estritamente interna de seu aparato produtivo.

Deve-se ter muito cuidado aqui contra equívocos entre o que pertence à técnica e o que diz respeito à forma. Conhecemos os fundamentos do *impasse* formal do cinema de Hollywood. Foi e continua preso dentro das regras do *studio system*, regras impostas pelos grandes grupos produtivos, pelas pressões e manipulações do mercado, pela política econômica do empreendedorismo em geral. Dominam como consequência, no plano da produção, estereótipos linguísticos que, diferentes para cada gênero fílmico, têm em comum o fato de pertencerem a um único esquema de referência: o cinema como produto espetacular, concentrado inteiramente em seu potencial como mercadoria e, por tal motivo, fechado a qualquer relação com a cultura e com as artes. Que, do ponto de vista técnico, a linguagem do cinema hollywoodiano, no curso dos anos 1930, sofre mudanças, não muda nada nas observações adiante. É verdade, existem agora novos desenvolvimentos, procedimentos técnicos, técnicas de iluminação e filmagem (uso da lente grande-angular, da profundidade do campo, do plano-sequência, etc.) que, sem perturbar de forma alguma as regras do *studio system*, modificam, modernizam, certas convenções linguísticas. Mas o sistema dominante permanece o mesmo, as convenções permanecem convenções

(algo apenas técnico, indiferente à forma), e, o que aqui pesa mais negativamente, intacto, não superado, continua sendo a rejeição do cinema dentro de seus próprios compartimentos, às margens da cultura. Antes, entre o final dos anos 1930 e o início dos anos 1940, diretores como John Ford ou William Wyler decidiram alavancar Steinbeck, O'Neill, Sinclair Lewis, Lillian Hellman, a literatura e o teatro quase não tinham voz em Hollywood; e mesmo mais tarde, depois dessas experiências, as coisas não melhoraram muito, tratando-se sempre de aproximações e articulações de fora (transposições, adaptações), não de vínculos culturais orgânicos entre as artes. Para encontrar no cinema algo que esteja ao nível das correntes literárias americanas das primeiras décadas do século XX, de Sherwood Anderson a Sinclair Lewis, em fértil intercâmbio com a atmosfera dos círculos intelectuais do Greenwich Village, temos que voltar até o amadurecimento juvenil de Chaplin.

Uma influente alternativa vem apenas de Orson Welles. Ele é o autor a quem devemos as contribuições mais relevantes, se não a única (além de Chaplin), para a renovação da linguagem padronizada dos *studios* de Hollywood. *Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941) e a primeira parte de *The Magnificent Ambersons* (Soberba, 1942) – um filme, este último, infelizmente, muito perturbado pelas alterações da encomenda¹⁹⁶, a partir de agora cada vez mais preconceituosa em relação a Welles – significam muito não só para Hollywood e a história do cinema americano, mas para a história do cinema como um todo. Trata-se, na

¹⁹⁶ Qualquer juízo crítico em relação ao filme é inevitavelmente condicionado por estas alterações. Tenhamos em mente o ensaio de reconstrução que é dado por R. L. CARRINGER, *The Magnificent Ambersons*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1992, e, de J. ROSENBAUM, *il "summary of the cuts and other alterations made in Welles' original version of The Magnificent Ambersons"*, em apêndice à edição por ele editada de O. WELLES/P. BOGDANOVICH, *This is Orson Welles*, Harper-Collins, New York, 1992 (trad. de R. Buffagni, *Io, Orson Welles*, Baldini&Castoldi, Milano, 1993, pp. 507-43).

verdade, de uma contribuição que, estabelecida as proporções necessárias (também em termos da qualidade dos êxitos expressivos), vai numa direção análoga à do curso contemporâneo de desenvolvimento promovido pelos grandes mestres do cinema da “terceira fase”, ou seja, incide em linha reta sobre a questão da linguagem. Precisamente por esta razão, como nunca, é necessário distinguir as inovações na linguagem dos dispositivos técnicos de qualquer tipo. (Naturalmente, isso não exclui que a linguagem possa se servir e sirva também de dispositivos técnicos). Muitos entusiasmos acríticos por Welles, muitas inflações da qualidade de sua obra, incluindo as de Bazin e dos “Cahiers du cinéma”, reavivam a confusão entre uma coisa e outra,¹⁹⁷ isto é, as inovações no campo técnico são trocadas e passadas como valores novos da linguagem.

Como verdadeiro inovador, Welles, sem dúvida alguma, pertence ao grupo de autores que promovem a “terceira fase” do cinema, mesmo ocupando apenas um setor – nem mesmo um proeminente – do processo de destaque do cinema de sua linguagem clássica. Que a influência que ele exerce sobre os desenvolvimentos posteriores é em muitos aspectos mais extensa do que a de outros mestres da época, que ele prepara para o cinema – sem nunca o personificar – a muito equívoca ‘modernidade’ expressa mais tarde pela *nouvelle vague*, e não diz respeito à estrutura intrínseca de sua obra, muito menos à questão de seu valor do ponto de vista estético. Em que, então, repousa a parte do valor que efetivamente compete a ele? Por uma escolha de

¹⁹⁷ Tanto que os “Cahiers” se exaltam em paralelo para com William Wyler, como recorda oportunamente A. DE BAECQUE, *Les “Cahiers du cinéma”*. *Histoire d’une revue*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris 1991, I, p. 34. De A. BAZIN deve-se ver sobretudo os artigos reformulados sob o título *L’évolution du langage cinématographique*, em seu *Qu’est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, Paris 1958-62, I, pp. 131-3, 149 ss., e a monografia *Orson Welles* [1958], com prefácio de A. S. Labarthe, Ed. du Cerf, Paris, 1972. Sobre este setor de estudos de Bazin, cfr. D. ANDREW, *André Bazin*, Oxford University Press, New York, 1978, pp. 123-31; J. UNGARO, *André Bazin: Généalogie d’une théorie*, L’Harmattan, Paris, 2000, pp. 129 ss.

princípio, mesmo antes do princípio de uma construção artística rigorosa. É um sinal da inteligência e do talento de Welles como artista que ele, contrastando frontalmente os esquemas de Hollywood, opta pela escolha de reconectar o cinema com a cultura, particularmente enxertando nele elementos estilísticos emprestados da literatura americana contemporânea: de um Fitzgerald ou de um Hemingway ou de um Dos Passos, os escritores da geração seguinte àquela, mais antiga, formada no período pré-guerra. Não é aqui tão importante, lembre-se – estabelecer se em Welles se encontram ou não analogias diretas, digamos, com Dos Passos, circunstância que Bazin dá grande suporte, mas que Welles, em uma entrevista, rejeita explicitamente (“Eu nunca li Dos Passos”)¹⁹⁸; importa, ao contrário, como e quanto ele – queira ou não o queira, saiba ou o faça sem saber – reexplora no cinema exigências já pertencentes àquela literatura, compartilhando o fastio de Dos Passos pelas formas cínicas e abjetas de ascensão do capitalismo na América, por uma “cultura industrial” que agora se tornou hegemônica, e construindo, como fez em *Citizen Kane*, de acordo com um ordenamento diegético não linear, por blocos interligados ou mesmo por fragmentos desconectados cronologicamente: o que lhe permite importar para as convenções hollywoodianas princípios de estilo inovadores, capazes de miná-las. Poderíamos aqui

¹⁹⁸ Cfr. a *Entretiens avec Orson Welles* editada em apêndice em BAZIN, *Orson Welles*, cit., p. 169 (e também O. WELLES, *Interviews*, ed. by M. W. Estrin, University Press of Mississippi, Jackson, 2002, p. 64). Que *Citizen Kane* “em alguns pontos mostra inconfundível influencia do modernismo literário” argumenta também Winfried Fluck, que, no entanto, acredita – como já Carringer – que “a maior afinidade” deve ser estabelecida com o *The Great Gatsby* de Fitzgerald (W. FLUCK “*Citizen Kane*” als ‘filmischer’ Text und als Text der amerikanischen Kultur, in *Film und Literatur in Amerika*, org. por A. Weber/B. Friedl, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt, 1988, pp. 96-118: onde há uma menção superficial ao ensaio, não visto por mim, de R. L. CARRINGER, “*Citizen Kane*”, “*The Great Gatsby*” and Some Conventions of American Narrative, “*Critical Inquiry*”, 2/2, 1975, pp. 307-25).

dizer em síntese: o radicalismo ideológico de Welles determina também a radicalidade de seu estilo. Todos os fatores compositivos da linguagem de que se serve entram em contradição com os esquemas linguísticos dominantes no *studio system*; ele toma posse de seu último e mais alto nível de evolução e progresso técnico, especialmente o *panfocus*, mas apenas para quebrar sua jaula ou, forçando-os, para dobrá-los a um uso alternativo. (Isso justifica em parte as interpretações daquela literatura crítica, de Carringer a Berthomé e Thomas, que em *Citizen Kane* vê não tanto um ponto de viragem, quanto, ao contrário, um ponto extremo de chegada da Hollywood chamada ‘clássica’).

Como ambas as obras de estreia de Welles refletem uma fase bem determinada da história e da cultura dos Estados Unidos, a justa compreensão de seu significado exige que seja dada igual importância aos momentos subjetivos e objetivos do processo de sua gênese. Subjetivamente, Welles chega ao cinema depois de uma longa, exigente experiência teatral e radiofônica realizada principalmente sob a marca do Mercury Theatre, que culmina no projeto de uma adaptação fílmica do *Heart of Darkness*, de Conrad (1939), adaptada anteriormente para o rádio: projeto que permaneceu inacabado mas, em sua idealização, já era linguisticamente inovadora, prevendo o uso primário da *câmera* em uma chave subjetiva. (Recordo da passagem que uma seção da trilogia americana de Dos Passos se intitula “The Camera Eye” e outra, documentarista, “Newsreel”, em analogia indireta com o documentarismo da “News on the March”, que abre *Citizen Kane*). Do ponto de vista objetivo, a marca dos dois filmes de estreia é que ambos vêm a ser sob a onda da fase de recuperação do capitalismo americano, após o interlúdio da “grande crise”, mas apenas no limiar do conflito bélico. Seu tema central, obsessivamente recorrente em Welles, já deste *Heart of Darkness* (de fato, desde a primeira encenação teatral em New York de *Macbeth*, 1936), é o colapso das ambições de uma grande figura ou da ‘magnificência’ e do sucesso de uma grande estrutura de poder,

a corrosão que mina as bases desta estrutura e a manda à ruína. Se *Citizen Kane*, como mais tarde o *Verdoux* de Chaplin (baseado em uma ideia de Welles), personifica o fenômeno de um crescimento gigantesco do poder individual, até o controle de todos os mais delicados instrumentos democráticos, incluindo a imprensa, e depois até a sua dissolução final, *The Magnificent Ambersons* mostra o processo através do qual, em uma América já a caminho da plena industrialização, os contrastes de classe colocam um fim ao domínio da terra das grandes famílias. Aqui e lá – como antecipado acima – Welles pretende implantar o seu radicalismo em unidade com a descoberta dos meios fílmicos capazes de expressar formalmente suas exigências.

De fato, a operação só tem sucesso pela metade. A eficácia compositiva, a maestria técnica, o brilho das imagens desequilibram em vez de favorecer a penetração realista (embora na primeira parte de *Ambersons* Welles também escreva páginas dignas de um Balzac). Entre o diretor e seus personagens são criadas, em certo sentido, relações que correspondem àquelas encontradas na literatura de Dos Passos, para o qual Lukács fala da degradação da realidade objetiva e da correlativa exaltação da subjetividade individual, com a consequência de que são deformados os nexos recíprocos. Sob o crisma subjetivo dos personagens repousa essencialmente a construção de Welles; ele não se detém tanto em descrever as razões de sua ascensão, que ele toma como evidente, e da sua queda, mas retrata a fratura entre o domínio político-econômico e a consciência, isto é, a alienação. Assim, porém, a alienação, perdendo os seus contornos como fenômeno histórico objetivo, muitas vezes beira a patologia; ou, dito de outro modo, Welles não distingue se não com dificuldade o lado essencial dos contrastes e das degenerações econômicas do capitalismo do lado de suas degenerações, devido às causas contingentes e pessoais, ao egocentrismo, ao narcisismo, à sede de poder do indivíduo. Mesmo a magniloquência formal da linguagem que nos filmes transparece (e que revela o narcisismo próprio de Welles, condu-

zindo a uma identificação inconsciente, mas sintomática, entre autor e personagens) acentua bastante o lado da exterioridade; o qual, conforme gradualmente na América falhem ou reduzem as condições históricas, aqui ainda presentes, para as representações baseadas nos princípios do realismo crítico, assumem cada vez mais, conduzindo Welles por um caminho errado, e provocando sua involução¹⁹⁹, cravejada também de clamorosas falhas: induzindo-o, isto é, a se basear na autosatisfação, na arbitrariedade compositiva, baseada apenas em expedientes técnicos (ângulos oblíquos, acentuações de claro-escuro, disposições de efeitos de personagens e objetos no quadro), e, em suma, no gosto por um certo barroquismo formalista.

Trazem vestígios disso já as suas primeiras reduções shakespearianas, *Macbeth* (1948) e *Othello* (1952), seguidas, mas a uma grande distância de tempo, daquela que depende da figura de Falstaff, *Chimes at Midnight* (1966). Para discutir a fundo, seria necessário um parágrafo próprio. Aqui, prescindindo da diversidade das circunstâncias externas em que se realizaram os dois filmes, e, mesmo que influenciem os resultados, não mudam o sentido das escolhas de Welles. Limito-me a delinear brevemente os problemas de colocação e impositação. Por ra-

¹⁹⁹ A tese da involução de Welles no pós-guerra não é um artifício ou um produto dos preconceitos ideológicos da crítica marxista. Aparece em biografias que gozam de bom crédito, como aquela, emblemática já no título, de C. H. HIGHAM, *Orson Welles: The Rise and Fall of an American Genius*, New English Library, Sevenoaks, 1986, e é depois encontrada, aqui e ali, em biografias sucessivas (por exemplo, em F. BRADY, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles*, Hodder & Stoughton, Sevenoaks, 1990; cfr. a resenha de R. COMBS in *"Sight and Sound"*, Spring, 1990, pp. 138-9). Mas o injustificado mito historiográfico que está sendo construído ao seu redor, e do qual o próprio Welles continua prisioneiro, já foi alvo de crítica em anos distantes por Bazin, Andrew Sarris e outros. Como panoramas críticos, geralmente os orientadores podem servir o repertório de B. WOOD, *Orson Welles: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, Westport CT 1990, e a antologia de ensaios *Perspectives on Orson Welles*, ed. by M. Beja, G.K. Hall/Prentice Hall Int., New York-London, 1996.

zões tanto de cronologia quanto de estrutura formal, estes filmes constituem uma espécie de *trait d'union* entre o primeiro e o segundo Welles; nascem idealmente próximos do clima cultural no qual opera o primeiro Welles, embora já estejam inclinados para o lado do segundo. A fase preparatória de *Macbeth* acompanha o diretor por mais de uma década, desde a encenação de 1936 até quando, em 1947, ele a filmou sem muitas mudanças para o Utah Centennial Festival de Salt Lake City, em uma versão não muito diferente da do filme²⁰⁰; no *Othello* começa a trabalhar no mesmo ano do lançamento de *Macbeth*, não conseguindo, todavia, completá-lo, por falta de recursos, senão três anos mais tarde, isto é, após a edição teatral londrinense de 1951. Agora, apesar de todos os seus méritos, ambos os filmes são característicos do caminho (errado) que desemboca Welles no pós-guerra. A lacuna entre o texto, de um lado, e, do outro, a exasperação formal se alargam; formalmente Welles recorre ao mesmo repertório de expedientes já utilizados anteriormente, mas aqui valorizados por si mesmos, tornados autônomos: como fica evidente, até mesmo clamoroso, depois dos já muitos elogios de *Macbeth*, em *Othello*, desde a sequência do hierático funeral no Chipre, que emoldura a tragédia, até os fatores compositivos singulares das imagens e da sua conexão: ao claro-escuro, ao preciosismo luminoso, à montagem envolvente e em saraivada, a um quase contínuo uso de angulações de cima e de baixo (com a utilização como modelo, nas sequências corais, do Dreyer de *Jeanne d'Arc*).

Especifica-se, aqui implicitamente também, a posição de Welles em relação ao que Shakespeare significa na história da cultura. Somos os antípodas do Shakespeare, diz Olivier. Ao contrário de Olivier, ele não quer saber nada sobre o Renascimento

²⁰⁰ Cfr. R. FRANCE, *The Theatre of Orson Welles*, Bucknell/Associated University Presses, Lewisburg-London, 1977, pp. 72-3; HIGHAM, *Orson Welles*, cit., pp. 243-4; A. DAVIES, *Orson Welles's "Macbeth"*, no seu volume *Filming Shakespeare's Plays*, cit., p. 84 (segundo a qual este, em antítese da prática de Olivier, baseada em "transfer of theatrical ideas to film", "Welles theatrical conception of Macbeth was developed with the potential of cinema very much in mind").

e a cultura renascentista. E àqueles que lhe perguntam como se sente em relação a ela, se não compartilha de seus valores, ele responde: “Absolutamente não [...]. Sou um homem da Idade Média, com certas implicações devido ao primitivismo (*barbarity*) da América”²⁰¹. Portanto, acerta o alvo Aristarco, onde, discutindo a antítese entre as interpretações (“traduções”) shakespearianas dos dois diretores, argumenta o seguinte: que tanto o filme de Olivier

se refere a uma tradução humanista, aristocrática, do “Old Vic”, quanto a do Macbeth de Welles se baseia num primitivismo instintivo, em um desencadeamento de forças rudes e bárbaras embora contidas em enquadramentos caligraficamente estudados [...]. O filme Macbeth nasce precisamente, entre outras coisas, como uma tomada de posição em relação às películas shakespearianas de Olivier.

É bem adequado, por outro lado, segundo ele, o papel do protagonista da tragédia ao “prestidigitador” Welles e seu narcisismo:

O narcisismo bárbarico do diretor-ator atrai com carga explosiva sobre o protagonista, isto é, sobre si mesmo, toda a atenção, relegando para segundo plano a própria Lady Macbeth: todas as outras figuras quase não existem; e quando alguma está em cena, o rosto de Welles está muito próximo da câmera, como estão as suas mãos após o assassinato do rei Duncan: mãos manchadas de sangue e que resultam enormes na sua simbólica significação²⁰².

Não é, naturalmente, que sejam ‘bárbaras’ (ingênuas) a sua preparação sobre o assunto e a sua cultura, longe disso. Mas a mediação cultural humanista é posta de lado por ele em favor de um Renascimento (de uma era elizabetana), onde correm livres os instintos. Pode-se dizer, *mutatis mutandis*, que acontece aqui para o Renascimento algo semelhante a certos dramas de Heinrich von Kleist, por exemplo *Penthesilea*, para o classicismo. Welles se comporta com Shakespeare como Kleist com Goethe; o humanismo dos dois modelos de referência se converte no seu contrário, em um desencadeamento dos instintos levados ao

²⁰¹ Cfr. *Entretiens avec Orson Welles*, cit., p. 177 (ed. Estrin, p. 71).

²⁰² ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, cit., pp. 352-3.

ponto da barbárie. O pathos que o sustenta, a evocação formal que o dita, mesmo que seja muito eficaz, provoca em Welles resultados tão esteticamente problemáticos, não resolvidos, como os resultados da dramaturgia de Kleist, sempre sem prejuízo, é claro, do indiscutível talento de ambos. Quanto menos ele cultiva a objetividade dramática, quanto menos ele ‘shakespeariza’, tanto mais facilmente ele se abandona, tornando-se um prisioneiro, ao componente oposto de seu temperamento, o subjetivismo desenfreado, o egocentrismo. O aspecto turbulento, violento, barbárico de suas reduções shakespearianas nasce dali. Eles agem como um *trait d’union* com o segundo Welles precisamente porque, libertando o componente egocêntrico, deixando-o sem controle, eles fomentam sua magniloquência.

XIV

RAMIFICAÇÕES SUECAS DO CINEMA DA “TERCEIRA FASE”

O primeiro cinema sueco sonoro lutou muito para acompanhar o desenvolvimento do cinema na Europa. Desaparecida a geração de criadores da escola do mudo (Sjöström, Stiller), os homens de espetáculo que os substituíram cultivaram interesses gravitando no campo do teatro ao invés daquele do cinema. É o caso de Rune Carlsten, Per Lindberg (que faleceu em 1944) e Olof Molander, o diretor teatral mais significativo e influente dos anos 1930; é também o caso de Alf Sjöberg, o qual, após sua estreia fílmica no último vislumbre do mudo, *Den starkaste* (O mais forte, 1929), ao cinema não retornou senão nas vésperas do conflito bélico. Por isto, o emergir da personalidade de Ingmar Bergman, também proveniente do teatro, marca na Suécia um claro ponto de viragem. Começa ali o despertar e o reestabelecimento (relativo) do cinema sueco.

1. A prisão do jovem Bergman.

Não usei por acaso, acima, do termo “emergir”. Como Dreyer, Bergman não se impõe de fato *ex abrupto*, de repente; as características e qualidades de seu cinema assumem contornos definidos somente ao fim de um laborioso aprendizado; e só em escassa evidência é colocada inicialmente pela crítica, mesmo da crítica sueca, a característica com figuração nacional de sua obra. De um ponto de vista crítico subjetivo, antes de tudo,

pesa muito sobre isso a circunstância de uma certa insatisfação e impaciência, na Suécia, com a linha de desenvolvimento do cinema nacional.

Os críticos cinematográficos suecos – observava Rune Waldekranz em um panfleto de 1961 – tem frequentemente acusado nos últimos anos os autores suecos de falta de interesse pela realidade contemporânea [...]. A predileção de Ingmar Bergman por eras passadas e problemas éticos tem sido considerada sintomática da natureza escapista da maior parte da produção²⁰³.

Em segundo lugar, do ponto de vista objetivo, esse atraso no foco da arte de Bergman pode ser explicado com o fato de que na origem de seus próprios “problemas éticos” existem, na realidade, complexos fenômenos de crises decorrentes da crise histórico-social que se abate sobre a Suécia durante os anos do conflito bélico e imediatamente depois, mas também temas, situações e perspectivas que receberam à princípio nele uma configuração ideologicamente mais próxima do clima cultural do pós-guerra centro-europeu, e em particular o francês. Não é certamente coincidência que a primeira consagração oficial da arte de Bergman, datada de 1956, provenha do grupo reunido em torno do “Cahiers du cinéma”, e esteja intimamente ligado a certos humores e fermentos críticos que nele prevalecem. Embora desde o início sejam feitos todos os esforços para eclipsar, sob a impetuosidade apologética do lançamento, a ligação com qualquer concepção de mundo em geral, o encontro entre Bergman e os seus críticos parisienses ocorre, de fato, imediatamente contra o pano de fundo das exigências ideológicas comuns, que refletem em parte a base comum classista burguesa, e em parte a convergência para posições aparentemente não-conformistas e rebelde das correntes mais em voga da cultura francesa, todas nascidas em diferentes formas, mas com unidade de propósito, no tronco do “irra-

²⁰³ R. WALDEKRANZ, *Modern Swedish Film*, trad. Inglese di C. Stephenson, The Swedish Institute, Stockholm, 1962, p. 16.

cionalismo conservador” de Kierkegaard: propriamente esse tipo de irracionalismo do qual Sartre analisou com acuidade o papel desempenhado na França no início do pós-guerra, como expressão de uma crise e ao mesmo tempo uma revolta privada de uma adequada consciência histórica.

Para consolidar o fenômeno destas afinidades ideológicas de início, existem também razões históricas e sociais mais precisas, extensíveis – além do caso singular – a toda a cultura sueca do período bélico e pós-bélico. “As simpatias que a Suécia nutre para o mundo ocidental”, escreveu um comentarista da época, “destroem no plano ideológico a sua proclamada neutralidade”; e certamente a geração de intelectuais contemporâneos de Bergman, que estavam se formando propriamente naquele período, chegou à maturidade de forma tão pouco ‘neutra’ e independente quanto a maturidade de seus colegas ocidentais, sentindo completamente, como todos eles, as consequências e os efeitos da catástrofe mundial.

Além disso, se nos países ocupados, a cultura, após a queda do fascismo, tenta retomar a estrada em direção à luta pela renovação das estruturas democráticas, desenvolvendo as premissas da Resistência, na Suécia, a recuperação é muito mais lenta e difícil, e enfrenta obstáculos ideais e reais muito mais sérios. A literatura e a cultura não superam o clima de histeria, de neurose e de angústia já dominante no período bélico, quando penetram na narrativa tanto os módulos da “psicologia da violência”, como, na obra de Eyvind Johnson, Thorsten Jonsson e outros, os procedimentos típicos do subjetivismo joyceano e das técnicas estilísticas do século XX em geral; de fato, com a vir a ser, em meados dos anos 1940, do grupo literário homônimo (*40-talet*), liderado pelo poeta e romancista Stig Dagerman, escritores como Lars Ahlin, Lars Göransson e Sivar Arnér, e dramaturgos como Björn-Erik Höijer e o próprio Dagerman (todos de alguma forma herdeiros da literatura da “angústia” de Pär Lagerkvist e fortemente

influenciados pelo chamado existencialismo negativo francês), a sensação da presença imanente da crise é posteriormente acrescida por uma espécie de “complexo de neutralidade”, da consciência de não ter resistido com ação prática ao imperialismo nazista e, ao mesmo tempo, pelo agravamento de certas pragas nacionais internas, como a difusão do alcoolismo, o embotamento dos valores da religião cristã tradicional, e uma sensação geral de desintegração e dissolução da coesão da estrutura social; ao qual devemos também acrescentar – em um nível mais estritamente cinematográfico – a influência que vem exercendo na Suécia os produtos do *film noir* americano (Dmytryk, Hawks, Siodmak, Wilder) e do cinema francês da tradição naturalista, e os últimos remanescentes da vanguarda: o próprio Bergman reconhece sem dificuldades suas simpatias juvenis por Carné e Duvivier, assim como aquelas mais recentes por Cocteau, saudando, por exemplo, *Orphée* como obra entre as mais altas da cultura contemporânea. (Também as suas produções cênicas-radiofônicas de textos de Tennessee Williams, de Jean Anouilh e do próprio Cocteau devem ser colocadas de acordo com as suas escolhas favorecidas por um clima semelhante). Angústia, desilusão, pessimismo, renúncia, doença, sentimento de culpa, gosto pela autodestruição, contemplações de suicídio, alteração do estado psíquico normal, “infinito horror diante das duras condições da vida humana na era da bomba atômica” e, como reflexos externos desta situação, violência, brutalidade e sadismo, - estes são alguns dos componentes constitutivos dessa teoria do “tumulto interior” ou da “consciência angustiada”, que em toda a geração dos intelectuais suecos do “grupo dos anos 40” elevou à essência de sua própria arte²⁰⁴, e que corresponde precisamente, objeti-

²⁰⁴ Sobre o assunto, existe já uma vasta literatura crítica. Limito-me a recordar, no que diz respeito às fontes ideológicas, do principal entre estas referências literárias, Dagerman, e suas relações com o cinema, o trabalho de G. PÉRILLEUX, *Stig Dagerman et l'existentialisme*, Les Belles Lettres, Paris, 1982; TH. STENSTRÖM, *Le courant existentiel suédois: contexte*

vamente, a esse afrouxamento dos laços sociais.

Agora, como é notado, e como oportunamente reitera, em páginas importantes, Maria Bergom-Larsson²⁰⁵, a estreia cinematográfica de Bergman aconteceu precisamente no quadro da situação de crise, aqui rapidamente descrita, em estreita relação com o “grupo dos anos 40” (para cujo periódico ele mesmo colaborou na qualidade de narrador), e reflete todas as suas ambiguidades e exageros, todos os seus extremismos. Faltando aqui nele um pleno controle de suas capacidades criativas, nota-se como característica específica deste primeiro período uma singular instabilidade de posições e atitudes em relação ao problema da crise, que, após várias oscilações, leva ao pessimismo mais extremo: basta mencionar a tragicidade sem esperança de alguns de seus cenários, como os que ele elaborou para Sjöberg (*Hets*, Tortura do Desejo, 1944) e para Gustaf Molander (*Kvinna utan ansikte*, Mulher sem rosto, 1947; *Eva*, A Mulher e a Tentação, 1948), e para uma boa parte das obras rudes e desesperadas que produziu no curso dos anos 1940, de *Kris* (Crise, 1946), até *Hamnstad* (Porto, 1948), *Fängelse* (Prisão, 1948-49) e *Törst* (Sede de Paixões, 1949).

O pano de fundo contra o qual se destacam os eventos destas obras, por mais orientados que sejam, é na realidade sempre o mesmo. Trata-se precisamente da crise de uma geração, da sua ausência de ideais, de uma vida sem mais vida ou sem mais ímpetos de paixão verdadeiros. Os sintomas, ou antes, os símbolos literários desta situação, para Bergman, são Nietzsche

international et trait spécifiques, « Nouvelles de la République des lettres », 1986/2, pp. 125-41 ; M. ROSELIUS, *Stig Dagerman och filmen*, « Chaplin », XXVI, 1984, n. 191, pp. 63-6 ; G. WERNER, *De grymma skuggorna. En studie i Stig Dagerman författarskap och dess relationer till filmen som medium*, Norstedts. Stockholm, 1986.

²⁰⁵ M. BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologi*, PAN/Norstedts, Stockholm, 1977, pp. 16 ss. (páginas que infelizmente faltam na edição em inglês do livro, *Film in Sweden. Ingmar Bergman and Society*, trad. di B. Selman, The Tantivy Press/A.S. Barnes & Co., London-South Brunswick-New York, 1978).

e Strindberg, o dióscuro do decadentismo e niilismo nórdico, que em *Tortura do Desejo* invoca um dos companheiros do estudante Widgren, Sandman, para sustentar suas ideias céticas e ‘materialistas’: indicando aqui, ‘materialismo’, não tanto uma ideologia definida, mas sim a ausência de qualquer perspectiva em geral, que da rejeição dos valores espirituais da vida acaba passando para a rejeição da vida em sua própria consistência biológica, ao suicídio (um motivo típico, note-se, do posterior suicida Dagerman, já presente no *Matar uma criança*): não por acaso que em *Prisão* é o ‘materialista’ Tomas que defende a probidade do suicídio (“Todo espírito lúcido o faz mais cedo ou mais tarde... O suicídio, afinal, não é nada além de uma doença mortal”), enquanto são os personagens que estão ‘doentes’, ou culpados, ou esmagados sob o peso de sua miséria moral, que decidem levá-lo adiante: o ator sujo de *Crise*, as duas prostitutas de *Porto* e de *Prisão*, e a histérica Viola de *Sede de Paixões*; assim como em outros lugares ateus e suicidas são retratados como afetados fisicamente, ou em vias de sê-lo, pelo mal da cegueira.

Materialismo e ceticismo, ateísmo e doença significam, na acepção de Bergman, aspectos concomitantes ou convergentes da mesma situação de crise, do mesmo “torpor burguês”; e, no final, eles se revelam meios inutilizáveis para sua solução. “O materialismo integral – afirma o próprio Bergman – só poderia conduzir a humanidade a um *impasse* sem calor”²⁰⁶. Precisamente por isto, ele não se acomoda nem nas experiências aparentemente mais negativas, mais pessimistas, sugerindo aqui e lá, ainda que de modo muito vago, motivos de esperança, o desejo de encontrar na solidariedade e na união a força necessária para continuar pelo menos a viver, perdido no isolamento. Ambos os traços decisivos da concepção artística de Bergman, isto é, de um lado a “consciência angustiada” (como reflexo da crise his-

²⁰⁶ *Rencontre avec Ingmar Bergman*, ed. por J. Béranger, « Cahiers du cinéma », XV, 1958, n. 88, p. 18 (referido também por J. SICLIER, *Ingmar Bergman*, Éditions Universitaires, Paris, 1960, p. 131).

tórico-social da Suécia e da cultura dos anos 1940), e do outro, a recusa de se estabelecer na tradição do decadentismo nórdico de um Strindberg, de seu naturalismo simplesmente pessimista (que ao materialismo, como vimos, está imediatamente ligado), são já componentes constitutivos das obras do primeiro período. O fato de Bergman estar ciente da vaidade ou da insuficiência de sua tentativa de ‘recuperação’, pelo menos como até agora tem sido conduzida, e não tenta mistificar o êxito recorrendo à fáceis mas sutis artifícios, é comprovado por *Prisão*, um texto chave para a compreensão, não só das outras obras deste período, mas também do fundo genético de toda a sua temática sucessiva.

Aqui Bergman tenta em vão responder às questões dominantes da vida do homem, o que é a própria vida e o mundo, que relações existem entre vida e arte, arte e religião, religião e mundo. Ficção artística e realidade, no entanto, coincidem. A obra cinematográfica que, no próprio filme, um velho professor de matemática se propõe a realizar a um de seus antigos alunos, agora diretor, é uma obra sobre o inferno, que deveria abrir com um discurso do diabo sobre o seu próprio plano de dominação. Característica deste plano é que a realidade inteira permanece estática, sem mudança; qualquer variação nela, mesmo a mais atroz e espantosa, como poderia ser a provocada pela eclosão de uma guerra atômica, contradiria a realização do plano, a natureza da ação diabólica, que tem por essência precisamente a inação, a estaticidade, o vazio absoluto. “O nosso vazio”, comenta Martin, o diretor, “é pior que o caos”. E nesse vazio, naturalmente, não há lugar para Deus: Deus está “morto, liquidado, aniquilado” (um eco evidente de Nietzsche). Deus, explica o professor, “é apenas a imagem, o símbolo da vida”; mas no inferno não há vida: a abolição de Deus deve, portanto, ser introduzida como o *prius* lógico de cada construção posterior e desenvolvimento do filme, de cada possível realização dele.

Entende-se que tal pesadelo não é para Bergman apenas o resultado de uma ficção artística, de um projeto cinematográ-

fico. Pelo contrário, a própria vida, o próprio mundo real é um pesadelo, um inferno. Já em *Tortura do Desejo* se estabelece uma clara inter-relação entre o inferno da escola, onde se destaca a figura de um professor tirânico, e a totalidade do mundo na sua completude; em *Mulher sem rosto*, em *Porto*, em *Sede de Paixões* o mundo real que aparece como um inferno; e aqui, em *Prisão*, a ficção do projeto cinematográfico de Martins e do professor se intercala, de forma evocativa, com outro evento ‘infernai’, surgindo desta vez não da ficção, mas da realidade: a da prostituta Birgitta-Carolina, que a Martin conta sobre seu amigo Tomas, o escritor ‘materialista’, cético, alcoolista e momentaneamente em crise em suas relações familiares e privadas. Ao contrário de Tomas, ao fim revisa a sua posição niilista e volta para sua esposa para começar uma nova vida, Birgitta-Carolina não escapa da sentença extrema, suicídio; para ela, a ‘prisão’ da vida se mostra absolutamente sem saída.

Nem mesmo em *Prisão*, portanto, o movimento dramático vai em direção única. Mas se a recuperação não for de todo excluída (embora esteja confinada ao segundo plano), a negação permanece sendo o tema principal; sendo o filme uma narrativa que “termina em prostração e suicídio”, podemos definir corretamente como, de acordo com Bergom-Larsson²⁰⁷, um “*Bildungsroman* em negativo” (com respeito ao modelo humanista clássico). Bergman concentra e aguça, de fato, todo o conjunto de seus motivos temáticos precedentes: fadiga e crise, inibições e ‘doenças’; a vida como inferno, e o inferno – o reino diabólico terreno – como vazio absoluto, como a estaticidade desprovida de escolhas. Consequentemente, desaparece ao final, na boca do protagonista, Martin, a esperança de uma saída e de salvação de tal inferno, pois a única saída e salvação possível – que permitiria, ao mesmo tempo, a recuperação de Birgitta-Carolina e a realização do filme – exigiria a admissão da presença de Deus, que no início havia sido descartada como hipótese.

²⁰⁷ BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman*, cit., p. 24.

“Não se pode mais realizar o seu cenário”, declara Martin a Tomas e ao antigo professor. “Isso se encerraria com uma questão que não tem resposta. Poderia-se dar uma, se se acreditasse em Deus. Como você não acredita mais, não há mais saída”.

Com *Prisão*, a visão de mundo de Bergman se enquadra pela primeira vez em uma perspectiva definida, embora transitória, que ilumina em grande parte todo o arco do caminho percorrido. O fracasso das soluções artísticas até aqui propostas para a crise, e a contraditoriedade ideológica de suas consequências pode ser explicada à luz da fraqueza da elaboração da cultura sueca dos anos 1940, da qual, como já dissemos, Bergman depende e da qual ele só agora começa a se livrar com dificuldade. A sua ‘prisão’ intelectual se manifesta até aqui tipicamente também no estilo, na linguagem, onde – como aponta sua compatriota Marianne Höök²⁰⁸ – “a simbologia bergmaniana começa a tomar forma”: basta só pensar nos procedimentos estilísticos, sintáticos e figurativos dominantes em *Prisão*, cheios de efeitos vagos e irrealistas, de pesadelos oníricos, de sobreposições, de bloqueios, de saltos de tempo para frente e para trás, de nexos distorcidos entre os acontecimentos: de módulos e formas, isto é, que se por um lado se recorda à escola do cinema escandinavo, e em primeiro lugar, a Sjöström de *A Carruagem Fantasma* (“a pedra angular de meu universo cinematográfico”, confesso uma vez Bergman²⁰⁹), por outro – são agora palavras de

²⁰⁸ M. HÖÖK, *Ingmar Bergman*, Wahlström & Widstrand, Stockholm, 1962, p. 61.

²⁰⁹ “C’est vrai, La Charrette fantôme est la clef de voûte de mon univers cinématographique. Je considère presque comme un axiome que La Charrette fantôme est un des chefs-d’œuvre les plus absolus de l’histoire du cinéma» (*Seul me guide le principe du plaisir*. *Entretien avec Ingmar Bergman*, ed. por S. Björkman, « Cahiers du cinéma », n. 524, 1998, p. 39). Para este “enorme significado” de sua relação com Sjöström, cfr. também FORSLUND, *Victor Sjöström*, cit., pp. 322 ss.; I. BERGMAN, *Bilder*, Norstedts, Stockholm, 1990, pp. 22-4 (*Immagini*, trad., di R. Pavese, Garzanti, Milano, 1992, pp. 18 ss.); O. ASSAYAS/S. BJÖRKMAN, *Conversation avec Bergman*, Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1990, pp. 40, 50-1. Bergman recentemente o

Bergom-Larsson²¹⁰ – mostra formalmente “pontos de contato com importantes aspectos do vanguardismo do pós-guerra”.

2. A experiência literária nacional em Sjöberg e Bergman.

As ramificações suecas do cinema da “terceira fase” podem ser esclarecidas apenas a partir da consciência de que o renascimento do cinema na Suécia, entre a guerra e o pós-guerra, não cai somente sobre os ombros de Bergman. Este renascimento vai além do âmbito fílmico em sentido estrito. Quem quiser compreender as matrizes e testar a profundidade deve abraçar em um único olhar o contexto geral da cultura sueca do período, filosofia, literatura, teatro, cinema, aprofundando mais a fundo a pesquisa na base das fontes da cultura que alimentaram os dois diretores de maior prestígio, Sjöberg e Bergman, tendo em vista a determinação do significado, da natureza e das proporções de seu respectivo escopo de conexão com a experiência cultural nacional.

Sabe-se que na atividade de ambos a experiência teatral ocupou um posto de importância igual, senão maior, do que as cinematográficas. Bergman afirma certamente que o teatro absorve pelo menos sessenta por cento de sua atividade de direção; para Sjöberg – influenciado, como ele mesmo declara, por Mejerchol'd, e que se estabelece com a encenação no Dramaten de Estocolmo de uma série de textos shakespearianos, onde a crítica encontra “um talento singular pela justaposição dramática dos personagens, em soluções visuais primorosas”²¹¹ – a proporção é ainda maior. Tem grande importância, em ambos os casos, como diretores de teatro, a encenação de autores nacionais, em particular, Strindberg. Não é por acaso que estudos específicos dedicados ao assunto, feitos por Gunnar Ollén e Maurice Gravier, os numerosos testemunhos pessoais de Bergman, as histórias do teatro sueco de Sjöberg e dos

evocou também no teatro e no cinema, dirigindo *Bildmakarna* (*O criador de imagens*, 2000), drama de Per Olov Enquist.

²¹⁰ BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman*, cit., p. 22.

²¹¹ H. SJÖGREN, *Teater i Sverige efter andra världskriget*, Natur och Kultur.

dois Marker, e as obras de todos os três, e de Egil Törnqvist sobre Bergman como diretor de teatro,²¹² permitem-nos apontar para eles (e para Rune Carlsten) como os diretores que, referindo-se à grande lição da direção strindberghiana de Olof Molander, nos anos 1930, procuram com o seu cuidadoso estudo da personalidade de Strindberg, mas no nível de uma representação original e fantástica, retirar o dramaturgo da hipoteca expressionista que lhe foi colocada por Max Reinhardt e pela escola alemã, e recuperar de outra forma a sua ‘nacionalidade’: para mostrar, em suma, que a sua obra “é, por origem e estrutura, uma criação sueca, uma manifestação do gênio nacional”.

Para com Strindberg, Bergman mantém uma antiga e sempre reconhecida dívida, mediada precisamente por Molander (o homem – diz ele em seu esboço autobiográfico *Lanterna mágica*, mas recorda também Törnqvist e os dois Marker – que lhe revelou “a magia mais secreta do teatro”, especificamente a da dramaturgia de Strindberg). Decisivo, incomparável a qualquer outro, ele julga a influência que recebeu: “na minha vida a maior experiência literária foi Strindberg”²¹³. Ele o lê e o ama desde sua adolescência; ele o aborda pela primeira vez durante seus estudos universitários, quando escolheu como tema de

²¹² A seguir, utilizo sobretudo os três estudos de M. GRAVIER, *Strindberg et le théâtre moderne, I: L'Allemagne*, I.A.C., Lyon-Paris, 1949, pp. 55 ss., *Mises en scène de Strindberg*, in *La mise en scène des oeuvres du passé*, ed. por J. Jacquot/A. Veinstein, CNRS, Paris 1957, pp. 41-51, e *Ingmar Bergman et le théâtre suédois*, „Études cinématographiques“, I, 1960, n. 6-7, pp. 372-82; da história de di E.J. e L.-I. MARKER, *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theater*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1982 (que integram sua edição de I. BERGMAN, *A Project for the Theatre*, F. Ungar, New York, 1983), e *A History of Scandinavian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1996; e da monografia de E. TÖRNQVIST, *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995.

²¹³ I. BERGMAN, *Introduzione ao seu volume Quattro film*, trad. di B. Fonzi/G. Oreglia, Einaudi, Torino, 1961, p. XVII; *A Project for the Theatre*, cit., p. 16.

sua dissertação a análise de uma *féerie* de Strindberg; e obras de Strindberg são então encenadas por ele durante sua estadia no Mäster Olofsgården e durante toda a fase de sua atividade teatral pré-profissional, que dura entre 1938 e 1944, ano em que escreve para Sjöberg o seu primeiro cenário cinematográfico, *Tortura do Desejo*, como vimos na seção anterior, estreia também significativa. Ela ocorre, de fato, no contexto da situação de crise que passa a Suécia durante o período pré-bélico, em estreita relação com a literatura sueca contemporânea, um sintoma da mesma coisa. A sua colaboração com o “grupo dos anos 40” continua, se não mais, através da encenação, nos anos imediatamente seguintes de obras dos expoentes mais importantes do grupo, como Björn-Erik Höijer (*Requiem*, 1946; *Dança sobre a ponte*, 1948; *Há luz na cabana*, 1951), ou de autores que lhes são caros, como Hjalmar Bergman (*A saga*, 1945; *Lodolezzi canta*, 1948; *Uma sombra*, 1950) e sobretudo de Strindberg (*O pelicano*, 1944; *o holandês*, 1947; *Brincar com fogo*, 1947; *Amor materno*, 1948), para o qual o interesse do diretor pelo vanguardismo teatral permaneceu constante neste período, e foi mesmo progressivamente intensificado. “É claro – concordam os comentadores, pelo menos Jörn Donner em diante (Birgitta Steene, Vernon Young, Frank Gado etc.) – que a inspiração de Strindberg, o parentesco com Strindberg, é sensível em toda parte em Bergman”²¹⁴.

Com Strindberg se consolida contemporaneamente também Sjöberg, o qual, por ocasião do centenário strindberghiano (1949), encenou *Fröken Julie* (Senhorita Júlia), e, no ano seguinte, *Erik XIV*. Sobre que base ocorreu o seu encontro com o dramaturgo? “Para representar bem Strindberg [...]”, observa Gravier, “é preciso primeiro conhecer o homem e a vida do homem”: especialmente quando se trata de uma obra como

²¹⁴ J. DONNER, *Djävulens ansikte. Ingmar Bergmans filmer*, Aldus Bonniers, Stockholm 1962, p. 167 (trad. Inglesa de H. Lundberg, *The Personal Vision of Ingmar Bergman*, Indiana University Press, Bloomington 1964, p. 211).

Senhorita Júlia, situada no centro do delicado ponto de viragem em que Strindberg, afastando-se do “naturalismo integral” de seus primórdios, volta-se para um subjetivismo exagerado, para uma “intimidade trágica ultrasubjetiva”, segundo os ditames mais característicos de sua dramaturgia madura: “ninguém representará, sem dúvida, convenientemente, *O Pai*, *Senhorita Júlia* ou o *Credor*, a menos que ele tenha pelo menos estudado as *Vivisseções* e esteja impregnado da doutrina strindberghiana da sugestão, se não estiver familiarizado com a noção de ‘luta cerebral’ ou de ‘assassinato psíquico’”²¹⁵: ou seja, com a noção do conflito que vem a determinar entre inteligências de diferentes níveis, e que geralmente conclui com um ato de violência moral, com a forçada submissão de uma inteligência à outra. O próprio Strindberg, na célebre introdução à *Senhorita Júlia*, escreve:

As minhas almas (personagens) são conglomerados de etapas culturais passadas e presentes [...]. Dei um pouco de história à sua gênese, fazendo com que os mais fracos tomem posse das palavras dos mais fortes e as repitam, e as almas tirem uma das outras “ideias”, as chamadas sugestões [...]. A senhorita Júlia é [...] um remanescente da antiga nobreza militar, que cede agora à nova nobreza dos nervos e do cérebro; é uma vítima da desarmonia provocada pela culpa de uma mãe no seio de uma família, uma vítima dos erros de uma época, das circunstâncias de sua fraqueza congênita: coisas que são equivalentes ao destino ou à lei do universo dos antigos.

Diante deste destino, deste destino trágico (ou seja, a decadência de uma classe), Strindberg não permanece insensível: “Somos suficientemente nobres para sofrer vendo uma grandeza caída que jaz e se decompõe como um cadáver, como se o próprio caído pudesse se levantar novamente e se reabilitar com ações honrosas”.

A ‘nobreza’ da atitude de Strindberg passa tal como é para Sjöberg: e não só para Sjöberg, o homem do teatro, mas também para Sjöberg cineasta, quando, no ano seguinte, ele decide realizar uma transcrição fílmica do texto, com o mesmo

²¹⁵ GRAVIER, *Mises en scene de Strindberg*, cit., p. 43.

ator para protagonista: Ulf Palme. (A muito talentosa Anita Björk substitui no filme Inga Tdblard, que na peça interpretou o papel da protagonista feminina). Chegando ao filme com a íntima preparação que deriva de ter supervisionado pouco antes a encenação teatral, de seu conhecimento aprofundado da personalidade e do trabalho do dramaturgo, de sua capacidade de manejar com domínio absoluto – como exige Gravier – todo o seu material teatral, é natural que Sjöberg parta, do ponto de vista da reprodução do clima strindberghiano, extraordinariamente avantajado, e que ele seja capaz de captar os elementos dramátúrgicos essenciais que se encontram no fundo do texto, imediatamente retomados, e examinados, no nível de uma extrema consciência: como comprovam, entre outras coisas, as notas que ele escreveu sobre o tema, as quais – como afirma Forsyth Hardy, que as cita em parte, como também as cita e usa Gunnar Lundin²¹⁶ – fornecem uma interpretação do tema que é tudo menos simplista e óbvia.

Isto contribui, no entanto, para dar uma primeira colocação ao filme de Sjöberg. Fazendo uso tanto da lição de Olof Molander quanto também de sua própria experiência teatral strindberghiana, Sjöberg, como intérprete de alta classe, concentra-se na individuação e na recuperação, sem exclusão, de todos os complexos componentes do texto em suas tramas unitárias. Ele recupera, desta forma, não só, em primeiro lugar, a dimensão nacional, tornada evidente pelo uso como pano de fundo das arejadas paisagens camponesas das ruas de São João (por outro lado, também Molander, recorda Gravier, “tendeu, sobretudo, a situar os dramas de Strindberg em sua estrutura própria, a implantá-los na paisagem sueca”), o que não pode deixar de lembrar imediatamente outro filme arejado, o filme ‘nacional’ feito por Sjöberg durante o conflito bélico, *Himlaspelet* (O

²¹⁶ Cfr. F. HARDY, *Scandinavian Film*, The Falcon Press, London 1952, pp. 31-2; G. LUNDIN, *Filmregi Alf Sjöberg*, Wallin & Dalholm, Lund 1979, pp. 201 ss.

caminho do ciclo, 1942); mas também recupera, em segundo lugar, os componentes estruturais e dramáticos internos, o valor das diferentes cesuras, das diferentes transições e nexos rítmicos, das densas estratificações psicológicas dos personagens (aqueles “conglomerados de etapas culturais passados e presentes”, que apontou Strindberg: basta pensar na forma obsessiva e pungente como Sjöberg, também no filme, faz “pairar acima e atrás de tudo o infeliz espírito do pai”); e isto na mesma chave ultrasubjetiva, “proustiana”, cheia de contínuas alusões e reminiscências, que já haviam determinado a orientação geral de sua encenação strindberghiana por Molander: “devaneios, claras imagens da realidade, fragmentos com contornos precisos arrancados da vida cotidiana e reunidos mediante uma refinada arte de composição, e todos juntos formando as sequências de imagens criadas pelas leis da associação”: orientação justificada, segundo Molander (a quem se deve também a referência a Proust), “pelo fato bem conhecido de que, para Strindberg, a vida toda não era mais que um sonho, ou uma série de sonhos, e muitas vezes de pesadelos”.

A maleabilidade do meio cinematográfico está, nas mãos de Sjöberg, a serviço completo desta intenção. Encontramos assim exposto nele o complicado jogo strindberghiano da sobreposição temporal dos planos, seja na forma de evocação indireta, com ‘ataques’ ou inserções assíncronas (o relato de Jean a Kristin sobre a ruptura do noivado da condessa, relato que se sobrepõe à imagem desta última; o cordão do sino que faz os amantes imaginar o retorno do conde, etc.), seja mais frequentemente, na forma da evocação direta, com a coexistência de vários tempos na mesma sequência e às vezes até mesmo no mesmo plano (certas evocações da infância dos dois protagonistas) ou a predominância, porém, da dimensão da memória, da recordação: “Você pode escapar”, disse à condessa Jean no final, “mas as memórias te perseguem em qualquer lugar”. E reencontramos ainda, transpostos na correspondente forma fílmica, os artifícios cênicos já idealizados por Strindberg para potencializar a

“ilusão” e a “sugestão” do espectador, isto é, aquelas “formas de arte ligadas originalmente à antiga tradição” que são a monodia (o monólogo) e o coro (a dança), além de naturalmente a música (para que ela também “exerça sua sugestão durante a cena muda”) e um uso da estilização coreográfica-cenográfica, que “empresta da pintura impressionista a assimetria e o truncamento”: pense somente, pela cenografia, na cozinha ou no grande salão central do palácio, com os retratos dos ancestrais nas paredes, a “assimetria” de certos planos tortos do palácio vistos por Jean e o “truncamento” impressionista – montagem de peças curtas, primeiros planos, interações simbólicas dos detalhes – que entram em função na sequência culminante, e também aqui com escrupulosa fidelidade à implantação estrutural e dramática do texto original: sobretudo na sequência colocada na cesura dos dois tempos ideais e reais do filme, aquela da cedência da condessa a Jean, sugerida indiretamente pelo calor premente da dança em que se desembrulham os camponeses da sala ao lado, e que o diretor constrói com planos sempre mais próximos, até os detalhes simbólicos de clara conotação sexual (os fuzis que são levantadas para atirar, o barril tombado que derruba o vinho); e na esplêndida sequência que precede imediatamente o suicídio, quando, como dissolução da “luta dos cérebros”, e como cumprimento trágico e fatal do ‘destino’, nasce na condessa, por instigação de Jean, a decisão de se suicidar: a *câmera* se aproxima então lentamente de seu rosto imóvel, isolando-o de tudo no primeiro plano, enquanto começam a ecoar novamente à distância as notas dos camponeses em festa. A concentração dramática essencial dos motivos do texto atinge aqui o seu ápice.

A cultura de Sjöberg, a sua familiaridade com o mundo teatral de Strindberg, a importância nacional do dramaturgo, a pregnância e a maestria de muitas das soluções formais audiovisuais que elaborou são, a meu ver, inquestionáveis. E, todavia, isso não basta, por si só, para remover a obra de sua dependência da sua fonte, para elevá-la à categoria de uma criação original e

artisticamente autônoma; reafirmando, pelo contrário, com a sua qualidade e seu peso, essa dependência, e portanto, a estreiteza – já muitas vezes reprovada em Strindberg, mas tanto mais sensível naturalmente em Sjöberg – de um movimento dramático que permanece congelado em seu próprio redemoinho. Não só, de fato, Sjöberg se move completamente no horizonte da dramaturgia de Strindberg, não só continua a “dogrer” com ele, “vendo uma grandeza caída que jaz e se decompõe como um cadáver” – mantém, em outras palavras, uma atitude formal distanciada, aristocrática – mas também compartilha, e leva adiante, o irracionalismo, o complacente gosto decadente pelo “fantasmagórico” e pelo “maldito” (os devaneios dos protagonistas; o vento que agita com violência as cortinas do salão), e em geral aquela típica concepção onírica da vida e da arte, acima mencionada, da qual o “meio fílmico” seria por sua essência – de acordo com o que Sjöberg reitera em uma entrevista à revista “Chaplin”, em dezembro de 1965, e coloca em evidência também Lundin²¹⁷ – o prolongamento fantástico e o mais natural e moderno veículo (contendo em si “algo do sonho”). Se, portanto, é sem dúvida certo abrir espaço para Sjöberg no quadro da retomada do cinema soviético do pós-guerra, não me parece correto acrescentar, como alguém o fez (na Suécia, Rune Waldekranz) que é o próprio Sjöberg, com *Senhorita Júlia*, que abre até certo ponto o caminho para o cinema de Bergman. O caminho de Bergman é, na realidade, diferente. O decadentismo aristocrático não é sua única nem a sua última palavra. Mesmo além da inclinação confessada que o guia, como diretor de teatro, mais para o tipo de encenação de Molander do que o tipo de Sjöberg, ele demonstra claramente que se coloca de pronto no plano da criação original, quaisquer que sejam os limites dos resultados que ele de tempos em tempos alcança,

²¹⁷ Cfr. *Filmens partisan. Alf Sjöberg berättar om sina framgångar och misslyckanden*, organizado por B.J. Hultman/T. Manns, “Chaplin”, n. 59, 1965, p. 470; LUNDIN, *Filmregi Alf Sjöberg*, cit., pp. 201 ss.

e, como criador original, de chegar a um acerto de contas com Strindberg, Dagerman, Lagerkvist e as outras personalidades artísticas escandinavas bastante presentes também em Sjöberg (Lagerkvist, entre outros, é a fonte de seu filme *Barabbas*, 1953) com um distanciamento crítico que a ‘disponibilidade deste último não conhece.

Já entre 1949 e 1960, propriamente em coincidência com as experiências fiéis strindberghiana de Sjöberg, se vê em Bergman uma decisiva mudança de linha na abordagem ideológica de suas obras, uma posterior verificação e clarificação das fontes (e do pano de fundo) de sua arte. Em *Till glädje* (Rumo à Alegria, 1949), em *Sommarlek* (Juventude, 1950), o diretor aprofunda, consideravelmente, a sua visão inicial do problema da crise, enriquece-a com uma multiplicidade de nuances e, o que é mais importante, ele a desbloqueia. Se até então a crise sempre se mostrou irresolúvel para o homem, tanto do ponto de vista de sua atitude subjetiva quanto do ponto de vista de sua destinação objetiva no mundo, agora Bergman começa a identificar no recesso da consciência – ou seja, na problematização a nível subjetivo da essência da vida humana – uma outra, diferente e mais rica alternativa para a crise. O aprofundamento na interioridade substitui a dispersão no exterior. Empurrando cada vez mais a fundo em direção da conversão da socialidade externa dos problemas em problemas internos, de consciência, Bergman traz à luz o que é, e continua sendo, o componente mais constante e decisivo de sua formação cultural, o protestantismo, como este se vem desenvolvendo na Escandinávia de Kierkegaard adiante. Todas as questões principais e os principais dilemas que se colocam ao homem assumem volta e meia um significado que não é mais objetivo, mas metafórico-simbólico; a busca pela ‘salvação’ – uma busca que caracteriza, em certo sentido, todo o arco de seu cinema – torna-se uma busca de salvação pessoal, de redenção, de graça; e a forma artística deste conteúdo, com a intenção de aderir plenamente, aceita metáforas e símbolos, sublinha o seu caráter transparente ou alusivo, chega a compor e

decompor a estrutura de acordo com cadências litúrgicas, e em suma, transforma a arte em uma espécie de exegese com um fundo bíblico-teológico das questões objetivas sobre o mundo.

Dois são os temas essenciais que convergem na alternativa protestante de Bergman. Um primeiro tema, por sua vez, é o da paixão. Este é anunciado imediatamente, na abertura de *Gycklarnas afton* (Noites de Circo, 1953), pela inserção do episódio do palhaço Frost, o qual, para remover a nudez de sua esposa dos olhos indiscretos de uma tropa de couraceiros, escarnece das estações de uma longa, obsessiva, dolorosa provação, pontuada pelo rugido dos canhões (um claro contraponto fálico à nudez da mulher, a ‘cruz’ sob a qual Frost repetidamente cai e se levanta de novo): calvário que representa simbolicamente o itinerário de salvação e redenção do homem, a sua redenção, através do sofrimento, do pecado da abjeção terrena ou da culpa de viver em geral. Diretamente ligado ao primeiro está o segundo, importante, tema do protestantismo de Bergman: aquele – típico da juventude de Lutero – relativo às atormentadoras crises da alma, a inquietude, os terrores, os pesadelos da mente, os incômodos para escapar da condenação eterna e dos horríveis castigos infernais. A interiorização dos conflitos, a paixão e a expiação são condições de salvação e de graça principalmente porque o homem, como ser finito, não pode nunca se livrar das limitações da vida não-espiritual, vive continuamente imerso na tentação, na culpa, no pecado e, em incessante dúvida sobre o além e o supremo destino, e obcecado pelo medo da morte.

A utilidade da paixão de Cristo – escreve Lutero – reside em grande parte nisto, que o homem vem ao conhecimento de si mesmo, tem medo de si mesmo e é abatido [...]. Pelo menos deve cair no terror da morte, tremer, vibrar e experimentar tudo o que Cristo sofreu na cruz [...]. A razão sente que a morte ainda está em nossos pescoços, e nos exercita continuamente²¹⁸.

²¹⁸ M. LUTERO, *Scritti religiosi*, a cura di V. Vinay, Laterza, Bari, 1958, pp. 353-4, 375.

Não é por acaso que este segundo tema se anuncia originalmente em Bergman como uma mera continuação do tema da crise, da decadência materialista da sociedade escandinava, e significa – muitas vezes em conexão com o motivo do adultério e da atração sexual – a perda do sentido do divino, o suicídio moral (e material) do homem no mundo ou antes, biblicamente, a perdição: certos personagens de *Juventude* e *Noites de circo*, como também no drama de rádio *Steden* (A Cidade, 1951), podem ser tomados como exemplos da deformação satânico-obsessiva, tipicamente luterana, que mesmo aqui assumem em Bergman tanto o pecado quanto a obsessão com a morte. Mas as linhas desta temática também têm uma rigorosa continuação e esclarecimento em todas as obras posteriores a *Noites de circo*, incluindo autointituladas comédias como *Kvinnodröm* (Sonhos de mulheres, 1955) e *Sommarnattens leende* (Sorrisos de uma noite de amor, 1955). Sobretudo, no grupo de obras que ele produziu entre 1956 e 1958, imediatamente após ter elaborado para Sjöberg, e em colaboração com ele, o enredo de *Sista paret ut* (O último casal a passar, 1956), ou seja, em *Det sjunde inseglet* (O Sétimo Selo, 1956), *Smultronstället* (Morangos Silvestres, 1957) e *Ansiktet* (O Rosto, 1958), Bergman opera uma acumulação e concentração exasperadas, levadas ao máximo, de todas as suas inquietudes de origem nórdico-protestante. O mundo objetivo, tomado por si só, é aqui ainda um mundo tão vazio como aquele de *Prisão*, um semelhante “horror atroz”; apenas que, comparado com aquele primitivo, retrógrado estágio de desenvolvimento, a posição e a perspectiva de Bergman estão agora intimamente mudadas. Não é mais possível, como era então, viver sem Deus neste abismo vazio da vida: “Ninguém pode viver em vista da morte, sabendo que tudo é nada”, afirma o cavaleiro Antonius Block, no *Sétimo Selo*. Precisamente, graças à problematização da essência da vida humana, possibilitada por uma alternativa ao nada (aquela alternativa que ao escandinavo Bergman se apresenta sob vestes protestantes), agora a rigidez

do desespero anterior se fluidifica, entra em contato, através da fé e da dúvida, com um conteúdo, desdobra-se em uma espiritualidade livre (embora sempre apenas em termos religioso-protestantes): não há mais apenas o lado do vazio absoluto como essência. Se a partida metafísica com a Morte personificada é para Block a priori perdida, isto não significa que ele renuncia a viver se não profundamente sua experiência de homem; ele não permanece passivo e desencorajado diante do nada da Morte, mas a confronta, ele a desafia para o jogo, pergunta e a interroga: por que você não para de fazer perguntas?”, repreende-o a Morte. — “eu nunca vou parar”. E aproveita o “adiamento” concedido a ele, do tempo que lhe resta, para “buscar” e “fazer-se útil”, para “realizar algo importante”. Assim, o que acontece com Bergman, definitivamente, é o que acontece com o professor Isak Borg, de *Morangos Silvestres*, ao final de seu difícil dia (e de sua vida): ele se torna consciente de seu pecado, isto é, no emaranhado complicado de eventos obscurecidos na aparência pela sombra, tanto incômoda quanto irracional, da morte, “uma motivação bem determinada”: uma perspectiva e, ao menos, até certo ponto, humanista, tornada possível aqui, como em outros lugares, pelo fato de que a subjetivação (protestante) dos conflitos não significa sua supressão, mas o seu tratamento a um nível subjetivo, ricamente móvel e variado.

Esta diferente variedade e mobilidade se encontra naturalmente também na forma. Também é uma consequência do deslocamento ideológico que interveio em Bergman, com o ponto de viragem dos anos 1950 e a alternativa protestante. À medida que o itinerário da redenção do inferno do mundo vem adquirindo um mais preciso fundo religioso, nórdico-protestante, também o mundo é colorido religiosamente com as tonalidades do vício, do pecado, do conformismo burguês pseudocristão (no sentido de Kierkegaard); daqui não só o escárnio — condicionado precisamente pelo hábito mental da Reforma — daquele certo tipo de sociedade áulica sueca que pode ser

visto espirituosamente esboçada em *Sonho de Mulheres* e nas evocações de *Morangos Silvestres*, mas também a identificação dos ‘splendores’ desta sociedade, ouro, joias e dinheiro, diretamente com o vício e o pecado: aspectos concomitantes de uma única tentação, por trás da qual está – nas palavras de Donner – o “rosto do diabo”. Somente por isto, uma arte consciente da ineliminável conexão da era moderna com o princípio diabólico é capaz, para Bergman, de penetrar no emaranhado do mundo e de seus horrores, e de produzir o seu desmascaramento.

Aqui faz sua aparição, juntamente com o sentido metafísico e histórico desta insistência no princípio diabólico, o problema estético do demonismo no cinema. O próprio Bergman sublinha com clareza, nos textos autobiográficos, a união estável determinada nele desde as influências do ambiente luterano de sua primeira formação entre a personificação do demônio e a “lanterna mágica”. Principalmente, na verdade, isto é para ele o cinema: uma lanterna mágica que, graças à sua “particular dimensão irracional”, funciona como um veículo e instrumento para a execução de jogos de prestidigitação, encantamentos e ilusionismo óptico, e cuja “impostura” opera sobre o observador – sobre o público – “uma influência de caráter altamente emotivo”. Retorna nisto algo, formalmente, das mais clássicas fontes literárias nórdico-germânicas, um certo gosto goetheano (encontrado, aliás, não só na forma) para o desencadeamento do irracional como sugestão e atração demoníaca. Pensemos no primeiro *Faust*, na atração que sobre Margherita exercem as joias de Fausto, ou melhor, de Mefisto (“Quem sabe como eu ficaria/ com este colar ao redor do meu pescoço): análoga, justamente, ao que sofre Anne em *Noites de circo*, diante do amuleto de seu tentador, o diabólico Franz, cuja aparição ocorre, não por acaso, em um espelho. Ou aquela de Doris, de *Sonho de Mulheres*, diante das ofertas do cônsul (“Formulem os seus desejos, eu os concederei nos limites das possibilidades”: a analogia com Mefisto é clara), e aos seus esplêndidos presentes, o vestido de gala e as pérolas, dotados, ainda mais

este último, como o amuleto de Frans, de uma presença mágica: “Olhe, senhorita”, diz a Doris a joalheira, mostrando-lhe, “são como seres vivos que têm uma força, uma personalidade, uma presença”. (Note também aqui, tanto na sequência da *boutique*, quanto naquela da joalheria, a intervenção alusiva e sintomática de um jogo de espelhos)²¹⁹.

É evidente que o repertório figurativo-simbólico que Bergman recorre neste período não é apenas algo pré-ziosístico, excitante, estilisticamente ‘interessante’. A “impostura” do estilo – para usar a expressão de Bergman – é a parte integrante do conteúdo; somente em virtude dela é que a “dimensão irracional” do cinema permite aquela sondagem e desvelamento mágico dos recessos da consciência, através do qual deve necessariamente passar, se quiser a ‘salvação’ a obra do homem (e do artista, intérprete de seus problemas). Filmes como *O Sétimo Selo* e *Morangos Silvestres* constituem, neste sentido, o centro talvez artisticamente e ideologicamente mais alto de toda a atividade fílmica do diretor em geral. O qual continuou em paralelo a sua atividade teatral em Malmö, não menos rica que a outra, segundo a crítica, em sentimentos e estímulos culturais nacionais.

O processo de verificação e esclarecimento das fontes vai assim para Bergman em paralelo com o distanciamento crítico em relação a elas. Tendo alcançado o ápice de sua capacidade de dominar os meios técnicos e formais da criação artística, e uma plena consciência da originalidade de seu mundo expressivo, ele agora sabe que é capaz de medir a sua arte com aquela das mais altas personalidades da cultura nórdica moderna, e em particular, mais uma vez, com aquela de Strindberg, que agora toma novamente como modelo, mas não mais apenas em seus primórdios (e como Sjöberg) pelas sugestões positivas e

²¹⁹ Deste tema do espelho, largamente presente na crítica bergmaniana, forneceram as análises mais sérias e atentas M. KOSKINEN, *Spegelskrift. Nedslag i några tidiga Bergman-Filmer*, “Chaplin, XXXI, 1989, n. 224, pp. 232-5, 276; *Spel och speglingar. En studie i Ingmar Bergmans filmiska estetik*, Stockolms Universitet, Stockolm, 1993.

negativas de sua dramaturgia, mas principalmente por sua forma: pela forma dos últimos dramas do seu *Kammerspiel* – da *Sonata dos fantasmas* ao *Pelicano*, ambas peças de repertório da atividade teatral de Bergman – realizadas de acordo com um rigor compositivo que nestes dramas a crítica considera exemplar. O rigor compositivo é o que, sobretudo, fascina Bergman em Strindberg. Assim, após ter organizado, em 1960, a direção televisiva de outro célebre drama de câmera de Strindberg, *Tempestade*, Bergman tornou-se um enérgico continuador da tradição strindberghiana do *Kammerspiel*²²⁰, dando exatamente esta forma ao tratamento do tema trágico do “silêncio de Deus” na trilogia que, iniciada com *Såsom i en spegel* (Através de um Espelho, 1961), e continuada com *Nattvardsgästerna* (Luz de inverno, 1962), conclui-se com *Tystnaden* (O Silêncio, 1963). As suas posteriores encenações strindberghianas (*O sonho*, *Senhorita Júlia*, etc.) contrastam nitidamente, em termos de rigor e ascetismo, com aquelas complicadas de Sjöberg, que, no campo fílmico, está agora definitivamente atrás dele: veja, neste último, o interessante mas estilisticamente atrasado *Domaren* (O Juíz, 1961), do drama de Vilhelm Moberg, e *Fadern* (O pai, 1969), de novo de Strindberg.

Que forma e ideologia são aqui, mais do que nunca em Bergman, categorias intimamente conectadas entre si, não há necessidade de acrescentar. Obedecendo com severa e rigorosa coerência os postulados ideológicos de sua cultura (uma coerência que cresce à medida que com ela cresce paralelamente a profundidade da ‘redução’ protestante), o diretor trabalha para trazer adiante, a um grau sempre mais elevado de refinamento, essa identificação da arte com o culto ou a função litúrgica, que nos primeiros dois dramas da trilogia, e especialmente no segundo, atinge um ponto extremo. “Como o oficiante”, acre-

²²⁰ Cfr. DONNER, *Djävulens ansikte*, cit., pp. 164 ss. (trad. Ingl., pp. 206 ss.); V. SJÖMAN, L. 136. *Dagbok med Ingmar Bergman*, P. A. Norsted & Söners, Stockholm, 1963, pp. 16-7.

dita Bergman, “O artista que cria celebra um ritual, e a cena, o estúdio, o palco constitui o lugar de culto”²²¹. É desta íntima conexão formal da estética com o nível ético-religioso que depende agora completamente a mola problemática do conteúdo: vale dizer, mais uma vez, o problema como dúvida, a dúvida que excita a fé, a fé que torna possível a vida. Se Deus não existisse – são as palavras do pastor de *Luz de Inverno* – não existiria nem mesmo o pensamento; não é que a vida não existiria, mas não seria realmente vida, isto é, problema ou aflição interior.

Precisamente aqui se torna aparente, conjuntamente, a complicada natureza da literatura nacional em Bergman. É reafirmada, por um lado, a profundidade de seu nexos com a cultura sueca, com a crise que afetou em determinado momento esta cultura (e a sociedade), e com a tentativa – já realizada na literatura por Lagerkvist – de uma superação interna desta mediante a aquisição de uma perspectiva humanístico-religiosa; e por outro lado, em virtude desta tentativa em si, a sua originalidade e diferenciação em relação a toda forma de irracionalismo. A pesquisa, o questionamento problemático, a valorização do campo de atividade e de descoberta do homem são – torno a dizer – o que distingue a arte de Bergman das formas artísticas do irracionalismo aristocrático-decadente (não excluindo aquele strindberghiano) e o que também consegue, em parte, removê-lo das repercussões que o existencialismo negativo francês exercita sobre a cultura sueca dos anos 1940. Felizmente, para ele, ele não obedece ao sentido da “fantasmagoria artística” sobre a princesa de Castela inserida como um pedido de desculpas em *Através de um Espelho*: onde o poeta renuncia a seguir a princesa no “belo mundo dos mortos”, no reino da “obra-prima” (ou seja, no reino da arte desligada da vida: que é então, o sabemos, a temática do velho Ibsen e do jovem Thomas Mann), e teme, ao fazê-lo, reduzir-se à categoria de um trovador, de um filisteu

²²¹ Cfr. o seu próprio escrito, na ocasião de *Através de um Espelho*, para o “Cineforum, II, 1962, n; 14, pp. 335-7.

hipócrita, e trair a sua própria missão como artista. A tentação existencialista e irracionalista da destruição de todo humanismo, da morte entendida precisamente, como no pedido de desculpas, como o supremo cumprimento da missão artística, está presente em Bergman, tanto nas raízes histórico-sociais de sua formação, quanto nas predileções ideológicas de sua cultura e de sua arte; mas o que constitui sua originalidade (e sua relativa grandeza) é que ele combate, em certa medida vitoriosamente, esta tendência. As suas obras se põem à total dissolução da humanidade do homem, agarram-se ao mundo humano, derrotam (sempre até certo ponto) a tentação irracionalista. Como ideólogo, Bergman pode muito bem considerar o poeta da “fantasmagoria” de *Através de um Espelho* como um falso artista, um “poeta sem poesia”, ou um filisteu vulgar sem a coragem de dar o grande salto para a “obra-prima”; e, todavia, precisamente a este preço, somente com esta dramática renúncia, que ele salva as qualidades autênticas de sua arte, o respiro que vem de sua capacidade de dar lugar a um mundo de valores completamente humanos.

Quarta Seção

A DEMOCRACIA DO PÓS-GUERRA E O CINEMA DOS PAÍSES SOCIALISTAS

Com a derrota do nazifascismo em escala mundial, abrem-se novos espaços e novas perspectivas para a democracia também no cinema. Das cinzas do conflito, ele se eleva revigorado. À recuperação, cultivação e desenvolvimento dos germes democráticos já presentes em certas tendências fílmicas da fase bélica ou pré-bélica, seja dos filmes diretamente impregnados no terreno do antifascismo (do ciclo de documentários estadunidenses *Why we Fight*, muitas vezes tão politicamente sem preconceitos quanto os relatos e correspondência de viagem do escritor Erskine Caldwell em Moscou, aos documentários e aos filmes soviéticos de Ermler, Donskoj, Romm e outros sobre a resistência contra a invasão nazista, do *The Great Dictator* ao Lang de *Hangmen also Die*, 1943, sobre um roteiro escrito em colaboração com Brecht), seja daqueles que camuflam e ocultam a luta pela defesa da civilização por trás de metáforas alusivas (*Aleksandr Nevskij*, *La Règle du jeu*, *Dies Irae*, *Henry V*, *Les Enfants du Paradis*), vem surgindo no pós-guerra formas de cinema inspiradas nos princípios de uma democracia de um novo tipo: uma democracia não mais só formal, fechada dentro dos estreitos limites do liberalismo do passado, mas substancial, de conteúdo; uma democracia progressista, voltada para frente, projetada para o futuro; uma democracia que, graças à nova consciência amadurecida com a guerra, cuida não apenas dos direitos civis dos cidadãos, mas também de suas condições reais de vida, de sua dignidade como homens.

É evidente que o significado, o valor, a direção do desenvolvimento, etc., desta democracia de um novo tipo só

pode ser esclarecida gradualmente, com referência à concretude das situações singulares. Vale apenas observar que – como sempre na estética – o conceito de ‘progressista’ será aqui entendido apenas tendencialmente, em um sentido muito amplo e articulado. (Para dar um exemplo estranho ao nosso campo: o que está fazendo na música Benjamin Britten durante as mesmas circunstâncias de tempo, desde *Peter Grimes*, passando pela *Spring Symphony*, até *The Turn of the Screw* cai, sem dúvida alguma, no esquema em questão; tanto mais que Britten, recordo *per incidens*, estava entre os colaboradores externos do grupo documentarista encabeçado por Grierson e Rotha). Naturalmente, é muito diferente se as conotações progressistas desta democracia de um novo tipo dizem respeito ao cinema dos países burgueses ocidentais, sob a égide dos Estados Unidos, ou dos países do Oriente, na arca europeia de influência soviética, que já estão iniciando um processo de transição para o socialismo. Estamos aqui, portanto, na presença de dois complexos problemáticos bem distintos (correlacionados com a divisão do mundo decidida em Ialta), que devem ser tratados separadamente. É precisamente por este motivo que a URSS e os outros países socialistas exigem, em nossa estrutura, considerações separadas.

XV

O NEOREALISMO E SUAS CONSEQUÊNCIAS

As considerações historiográficas estão sempre inextricavelmente conectadas com as determinações das circunstâncias históricas, e com o estado específico da matéria em questão. A sua mobilidade (que não significa, de forma alguma, seu relativismo) está na própria essência da coisa. Cada desdobramento importa um novo; cada novidade, alguma mudança. Não há razão, portanto, para se espantar com as mudanças significativas ocorridas, de alguns decênios até agora, nos julgamentos expressos pela historiografia e pela literatura crítica sobre uma época áurea do nosso cinema como aquela do neorealismo. Ela mantém certamente intacta a sua relevância, tanto pelo que é e representa, quanto por suas repercussões no exterior; ao mesmo tempo, como qualquer outro fenômeno de arte, ela deve ser avaliada com todo o devido distanciamento crítico.

1. O neorealismo cinematográfico italiano

Imediatamente após o aparecimento das obras-primas pós-bélicas de Roberto Rossellini, de Vittorio De Sica, de Luchino Visconti, e após o estímulo do entusiasmo suscitado por um tão desconcertante início, é natural que saltem ao primeiro plano as questões conectadas com a exigência de uma justa caracterização da natureza histórica e artística do movimento neorrealista, dos resultados por ele alcançados, de seu salto de

qualidade em relação com o passado, bem como, posteriormente, de uma rigorosa definição e circunscrição de seus limites de desenvolvimento, tanto para trás como adiante. Dominante era, sobretudo, o impacto com a novidade das coisas.

Hoje as coisas estão já de outra forma. Não há mais muitos, creio, aqueles que se permitiram exaltar indiscriminadamente e sem reservas o neorrealismo como movimento. Qualquer atitude também apenas nostálgica em relação a ele, hoje, não faria mais sentido. Correlativamente às modificações ocorridas na história do mundo e aos novos caminhos – fecundos por menor que sejam – percorridos pela cultura, pela arte e também pelo cinema, os problemas do neorrealismo podem ser e são, de fato, vistos em um quadro mais amplo. Vem mudando sobretudo, com vantagens, o ponto de vista com o qual se olha o cinema italiano em geral, no conjunto de seus acontecimentos, em suas várias fases, que a historiografia – ou ao menos parte dela – julga agora necessário expor e comentar no contexto de seus acontecimentos e das fases da sociedade italiana, sublinhando em particular, com referência ao período do neorrealismo, o papel desempenhado pelo cinema no primeiro advento do processo de reavivamento, rebelião e distanciamento da cultura italiana do fascismo dominante. Daí a necessidade de colocar em um reexame crítico todo o quadro de valoração do fenômeno, tanto em termos de sua consistência como um todo, quanto em termos da consistência, do valor, de seus autores singulares e das obras: sem, naturalmente, que isso implique qualquer superficial e absurda pretensão de ‘redimensionamento’ da força e vitalidade, que o neorrealismo sempre demonstrou possuir.

O reexame deve, portanto, caminhar no sentido de uma sondagem do pano de fundo do fenômeno, de uma penetração até às profundidades de suas raízes. Somente um interesse muito sensível e desenvolvido na exploração do que forma seu passado próximo, na historicização dos fatores e dos componentes que passam gradualmente a constituí-lo, na proliferação

daqueles germes inovadores que no período bélico e pré-bélico contribuem para fomentar o processo de desagregação interna do fascismo – em suma, somente o adequado esclarecimento da questão de suas matrizes pode lançar luz sobre o arco do desenvolvimento do movimento em ambos os lados de sua parábola: pode, portanto, esclarecer como e por que o lado ascendente tenha junto, na sequência do tempo, o lado descendente, involutivo, uma diminuição até o desaparecimento da “exigência neorrealista” (De Sica e Rossellini também aqui ensinam).

Sem esta sondagem preliminar de matrizes, cai-se imediatamente na “teoria da espontaneidade”: na concepção historiográfica do movimento espontâneo das forças da Resistência, que institui uma relação mecânica entre a Resistência mesma e o neorrealismo, e que pretende descrever ambos os fenômenos sem os explicar. Não insisti anteriormente sem motivo, para o neorrealismo, no termo ‘movimento’. Entre os limites da teoria (idealista) da espontaneidade há também o de querer cancelar à força o substrato comum, fazendo cair por inteiro o peso da renovação do cinema italiano sobre a sagacidade e os dons naturais criativos dos artistas singulares, isolados do contexto do movimento da Resistência e, portanto, das mediações do desenvolvimento histórico-social. Se, de fato, são desagregadas subjetivamente as raízes do fenômeno; se, exasperando o preconceito da pesquisa de caráter monográfico, é pulverizada sem deixar resíduos a coesão na unidade; se, pior ainda, limita-se a conexão entre as conquistas expressivas do nosso cinema (de nossa cultura em geral), e a restauração das instituições democráticas após a luta pela libertação a um encontro apenas mecânico, a um encontro de momentos, um externo ao outro, chegaremos necessariamente ao ponto de falsificar a unidade móvel da inteira relação – historicamente, de fato, muito complicada, intrincada, articulada – e obscurecer ou jogar para segundo plano as questões históricas decisivas: aquelas concernentes à gênese e a ascendência do neorrealismo, os seus fundamentos; e o parentesco

que existe entre fundamentos e realizações; e os nexos medianos de transição; e finalmente a relação na qual estes nexos estão com o complexo ponto de virada empreendido pela Resistência no curso da história italiana.

A questão dos dois lados da parábola do neorealismo, agora é evidente, se entrelaça indissolúvelmente com aquela de sua gênese. Com efeito, os atrasos, as debilidades, as dificuldades internas que obstaculizam o movimento e depois o colocam definitivamente em crise já estavam presentes nas bases ideologicamente pouco sólidas, oscilantes, de seus primeiros criadores. Uma indagação que se propõe a remover de sua estrutura qualquer falso verniz apologético, e de sair da apologia para a crítica, para a história, pode e deve levar em conta também a presença no movimento de precisos limites históricos objetivos, e deve, portanto, ser capaz de iluminar convenientemente, para toda a área de sua superfície, o duplo aspecto desta situação: ou seja, de um lado, o salto qualitativo, a virada dialética do velho para o novo, e, por outro lado, o aspecto da continuidade, ou da permanência no novo de certos resíduos velhos não resolvidos, de elementos que – precisamente por causa das debilidades gerais do antifascismo – são conservadas mesmo dentro da transformação de suas bases subjacentes.

O aprendizado de Rossellini data ainda plenamente, e em muitos aspectos está ligada, à experiência fascista. O seu primeiro cinema está todo sob o signo da idolatria da ‘simplicidade’. Ele comete o engano de buscar encontrá-la, durante o fascismo, onde, devido à falsificação das relações de classe, provocada pelo fascismo, ele não é e não pode ser encontrado. Ele conseguiu encontrá-la e, pelo menos no período de *Roma città aperta* (Roma, Cidade Aberta, 1945), passando por *Paisà* (1946), até *Germania anno zero* (Alemanha, Ano Zero, 1948), exprimi-la admiravelmente, somente quando, colapsado o castelo de cartas do fascismo, tratar-se-á para a nova Itália de recomeçar tudo de novo - e a ‘simplicidade’, um pouco mítica,

transfigurada, correspondeu realmente a um momento espiritual da reconstrução.

Certamente, existem também aqui nexos de continuidade com o passado. O neorealismo de Rossellini não nasce ao acaso, como um fenômeno extemporâneo; ele extrai, ao contrário, as suas origens e raízes de muito longe, daquele clima de oposição ao conformismo do regime, que vinha amadurecendo sorrateiramente na Itália, em diferentes níveis de consciência, nos anos imediatamente precedentes ao conflito mundial e durante o conflito mesmo. Germes de intolerância não faltam já agora nem mesmo no cinema. *I bambini ci guardano* (A Culpa dos pais) de De Sica e, muito mais profundamente e conscientemente, como discutiremos em breve, *Ossessione* (Obsessão) de Visconti, ambos de 1943, são manifestações relevantes disto. Cabe, entretanto, a Rossellini, no pós-guerra, colocar pela primeira vez em evidência o substrato novo. A sua linguagem áspera, essencial, quase sem rebarbas, não poderia exprimir melhor a necessidade de uma ruptura *ab imis fundamentis* com os esquemas convencionais do fascismo. O que torna a grandeza de filmes como *Roma*, *Cidade Aberta* e, sobretudo, *Paisà* o resultado mais alto, em alguns de seus episódios (como aquele conclusivo da luta partidária ao longo do rio Po) do neorealismo *stricto sensu*? Não já e não só a circunstância de que estas obras resultam de uma impressionante contemporaneidade, refletindo nelas, com a aridez da linguagem, fatos, acontecimentos, contingências e estados de ânimo do momento; e ainda nascem de um movimento ‘espontâneo’, coletivo, de adesão do povo italiano à luta de libertação e da Resistência, ou se utilizam de meios muito pobres, que se baseiam na improvisação, e desfrutam em suma das trágicas e irrepetíveis condições do imediato pós-guerra. (Deve-se enfatizar antes que a variedade de todas essas hipóteses interpretativas avançadas pela crítica do neorealismo não contribuiu nem um pouco para falsificar e desviar o correto enquadramento histórico do fenômeno no seu conjunto).

A verdadeira grandeza das obras-primas de Rossellini, a sua verdadeira historicidade, reside antes nisto, que Rossellini, como artista consciente, não se limita a reproduzir com distanciamento indiferente a objetividade externa morta dos acontecimentos do período da ocupação alemã, mas articula a narrativa sobre uma pluralidade de planos, cujo entrelaçamento complexo resulta – de acordo com uma forma bem pensada e elaborada, portanto, tudo menos ‘espontânea’ – o espírito e a situação da sociedade italiana durante a Resistência: a rebelião dos estratos populares, a participação ativa dos intelectuais e de uma certa parte do clero (lembra, em *Roma, Cidade Aberta*, a figura do padre Pietro), e as diferentes atitudes tomadas pelos diferentes grupos e diversas forças sociais no momento da luta. Rossellini tem o cuidado de não reduzir a cooperação das forças a um único e neutro “mínimo denominador comum”. A visão, o mais ampla possível da história real do presente, certamente já está plenamente em seus propósitos, quando em uma entrevista declara: “Eu preciso de uma profundidade de planos que talvez só o cinema possa dar, e ver pessoas e coisas de todos os lados”²²². *Paisà*, em particular, vai muito adiante na apreensão com trato quase sempre apropriado das minúsculas diferenciações, e às vezes dos contrastes, presentes nos motivos ideais e reais do esforço unitário antifascista.

As mesmas considerações feitas acima sobre os dois lados da parábola neorrealista aplicam-se igualmente para o cinema que, em estreita e inseparável união com Cesare Zavattini, foi realizado por Vittorio De Sica. Ao lado de Rossellini, De Sica e Zavattini formam de fato o binômio mais autenticamente representativo do neorrealismo, tanto no que ele exprime de positivo, de inovador, quanto em suas debilidades; traços positivos e negativos derivam aqui precisamente do mesmo inextricável emaranhado histórico das circunstâncias. Agora, o que distingue

²²² Refere assim os propósitos, “embora com outras palavras”, R.M. DE ANGELIS, *Rossellini romanziere*, “Cinema”, II, 1949, n. 29, p. 356.

propriamente a orientação dos dois autores? Qual é o ângulo visual a partir do qual se posicionam a fisionomia específica de sua personalidade como artistas? Enquanto Rossellini aponta para o óbvio coletivo da Resistência, identificando imediatamente – como foi visto – a complexa estratificação dos planos dos quais surge a revolta, o que caracteriza formalmente o neorealismo de De Sica e Zavattini, de Sciuscià (*Vítimas da Tormenta*, 1946) adiante, é a adoção do ponto de vista do ‘particular’ eles observam, por assim dizer, de baixo para cima, centrando-se sobre as individualidades singulares, sobre o homem isolado (impotente precisamente porque está socialmente isolado) e buscam iluminar, desde o ângulo prospectivo, o problema geral da nova realidade italiana democrática.

O operário Ricci de *Ladri di biciclette* (*Ladrões de Bicicletas*, 1948), o aposentado protagonista de *Umberto D.* (1952), são autênticas criaturas desta nova realidade do pós-guerra, homens “verdadeiros” no sentido do neorealismo, livres, isto é, dos impasses artificiais e das sofisticações, parados sobre os rastros de sua existência cotidiana; mas como indivíduos, como particulares, eles têm contra si mesmos não só o mecanismo de classe das relações sociais e os representantes oficiais do poder (funcionários, burocratas, policiais, proprietários), todos sempre hostis ou indiferentes ao seu drama, assim como também o mundo exterior, a cidade, as massas, a multidão *em geral*: o povo local da via da Campanella, que toma partido do ladrão ao invés de Ricci, as pessoas do estádio, que perseguem e maltratam Ricci assim que ele, desesperado, tenta por sua vez furtar uma bicicleta, os antigos colegas e conhecidos ocasionais que encontram Umberto D., com uma estranheza gélida, hostil, e surda a toda simpatia. De Sica e Zavattini têm contínuas anotações deste gênero: colocam os seus personagens no centro de uma multidão anônima, no caos de uma agitação de todo indiferente ao homem; criam o drama com frequentes referências do homem ao seu ‘impenetrável’ destino; servem-se estilisticamen-

te, para evocar esta atmosfera, de exteriores cinzentos, do dar de ombros dos personagens entre a multidão, de planos gerais e abertos (como na esplêndida sequência de *Ladrões de Bicicleta*, em que Ricci, que perdeu de vista o filho, teme que tenha acontecido uma desgraça no rio, mas depois o vê reaparecer no topo das escadas, bem longe, em um plano aberto).

Vítimas da Tormenta, *Ladrão de Bicicletas*, *Umberto D.* são portanto, num duplo sentido, expressões típicas do neorealismo. São, antes de tudo, porque fazem valer um modo novo de iluminação do real, tornada possível pela transformação da sociedade italiana, pelo novo clima que se instaura nela com a Resistência e o advento da democracia; mas o são também, em segundo lugar, porque desta conexão com o tecido da sociedade italiana trazem consigo as debilidades, a serem buscadas, mais uma vez, nas debilidades nos antecedentes, nas contradições e insuficiências do movimento preparatório das correntes clandestinas antifascistas operantes na Itália, durante a última fase da ditadura. É um defeito de raiz. Os homens “verdadeiros” de De Sica e Zavattini, os seus muitas vezes comoventes personagens, apoiam a sua humanidade em estruturas tênues, muito frágeis, as únicas que respondem aos princípios formais e compositivos dos dois autores. Observando esses propriamente de baixo para cima, buscando iluminar a realidade somente através da adoção do ponto de vista do indivíduo singular, é natural que acabem trabalhando prevalentemente de entalhe, de ‘colorido’, com insistência em detalhes anedóticos, com o retalho de figuras e figurinos com um contorno nítido, mas muito frágil (no qual, sobretudo, percebe-se o gosto de Zavattini): fragilidade que explica também, se não a rendição, pelo menos a dissolução dos dois autores depois do final dos “anos heroicos” e *Umberto D.*

Problemas críticos muito mais complexos levanta a figura de Visconti. Ao neorealismo, como tal, os seus filmes pertencem apenas tangencialmente: *Obsessão*, seu filme de estreia, o precede e o prepara; o sucessivo, *La terra trema* (A Terra Treme,

“episódio do mar”, 1948), sai em certo sentido já muito tarde, depois do fato, e em todo caso ultrapassa, já intimamente, suas dimensões e alcance (o que acontece novamente com *Bellissima*, 1951). Ambos se referem, além disso, como sua fonte primária de inspiração, como modelo de referência, não à realidade, mas aos romances: um ao *O Carteiro sempre toca duas vezes*, do americano James Cain, o outro ao *Malavoglia* de Verga. É precisamente o contato com o terreno da literatura americana, que naqueles mesmos anos vem gerando plenos interesses nos nossos literatos de ponta (Vittorini, Pavese, etc.), é o instrumento libertador por meio do qual Visconti, formado cinematograficamente na França como assistente de Renoir, rompeu de súbito com o conformismo imperante no cinema dos anos 1920, propondo um drama onde, sob vestes de aparência cosmopolita, agitam-se profundamente os problemas de uma época trágica da história italiana. Suas fontes literárias e cinematográficas não levam a uma traição da realidade nacional; com Pavese, o diretor vê na América de Cain apenas o princípio para a compreensão de um drama que interessa imediatamente também aos italianos. Daí a rajada de vento inovadora, a carga de revolta do filme, mesmo que ainda estilisticamente vinculada à herança naturalista. Do neorealismo, repito, esse é sem dúvida uma antecipação.

Não por acaso, no mesmo ano de *Obsessão*, Visconti escreve para a revista “Cinema” um artigo, *Il cinema antropomórfico*, que muita crítica considera “o ato de nascimento do neorealismo”; e, embora ele não tenha imediatamente tomado parte do movimento inaugurado pelas obras-primas de Rossellini e de De Sica, limitando-se à supervisão (e a uma colaboração à margem) do filme de montagem sobre a guerra guerrilheira *Giorni di gloria* (Dias de Glória, 1945), junto com Giuseppe De Santis e Mario Serandrei, e ocupando-se de resto pelo teatro, propriamente a ele que se deve pouco depois, com *A Terra Treme*, a obra mais madura e avançada do neorealismo: obra graças a qual se realiza pela primeira vez no cinema italiano, ainda a partir

do interior daquela experiência cultural, a transição do neorealismo meramente objetivo e cronológico, naturalístico, ao realismo crítico. Seu ponto de partida, como sabemos, é Verga; mas também aqui, não diferente, no caso de *Obsessão*, o diretor sujeita o romance a modificações tão profundas (em razão de seus diversos interesses e intenções em relação a Verga) que o filme resulta uma obra de todo autônoma daquele.

Como artista intimamente ligado ao seu tempo, Visconti – observa Guido Aristarco, o crítico que primeira e mais aprofundadamente o estudou²²³ – supera com um salto a problemática histórica do escritor siciliano: “Tanto é verdade que patrão ‘Ntoni, protagonista do romance, no filme cede o posto à figura de seu sobrinho: isto é, o passado, ainda todo preso à resignação e à sabedoria dos provérbios antigos, ao presente: a uma evasão não da vida, mas de uma vida”. Além disso, o próprio jovem ‘Ntoni não tem nada a ver com o seu homônimo de *Malavoglia*; não é, como aquele, um fracassado, mas – embora constrangido a submeter-se pelo momento à vontade dos sucateiros – adquire consciência de seu estado, conhece as razões negativas de sua experiência. Aristarco diz: “O pessimismo está excluído: a rebe-

²²³ Cito aqui e em seguida a resenha de G. ARISTARCO sobre *A Terra Trema* (“Cinema”, III, 1950, n. 32, pp. 90-2), do seu livro *Storia delle teoriche del film*, cit., p. 375-80. Essa resenha e a outra, posterior, de *Obsessão* (com o título *Il postino di Cain diventò italiano*, “Cinema nuovo”, II, 1953, pp. 343-8), bem como a campanha do “Cinema nuovo” em favor de *Sedução da Carne* (sem mencionar aqui os estudos viscontianos principais de ARISTARCO, *Esperienza culturale ed esperienza originale in Luchino Visconti*, baseado em “*Rocco e i suoi fratelli*” di Luchino Visconti, aos cuidados de G. Aristarco/G. Carancini, Cappelli, Bologna, 1960, pp. 13-47; *Su Visconti. Materiali per un’analisi critica*, La Zattera di Babele, Roma, 1986), formaram e despertaram a mentalidade de uma geração de críticos, renovando a crítica cinematográfica de baixo para cima, e impuseram a personalidade de Visconti também ao mais recalcitrantes. É deplorável que na infeliz tendência da historiografia ‘de esquerda’ de hoje haja quem, tratando ‘cientificamente’ de Visconti (F. LUSSANA, *Neorealismo critico: politica e cultura della crisi in Luchino Visconti*, “Studi storici”, XLIII, 2002, pp. 1083-1103), apague da memória até mesmo o nome de Aristarco.

lião religiosa contra a história (Verga) é contraposta à tentativa de uma rebelião social, de uma luta por uma dignidade humana diversa”. E a serviço desta lúcida visão da realidade estão os positivos e as novidades estilísticas:

Com Verga o ‘naturalismo’ tornou-se estilo; com Visconti – nosso diretor mais singular e importante – se faz estilo o ‘neorealismo’. A verdade se identifica com a invenção poética. A qual, em *A Terra Treme*, possui uma “carga explosiva”, uma força e uma originalidade revolucionária que percorrem os tempos; de tal coisa tomaremos conta, em todo o seu alcance e extensão, dentro de dez ou quinze anos: quando o filme surgir ainda como atual, e a crítica histórica não tender tanto a situá-lo no tempo em que foi criado para estabelecer o seu valor, mas sim estudar os fenômenos que o determinaram²²⁴.

A composição pictórica ultrapassava o decorativismo e a caligrafia, mesmo no formalismo encontrado nos enquadramentos singulares, enquanto sentimento e reflexo se misturam em íntima unidade, atingindo picos de potência lírica extraordinária: como nas várias etapas da relação sentimental entre o pedreiro e Mara, personagens que, devido à recíproca mudança de seu status, nem de início nem depois se sentem dignos um do outro; ou como, na sequência em que Lúcia conta a fábula à menina, ou novamente naquelas do despejo da casa e da mudança da família Valastro.

A Terra Treme – conclui Aristarco – torna-se assim ‘revolucionária’ também devido aos meios expressivos empregados em estreita relação com o significado humano e social que pouco a pouco vão assumindo: os complexos movimentos da câmera e os cortes nas sequências do despejo, o toque lento dos sinos, o falar em alta voz dos pescadores, o grito da mãe ao abraçar o filho, o rumor do mar sempre presente, as risadas de ‘Ntoni no regresso de Catania, as largas panorâmicas iniciais sobre a praia, a profundidade do campo e a fotografia de G. R. Aldo, comparável àquela de um Tissé²²⁵.

Impossibilitado de realizar os outros dois episódios, um sobre os camponeses e outro sobre os mineiros, que com o

²²⁴ ARISTARCO, *Storia delle teoriche del film*, cit., p. 377.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 379-80.

“episódio do mar” deveria ter feito da *Terra Trema*, segundo o projeto original, uma trilogia, e forçado a renunciar também a outros projetos (incluindo a versão fílmica do romance de Vasco Pratolini *Cronache di poveri amanti*, posteriormente realizada em tom menor por Carlo Lizzani), Visconti retoma em 1951 um roteiro de Zavattini, do qual sai no final – não sem a habitual profunda reformulação – *Belíssima*: história de uma mãe que, tendo tido que sufocar em si certas aspirações secretas pequeno-burguesas, tenta em vão realizar através de sua filha, até que finalmente percebe seu erro e se rebela conscientemente contra ele. Se em 1948, o ano de *Terra Trema* (e de *Ladrões de Bicicletas*), marca o auge do neorrealismo, na grandeza de *Belíssima* (e de *Umberto D.*) o neorrealismo já está em crise; o próprio Visconti o considera concluído com seu filme verguiano. Daqui, para ele, a necessidade de evoluir para outros complexos problemáticos e outros elementos estilísticos, o que ele faz tomando de forma cada vez mais decidida o caminho do realismo crítico. *Belíssima*, com o seu tom acentuadamente introspectivo, bem como com sua áspera requisitória que move os restos do cinema italiano evasivo e conformista, indica já um primeiro passo nesta direção; será o filme sucessivo, *Senso* (Sedução da Carne, 1954) – até os confins do tempo, assim como dos problemas, do neorrealismo – a retomada e a condução a pleno cumprimento de seus intentos.

2. Repercussões do neorrealismo no exterior.

A relevância de uma determinada reviravolta histórica na cultura e na arte, que denota propriamente sua historicidade, é medida não apenas pela sua essência intrínseca, mas também pelo grau de prestígio que vem adquirindo e pelas repercussões que exerce no exterior. É histórica a reviravolta do neorrealismo também por este motivo. Assim como em suas origens foram as consequências de um evento mundial, a guerra, também foram

gerais, ou ao menos muito extensos, os efeitos da onda de choque por ela provocada no campo fílmico. Nascido, desenvolvido e estabelecido principalmente na Itália, ele não permanece de forma alguma fechado dentro das fronteiras nacionais. É um traço característico e historicamente significativo que logo surjam em torno de si tendências orientadas às suas próprias características estilísticas. As razões do fenômeno não são só estritamente fílmicas, de linguagem. A linguagem certamente tem sua parte; mas as razões determinantes devem ser buscadas além da esfera estética, nos valores ético-sociais que o neorrealismo propaga e à sua estética deixa transparecer.

Este importante complexo problemático pode ser melhor esclarecido retornando às raízes do problema em geral, fixando a atenção sobre seu preciso condicionamento histórico. Talvez seja possível sintetizar o núcleo nesta fórmula: do tremor espiritual que percorre a Europa nos dias sucessivos ao fim da guerra, a ligação com a realidade constitui um traço relevante e o neorrealismo o seu emblema expressivo. Outra coisa, naturalmente, é dizer se, onde, quando e até que ponto desempenha um papel direto o neorrealismo cinematográfico italiano. Não é em nenhum caso um panorama completo das repercussões do neorrealismo no exterior que se deseja traçar aqui na sequência. Mais instrutivo que o panorama, e também mais de acordo com os critérios de elaboração do presente mapa, parece-me ser a descoberta e o pôr em relevo desta linha geral de desenvolvimento cujo fenômeno obedece, tanto do lado da teoria, do seu enquadramento crítico-historiográfico, quanto naturalmente também das suas repercussões práticas.

Começemos com a teoria. O enorme interesse despertado em escala mundial pelo cinema italiano do pós-guerra fez com que fossem construídos em torno dele uma série de teorias, juízos, interpretações, todo um emaranhado de análises críticas, cada uma das quais defendida de tempos em tempos como original e propriamente como únicas e contrapostas às

outras. É à França que devemos o mérito da ‘descoberta’ do neorrealismo, de seu reconhecimento e lançamento no campo internacional. Já em torno dos anos 1946-47, enquanto a organização da cultura cinematográfica na Itália definhava ou ainda não se estabelecia sobre bases sólidas, cabia a um órgão francês “La Revue du cinéma”, e ao núcleo de seus mais ativos colaboradores (sobretudo Jean-Georges Auriol, que a dirigia, Jacques Doniol-Valcroze e Jean Desternes), chamar a atenção da crítica em torno da amplitude dos problemas levantados pelo neorrealismo. Em um ensaio seu de 1948, que apareceu na edição especial da revista sobre cinema italiano, Antonio Pietrangeli, apontando o perigo de se conceber uma “fórmula neorrealista que designa artificialmente algum novo naturalismo para fotografar as peças anatômicas da realidade, com uma técnica indiferentemente aplicável por qualquer um”, reconstrói já com suficiente precisão a verdadeira e autêntica “tradição italiana do realismo”, e coloca, pela primeira vez, em termos seletivos e historicistas (e não mais só apológicos), o problema da compreensão do “clima comum” no qual se enquadram as raízes do movimento (sem prejuízo, entende-se, das qualidades criativas individuais dos autores singulares). “Ao falar de realismo e de neorrealismo”, ele observa, “nós intencionamos designar apenas um clima comum, proposto aos cineastas por problemas humanos que também são problemas da época e que se modificam de acordo com as circunstâncias”²²⁶. Este correto apontamento de Pietrangeli repercute em notável medida tanto na Itália, onde estava surgindo uma rica veia de estudos historicistas, quanto na crítica estrangeira, europeia e mundial. Contemporaneamente ao último período de vida da revista de Auriol, e nos anos sucessivos, houve de fato uma mobilização geral da crítica estrangeira. Esta tomou parte ativa na discussão não mais simplesmente na

²²⁶ A. PIETRANGELI, *Panoramique sur le cinéma italien*, « La Revue du cinéma », n. 13, maggio 1948 (que aqui cito da versão intitulada *Cinema italiano sonoro*, con pref. de C. Lizzani, Quad. della RICC, Livorno, 1950).

forma de intervenções ocasionais, salutareis ou rapsódicas, como ainda se verifica com a revista londrina “Sequence”, a continuação ideal e a crença ideal da atividade já realizada da “La Revue du cinéma” (na comparação deve-se ter em mente, de especial modo, o tom dos escritos de Lotte H. Eisner e Karel Reisz), mas propriamente em forma orgânica, precisamente no nível do estudo da importância do movimento em sua unidade.

O que é no exterior surpreendente e marcante em primeiro lugar é o seu nítido caráter de ruptura com o passado; “A rápida e potentíssima penetração do filme italiano imediatamente após o fim da segunda guerra mundial veio como uma feliz surpresa para o público de todo o mundo, que por mais de uma década havia deixado de confiar seriamente nos filmes provenientes dos países fascistas”: assim, por exemplo, o sueco Rune Waldekranz, na introdução de seu *Italiensk Film* (Estocolmo 1953). Juntamente com o volume de Waldekranz aparecem no exterior outros livros e tratados específicos. Aparece antes de tudo a história de Vernon Jarrat, *The Italian Cinema* (Londres, 1951), que não é só a primeira história do cinema italiano a ser publicada na Inglaterra – como recorda Roger Manvell no prefácio – mas também em absoluto a primeira obra estrangeira que assume o neorealismo como seu tema central: obra sem grandes pretensões, mais expositiva do que crítica, e que antes escapa a qualquer impositação crítico-ideológica, mas neste âmbito está razoavelmente bem informada e correta (se excluirmos a desvalorização de *A Terra Treme*). Nem os livros de Jarrat e Waldekranz permanecem casos em si mesmos, experiências isoladas. À parte da difusão do trabalho monográfico, considerável sobretudo na França, a documentação sobre nosso cinema tende a se estender também a países notoriamente estranhos a uma viva relação de intercâmbio cultural com a Itália: assim como na Suécia, onde foi publicado o livro de Waldekranz, e na Polônia, na Tchecoslováquia, na Espanha, e na América Latina. Na Polônia e na Tchecoslováquia aparecem, com alguns anos de

distância um do outro, *O filmie wloskim*, de Halina Laskowska e Stanislaw Grzelecki (Varsóvia 1955), *Filmy które pamietamy* de Jerzy Plazewski (Varsóvia 1956) e *Italský filmový neorealismus* de Oldřich Kautský (Praga 1958), que ou estudam propriamente apenas o neorealismo, ou ao neorealismo fazem referência primária. Na Espanha, no quadro de uma vasta campanha a favor do realismo, periódicos semiclandestinos como a revista “Objetivo”, e como “Cinema universitário”, boletim do cineclube de Salamanca, publicaram em língua espanhola importantes ensaios, entre outros, de Zavattini e Carlo Lizzani; e no “Objetivo”, de agosto de 1954, apareceu o ensaio de Georges Sadoul sobre a gênese do neorealismo, já publicada em fevereiro do mesmo ano pela “Nouvelle critique”. No México, circularam da mesma maneira as ideias sobre o cinema de Zavattini, primeiro graças à revista “Cine Mundial”, e depois graças ao intelectual espanhol Pio Caro Baroja, que em seu livro *Neorealismo cinematográfico italiano* (México 1955) tentou dar forma – na realidade de maneira muito deslavada e confusa – ao eco das disputas críticas europeias e ao seu impulso pessoal de adesão popular-sentimental à poética de Zavattini. Entretanto, tão imponente e digno de atenção é, ao mesmo tempo, o florescimento da literatura crítica nos países de língua francesa e inglesa. Na França, além dos contatos diretos e indiretos (epistolares) de André Bazin, com Zavattini, e os vários ensaios esparsos de Amédée Ayfre e do próprio Bazin (o qual planejou também um livro sobre o neorealismo, que nunca foi escrito), foram publicados *Cinema dell'Arte* de Nino Frank (Paris, 1951), dois retratos de *Vittorio de Sire*, um em italiano, também de Bazin (Parma 1953), o outro, em francês, de Henri Agel (Paris 1955), bem como a síntese abrangente de Patrice G. Hovald, *Le néo-réalisme italien et ses créateurs* (Paris 1959): um trabalho que deve ser colocado num nível de particular importância e que é imediatamente colocado – juntamente com o do suíço-alemão, Martin Schlappner, *Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-*

Realismus (Zurique 1958), e com o francês, mas publicado na Suíça, por Raymond Borde e André Bouissy, *Le néo-réalisme italien, une expérience de cinéma social* (Lausana 1960) – no meio dos melhores tratados documentados entre todos aqueles que surgiram fora da Itália, até 1960, sobre tal assunto.

Mesmo nos países de língua inglesa, o livro de Jarrat não é o único testemunho existente sobre o cinema italiano. O interesse dos autores anglo-americanos pelo neorrealismo se orienta em função direta da tendência ao sociologismo, dominante em geral na literatura cinematográfica de seus respectivos países, e na Inglaterra, especialmente na teoria de Paul Rotha, cujos princípios o americano Richard Griffith segue com fidelidade na seção que acrescentou à edição pós-bélica do livro de Rotha, *The Film Till Now* (Londres, 1949); tanto que o que do neorrealismo é preferencialmente sublinhado aqui – e ainda mais nas páginas de *Rotha on the Film* (Londres 1958), a última coleção de escritos do teórico britânico – é o seu possível ponto de encontro com a corrente do documentarismo social britânico derivado de Grierson. E o mesmo ou o análogo poderia ser repetido para as intervenções nas revistas “Sequence” e “Sight and Sound” de Eisner, de Reisz, de Gavin Lambert e de muitos outros.

Correlativamente a este significativo fenômeno de ressonância teórica, ou melhor, em paralelo ao crescimento e o processo de desenvolvimento do movimento na Itália, figuram as repercussões práticas. (Alguns deles, aqui apenas insinuados, receberão um melhor enquadramento em seu devido lugar). Natural que as primeiras coisas que ao neorrealismo parecem estar relacionadas, ou que com ele mostram afinidades, pertençam propriamente à já mencionada vertente do documentarismo da atualidade, agora naturalmente alimentada pelo espírito da época, impregnada pelo pathos da resistência: pense-se, por exemplo, no documentarismo francês imediatamente após a guerra, como expresso em *Le six juin à l'aube* de Jean Grémillon (1945: crônica de dois meses de sofrimento e luta na Normandia), em

La Bataille du rail de René Clément (1946: sobre a luta de resistência dos ferroviários franceses durante a ocupação), e no média-metragem franco-norueguês *Kampen om tungtvannet* (título francês, *La bataille de l'eau lourde*, 1948: sobre um episódio de luta em defesa dos segredos atômicos), dirigido por Titus Vibe-Müller em colaboração com Jean Dréville; ou, na Alemanha, o documentário de estreia de Kurt Maetzig, *Berlin im Aufbau* (1946), ou – mas aqui, analogamente *Alemanha, Ano Zero* rosselliniano, entramos já na esfera do filme narrativo – ao semidocumentarismo que atravessa outros produtos filmicos da Alemanha destruída, como *Irgendwo in Berlin* de Gerhard Lamprecht (1946), como o importante e extremamente corajoso *Die Mörder sind unter uns* (Os Assassinos estão entre nós, 1946), de Wolfgang Staudte, ou até mesmo como certos *Trümmerfilme* realizados nas áreas da Alemanha sob o controle ocidental; ou ainda os testemunhos semidiretos que são dados, respectivamente, da tragédia dos campos de extermínio pela polonesa Wanda Jakubowska com *Ostatni etap* (A Última etapa, 1948) e da revolta de Praga contra o nazismo, em maio de 1945, *Němá barikáda* (Barricada silenciosa, 1948), do boêmio Otakar Vávra.

Maior cautela é necessária ao lidar com o problema das repercussões estrangeiras do neorealismo em todo o espectro de filmes com temas em geral. Não apenas porque aqui as repercussões agem mais lentamente, de formas mais mediadas, matizadas e complicadas; mas porque os equívocos estão por toda parte esperando, surgindo continuamente aparências de filiação ou parentesco arbitrários, erros fáceis, similaridades falsas e, especialmente em relação à fase mais tardia, quando para nós o neorealismo já estava no caminho de um refluxo imparável, muitas presumidas analogias não se mantêm mais. Do ponto de vista crítico se deve, portanto, prestar atenção para distinguir bem coisa a coisa. Mas, dito isto, não se pode todavia se eximir, nem que seja apenas para fins ilustrativos, de lançar um olhar

superficial ao menos naquelas ocorrências, onde as impressões são reconhecidas, as assimilações declaradas ou as repercussões são percebidas à primeira vista: tanto mais devido à sua excentricidade histórica e geográfica, com respeito aos tempos e aos lugares da gênese do modelo.

Como na teoria, assim também na prática o modelo neorrealista vai, de fato, muito longe. Peguemos o continente americano. Seus ecos podem ser encontrados, através da mediação do *film noir*, em diretores ativos à margem de Hollywood nos primeiros anos do pós-guerra, notadamente em Jules Dassin (*Brute Force*, Brutalidade, 1947; *The Naked City*, Cidade Nua, 1948). A América Latina, lacerada por profundos contrastes sociais, oferece um bom terreno de acolhimento para a lição de protesto do neorrealismo: assim a Venezuela, onde o pintor Cesar Enríquez realiza com *La escalinata* (1950), provavelmente “o filme no qual o neorrealismo, pela primeira vez na América Latina, desenvolve-se como uma expressão e produção alternativa”²²⁷; assim o Brasil de Nelson Pereira dos Santos, cuja escolha de documentar a vida dos bairros pobres da capital (*Rio, 40 Graus*, 1955; *Rio, Zona Norte*, 1957) foi “absolutamente subversivo” para o cinema brasileiro dos anos 1950, fazendo desses filmes, segundo a crítica autóctone unânime²²⁸, uma experiência divisória, de forte impacto sobre os cineastas da geração seguin-

²²⁷ P. A. PARANAGUÁ, *América Latina: appunti su una frammentaria*, in *Storia del cinema mondiale*, a cura di G. P. Brunetta, Einaudi, Torino, 1999-2001, IV, p. 229.

²²⁸ Cfr. H. SALEM, *Nelson Pereira dos Santos. O sonho possível do cinema brasileiro*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1948, pp. 92 ss. 123-4; G. ROCHA, *Il cinema di Nelson Pereira dos Santos* [1967], in *Prima e dopo la rivoluzione. Brasile anni '60: dal Cinema Novo al Cinema Marginal*, a cura di M. Giusti/M. Melani, Lindau, Torino, 1995, pp. 135-40; M. R. GABRIS, *Nelson Pereira dos Santos. Um olhar neo-realista?*, Editora de Universidade de São Paulo, 1994; PARANAGUÁ, *América Latina*, cit., pp. 232-6; e mais em geral, ainda do citado FABRIS, *Quando il Neorealismo arrivò in Brasile*, in *Alle radici del cinema brasiliano*, a cura di G. L. De Rosa, Oèdipus, Salerno-Milano, 2003, pp. 95-102.

te, a geração do cinema novo (entre os quais se insere, do próprio Pereira, o igualmente ‘neorrealista’ *Vidas Secas*, 1962-63); e assim Cuba, após o advento ao poder de Castro (1959), e mais tarde ainda, especialmente com a escola documentarista de Santa Fé, fundada (1958-59) e levada a um sucesso provisório por Fernando Birri (*Los inundados*, 1961), à Argentina.

No que diz respeito ao extremo oriente, dificilmente é necessário mencionar a cinematografia do Japão e da Índia. Não é pouco significativo o que acontece em uma das maiores empresas produtoras japonesas, a Toho, depois de uma série de greves sindicais que reduziram a sua produção. Entre os poucos filmes que produziu no triênio 1947-49, há alguns que certamente vão em direção do realismo: os dois de Fumio Kamei, *Senso to beiwa* (Guerra e paz, 1947, em colaboração com Satsuo Yamamoto) e *Onna no issho* (Vida de uma mulher, 1949), este último sobre os eventos de uma operária em luta pela emancipação feminina; e também os dois filmes (*Yoidore Inurbi*, O Anjo Embriagado, 1948; *Nora inu*, Cão Danado, 1949), que no mesmo período de tempo, rompendo com seus modelos habituais, realiza Akira Kurosawa, diretor sempre atento, ao mesmo tempo, ao patrimônio cultural nacional e às influências da cultura estrangeira, neste caso, para aquela mistura entre neorrealismo e *noir* americano (tanto literário quanto cinematográfico); ao qual deve ser adicionado o único filme de Kenji Mizoguchi reconduzível ao modelo neorrealista, *Yoru no innatachi* (Mulheres da Noite, 1948), realizado para a Sh chiku; enquanto na Índia, como na América Latina, apenas com muito atrasado, isto é, após ter visto os filmes de Rossellini e De Sica graças ao primeiro festival cinematográfico local do neorrealismo italiano (1952), diretores de várias origens, como Khwaja Ahmad Abbas, Bimal Roy, Prokash Arora, Nomai Ghosh, Satyajit Ray, Ritwik Ghatak e até mesmo o velho, bem viajado e ‘popular’ Shantaram (autor, em 1953, de um filme independente de grande coragem, *Surang*: literalmente, “explosão”), mostram que podem e levam em conta

ao menos externamente, da mesma forma que antes levavam em conta as sugestões do cinema soviético.

Estamos aqui, compreende-se, agora muito longe do neorrealismo histórico, no âmbito de fenômenos tardios, de transição, e, o que sobretudo conta, sem uma verdadeira consistência artística. (Ainda mais fracas, para não dizer inexistentes, são as relações do neorrealismo com o *free cinema* inglês, o *cinema-vérité* franco-canadense, e outras orientações e tendências similares). Em resumo: grande parte do cinema mundial sofre repercussões e sobressaltos do neorrealismo, no sentido de que, de um modo ou de outro, passa através da experiência direta de seus produtos ou pelo confronto crítico com eles. De nenhuma parte vem nada que, em seu próprio terreno, seja mesmo remotamente comparável em valor. Mas aqueles resultados surgidos que lhe são comuns não teriam surgido, ou ao menos não o teriam sido assim, sem a influente matriz última do neorrealismo italiano.

XVI

AS CONTRADIÇÕES DA DEMOCRACIA AMERICANA

Para os Estados Unidos, o pós-guerra significa algo bem diverso do que para a maioria dos países europeus envolvidos no conflito. Não há aqui absolutamente nada de comparável às repercussões do fenômeno da libertação do domínio nazifascista. Coexistem tensões contraditórias. Por um lado, a nível oficial, a vitória sobre o nazifascismo se conecta já imediatamente à constatação que a principal força aliada de ontem, a União Soviética, aparece como o adversário de hoje (nem as bombas atômicas sobre um Japão agora militarmente derrotado podem ser explicadas, senão como um sinal indireto de advertência dirigido à União Soviética), e que em todo caso o presente americano tem que ser reajustado em conformidade com as exigências de novos equilíbrios políticos determinados em escala mundial após a reviravolta da guerra; pelo lado oposto, esta reviravolta mesma tem repercussões, com as suas tensões, sobre a sociedade. Sociedade e cultura americana entram em uma nova fase.

1. Democracia e sociedade na América do pós-guerra.

Como forma específica de cultura, também o cinema é afetado pelo novo clima pós-bélico que o conota. Com a etiqueta de cinema social americano do pós-guerra creio que podemos legitimamente nos referir a esse cinema que da guerra saiu com a consciência de que os tempos exigiam agora algo a mais que a des-

preocupada evasão típica da Hollywood comercial. Entendamos bem: procurando naquele cinema um núcleo temático unitário, a predominância de um movimento do porte do neorealismo italiano (não obstante as influências que o neorealismo exerce sobre ele) seria certamente o caminho incorreto. A via correta é, ao invés disso, vê-lo como um momento – ou como um conjunto de momentos, de segmentos fragmentados, parciais, sem qualquer verdadeira coerência interna – de um complexo mais vasto: do complexo da cultura liberal-progressiva em geral, que precisamente do fim da guerra recebeu estímulos para uma reelaboração do *status*, dos princípios diretivos, das concretas relações de vida, etc., do mundo americano.

Os pontos de força ativos como instrumentos de controle sobre o trabalho das instituições sociais e do governo são, em primeiro lugar, a imprensa e a publicidade, cujo papel combativo na atividade de desmascaramento dos vermes latentes na sociedade americana se acrescenta às iniciativas dos grupos democráticos de oposição. Famosas campanhas de imprensa da segunda metade dos anos 1940 trouxeram à tona e denunciaram vigorosamente o entrelaçamento entre a delinquência e a política (disseminação da corrupção na política, infiltração da máfia no círculo dos negócios, a traição e as manobras criminosas dos patrões do sindicalismo), que, suscitando uma rajada de vento de indignação geral no país, logo levou por efeito à criação da New York State Crime Commission, presidida pelo senador Kefauver (1950-51), bem ciente antes de tudo, como americano lealmente democrático – como ele escreve no volume que contém os resultados do inquérito²²⁹ – que “a imprensa livre é uma das armas mais poderosas da nossa democracia”

Se se pode falar neste sentido de um certo aumento das exigências democráticas (o último para a sociedade americana, antes desta afundar definitivamente nas brumas ideológicas da

²²⁹ E. KEFAUVER, *Il gangsterismo in America*, trad. di C. Fruttero, Einaudi, Torino, 1953, p. 20.

“guerra fria” e do macarthismo), isto é, do despertar, após a guerra, daquela sensibilidade pela democracia que emergiu na época da tragédia da “grande crise” e permaneceu depois sempre, em certa medida, presente nos círculos culturais de matriz liberal-progressista, deve ao mesmo tempo ser sublinhado que a democracia a que se refere Kefauver seria aquela, burguesa, onde coexistem necessariamente ambos os lados de toda relação democrático-burguesa: a consciência bem sólida, zelosamente guardada e reafirmada continuamente dos direitos democráticos que a constituição americana garante, em princípio, como a chave da liberdade para todos (“Estamos em um país livre”, soa o refrão de muita literatura dos anos da guerra e do pós-guerra), mas também o princípio da estratificação hierárquica da sociedade, na qual esses direitos não tem para todos o mesmo valor: não o mesmo, por exemplo, para os cidadãos autóctones e para os americanos racialmente discriminados ou imigrantes ou os de “segunda geração”.

É desta reavivada sensibilidade para os problemas da vida civil que, como a literatura, o teatro, as artes, a cultura em geral, também o cinema se torna de certa forma um intérprete. Também no cinema acontece o mesmo que acontece nas diversas artes: os autores fazem, com os seus próprios meios, com os meios da arte, o que o jornalismo faz com as batalhas da publicidade. (Pensemos apenas, para o teatro, na tão significativa e representativa estreia da dramaturgia de Arthur Miller, onde o trauma da guerra e o legado do antifascismo se unem ao mesmo tempo com o tema da corrupção e da especulação, que a própria guerra favorece). Mesmo a mais conformista historiografia cinematográfica americana, incapaz de ver um palmo além dos problemas do *studio system* e do *star-system*, reconhece que os anos imediatamente sucessivos à guerra trouxeram “a Hollywood um espírito de inovação e até mesmo um certo progressismo”, um ‘renascimento’ da democracia, no sentido usado por Matthiessen para a literatura do século XIX; e também

graças ao aparecimento de novos autores de talento, como os dramaturgos novaiorquinos Elia Kazan e Robert Rossen, cujos filmes – afirma-se – “injetam uma nova energia e consciência social no cinema americano”²³⁰.

Tomemos, a título de exemplo, a carreira cinematográfica de Kazan, proveniente da experiência ideologicamente muito impregnada do Group Theater, dos anos 1930, durante a qual ele encenou, entre outras coisas, *Waiting for Lefty* de Clifford Odets (1935). Após passar ao cinema, ele estreia no longa-metragem com *A Tree Grows in Brooklyn* (Laços Humanos, 1945), do romance homônimo de Betty Smith. Os eventos do casal de jovens protagonistas do romance, Johnny e Katie, são emblemáticos dos interesses de Kazan. Quando nasce uma filha, Johnny é despedido e permanece desempregado; Katie, em um diálogo com sua mãe analfabeta, mas rica de sabedoria de vida, reflete desconsoladamente, com profundo pessimismo, sobre seu futuro: “Você é pobre, mãe: Johnny e eu somos pobres, o bebê crescerá para ser pobre. Não podemos ser nada mais do que aquilo que somos hoje [...]; conforme os anos passam e Johnny e eu envelhecemos, nada vai mudar para melhor”. Não é, todavia, o pessimismo a última palavra do livro. Aos vizinhos piedosos que têm pena de sua filha magricela (“Se o bom Deus a levasse, seria melhor”), Katie responde: “Não diga tal coisa [...] Não é melhor morrer? Quem quer morrer? Todos lutam para viver, olhem para aquela árvore que sai fora daquele parapeito: não tem sol e só tem água quando chove, cresce em terra ácida e é

²³⁰ Cfr. TH. CHATZ, *Boom and Bust: American Cinema in the 1940s* (“History of the American Cinema”, vol. 6), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1999, pp. 353 ss.; S.B. GIRGUS, *Hollywood Renaissance: The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kazan*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1998, pp. 2 ss. “Emerson, Hawthorne, Thoreau, Whitman and Melville – cita Girgus de Matthiessen – all wrote for democracy”: “democrats creating a literature for democracy”: fenômeno do qual o cinema americano dos anos 1930-40 constitui um paralelo.

forte porque é assim que luta pela vida. A minha filha será forte deste modo”. Como depois, de fato, a sequência dos acontecimentos demonstra.

Diante de situações deste gênero, pode-se justamente falar de uma espécie de decantação das tensões sociais da “grande crise”, cujo radicalismo combativo se suaviza agora em populismo sentimental. Que todavia a estrutura narrativa não carece de uma certa corporeidade social é comprovada, por um lado pela ambientação, e pelo outro, pelo contexto histórico diverso no qual Kazan opera. À margem da história principal figuram no romance, ambientado durante os anos que precedem a primeira guerra mundial, episódios que envolvem o problema do antissemitismo. Algumas cenas se desenvolvem ao longo da Avenida Graham do Brooklyn, a rua do gueto, e não fazem certamente muito mistério acerca da marginalização e do desprezo aos quais são submetidos os judeus (“Não há judeus limpos”); é sintomático portanto que dali Kazan – enquanto encenando como diretor teatral, entre outras coisas, *Deep are the Roots* de Arnaud d’Usseau e James Gow (1945: sobre o problema do negro), *A Streetcar Named Desire* de Tennessee Williams (1947) e os primeiros dois dramas de Miller, *All My Sons* (1947) e *Death of a Salesman* (1949) – passa a realizar filmes como *Boomerang* (O Justiceiro, 1946), *Gentleman’s Agreement* (A Luz é para Todos, 1947), *Pinky* (O que a Carne Herda, 1949), e o *Streetcar* de Williams (Uma Rua chamada Pecado, 1951), os quais, embora de forma branda, às vezes até mesmo equivocadamente, celebram a vitória das denúncias da imprensa progressista e da justiça sobre os preconceitos sociais e raciais: mostrando como em Kazan algum vislumbre de sensibilidade democrática sobrevive ainda, antes que o diretor caia vergonhosamente diante da chantagem da campanha macartista de “caça às bruxas”, para não se levantar nunca mais. (Um caso em questão é o sucessivo, superestimado *On the Waterfront* [Sindicato de Ladrões, 1954]: reconstruções cuidadosas e certamente não suspeitas da longa

e tortuosa gênese do filme provam, além de qualquer dúvida, juntamente com as mais recentes admissões autobiográficas do diretor²³¹, que ele já é fruto de uma manobra ideológica bem pensada e orquestrada no quadro da estratégia da “guerra fria”).

Outras insurgências democráticas do mesmo teor afloram em torno da tão frágil e provisória ‘democracia’ de Kazan. Isto é verdade para certos gêneros e vertentes, bem como para certas figuras singulares, relativamente isoladas. Recordo as ideias progressistas – antirracistas, antibélicas – presentes nos filmes pós-bélicos de Edward Dmytryk, *Till the End of Time* (Noite na Alma, 1946), *Crossfire* (Rancor, 1947), *Give Us This Day* (O Preço de uma Vida, 1949), e em algumas daquelas que John Huston realizou no início de sua carreira, desde o fracassado *In This Our Life* (Nascida para o Mal, 1942) até a versão fílmica do romance de Stephen Crane, *The Red Badge of Courage* (A Glória de um Covarde, 1951): apenas ideias, é claro, que nunca se destacam e que permanecem em segundo plano, no fundo, mas que são suficientes já em si mesmos para alertar e mobilizar repetidamente a censura. O mesmo vale para as contradições sociais internas trazidas à luz pelo gênero do *film noir*, ainda muito débil, na medida em que, digamos, um Wilder – aquele de *Double Indemnity* (Pacto de Sangue, 1944) e *The Lost Weekend* (Farrapo Humano, 1945) – ou Siodmak de *The Killers* (Os Assassinos, 1946) ou Huston de *The Asphalt Jungle* (O Segredo das Joias, 1950) conseguem denunciar ou desmascarar; e vale para os resultados de certos produtos da última eflorescência do épico *western*, como *The Red River* (Rio Vermelho, 1948), onde

²³¹ Cfr. S.J. WHITFIELD, *The Culture of the Cold War*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1991, pp. 108 ss. (“the history of *On the Waterfront* is as useful an entrée as any into the culture of the Cold War”). Também o diretor, na autobiografia, admite que o filme tem origem em sua tragédia histórica pessoal de denúncia: “I saw that, in the mysterious way of art, I was preparing a film about myself [...]. On the *Waterfront* was my own story” (E. KAZAN, *A Life*, Pan Books, London-Sidney-Auckland, 1989, pp. 539, 570)

Hawks mostra que também ele é afetado, ao menos à distância, pelo impulso social da situação, fazendo no *western* o que se esforçam para fazer em outros lugares, nos seus respectivos campos temáticos, para defender e salvaguardar os direitos democráticos, diretores como Rossen, William Wyler, Mark Robson, Robert Wise, Fred Zinnemann, e muitos outros.

Sintetizando ao extremo o quadro geral esboçado: que exista um cinema social americano do pós-guerra, e que em alguns dos filmes deste cinema há vislumbres de uma sincera ânsia democrática, creio que não há dúvidas. As dúvidas nascem, se de alguma coisa, sobre sua consistência real, para não mencionar a qualidade de seus resultados de um ponto de vista expressivo, que nunca é mais do que artesanal (que é precisamente o que me autoriza a ser aqui muito breve). Mesmo de seu inesperado sucesso comercial, a crítica (sociológica) têm motivos para reservas:

Estes filmes – se é observado a esse respeito – têm menos importância como obras de arte do que como indicadoras da nova sensibilidade [...]. A um olhar retrospectivo, o sucesso comercial destes filmes depende obviamente de seu conservadorismo, mal escondido por uma ostentação exterior de propósitos sociais²³².

Mesmo deixando de lado a absoluta impraticabilidade da comparação com a “literatura pela democracia” no sentido de Matthiessen, muitos obstáculos, muitas contra-tendências se interpõem no pós-guerra ao surgimento de um realismo crítico autêntico. O último filme ‘realista’ de Hollywood (e este também apenas na acepção adocicada do *New Deal*) continua sendo *The Grapes of Wrath* de Ford. O pós-guerra é marcado pelas tensões contrastantes que assinaléi no início. As instâncias democráticas das campanhas de imprensa como da cultura e das artes se deparam com a firme resistência da frente conservadora oficial. Entretanto, existe imprensa e imprensa, democracia e democracia; nem toda a imprensa luta por ideais progressistas, a maioria

²³² R.B. RAY, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1985, p. 144.

dela, pelo contrário, atua como instrumento de propaganda dos interesses de grupos financeiros e monopolistas, cujas ideias não são, de modo algum, aquelas da opinião pública americana em geral; assim como a democracia não se identifica com os meios técnicos que, das ideias, permitem sua circulação e difusão. A contraforça no cinema é, sobretudo, o aparato produtivo. A política das grandes empresas de produção, nada menos daquela oficial da Motion Picture Association of America (MPAA), ao lado da frente conservadora, barra o caminho de todo projeto realista destinado a colocar em questão não a democracia como técnica, mas sua base social. “Não teremos mais de *Grapes of Wrath*, não teremos mais do *Tobacco Road*”, é o que promete solenemente, em 1947, o responsável pela MPAA de Hollywood, Eric Johnston. “Não teremos mais filmes mostrando os aspectos indecorosos da vida americana”²³³. Promessa cumprida. Já no início de 1951 se registra – as palavras são de Schatz²³⁴ – uma decisiva virada involutiva do cinema americano, “consistente no colapso completo do liberalismo de Hollywood, na criação de uma lista negra de centenas de ‘subversivos’, e no fim do movimento realista-social do cinema americano precedente”. A luta pela democracia está agora cada vez mais em retirada, cada fermento social progressista está desaparecendo de Hollywood, cada projeto ou tentativa de realismo está se desmoronando definitivamente. Os Estados Unidos deslizam pela ladeira ruínosa da “guerra fria”, alimentando-a à força também no cinema. E, no cinema, o defeito está difundido por toda parte. Basta só comparar o quanto um diretor como Leo McCarey ainda era capaz de fazer em filmes cômicos mudos (para a dupla Laurel/Hardy), e do início do sonoro (*Duck Soup*, O Diabo a Quatro, 1933, com os Irmãos Marx), ou em comédias baseadas em ingênuos e ilusórios mas simples princípios democráticos, a exemplo

²³³ Cit. de B. NEVE, *Film and Politics in America*, Routledge, London-New York, 1992, p. 90, e reimpresso também em SCHATZ, *Boom and Bust*, cit., p. 382.

²³⁴ *Ibid.*, p. 386

de *Ruggles of Red Gap* (Vamos à América, 1935), com o seu grosseiro anticomunismo de vinte e tantos anos depois.

2. O realismo da tardia maturidade de Chaplin.

Que neste quadro Chaplin ocupa um lugar de todo separado, contra a corrente, de ele ser, ao mesmo tempo, um adversário e vítima da situação acima descrita, é ressaltado ainda mais pelo fato de que só com o segundo pós-guerra o realismo chapliniano é capaz de se afirmar em toda a sua potência. Esta conquista representa o êxito final de um processo muito longo, intrincado, composto, cujas raízes – tanto ideológicas como formais – foram sondadas e ilustradas anteriormente²³⁵. As análises ali realizadas servem já, em parte, como uma aproximação ao esclarecimento daquelas modalidades internas de desenvolvimento do cinema de Chaplin que, em plena coerência com o passado, conduzem-no aos desabrochamentos do segundo pós-guerra: quando, depois da reviravolta corajosa, mas ainda contraditória, do *Grande Ditador*, Chaplin alcançou com *Monsieur Verdoux* (1947), *Limelight* (Luzes da Ribalta, 1952) e *A King in New York* (Um Rei em Nova York, 1957) objetivos de grandeza inigualável – embora eles próprios fossem desiguais entre forma e valor – no campo do realismo crítico.

Do cinema chapliniano do segundo pós-guerra, um traço deve ser colocado de antemão em evidência: o reemergir, em um mais alto e diverso nível de consciência, da atenção para aquela problematicidade da vida humana dentro das contradições irremediáveis do capitalismo, para aqueles fenômenos capitalistas de desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade, que a Chaplin se impusera como central desde a época da *Busca do Ouro*. Só que com as convulsões bélicas e pós-bélicas, com o advento da guerra fria, com o aguçar das tensões no campo internacional, entra agora definitivamente em crise, também do ponto de vista

²³⁵ Cfr. acima, V, § 2, e IX, § 1.

da consciência subjetiva do autor, a mítica, idealizada imagem do homem médio em luta por uma espécie de democracia ‘espiritual’, que ele carregava consigo e na qual tinha amplamente confiado durante o período da “grande crise”, até inclusive o *Grande Ditador*. Daí a sua justificada decisão de se livrar também da figura exterior da máscara de Charlot, agora pouco mais do que uma simples sobrevivência. A velha figura se torna agora, de fato, apenas um impasse e um obstáculo no esforço que ele fazia para conduzir à objetivação cada vez mais concreta as intuições artísticas características de sua maturidade, em analogia com os pensamentos manifestados por Goethe, a respeito do segundo *Faust*, no curso do grande monólogo manniano de *Carlota em Weimar*: “Poema e herói exigem escapar da atmosfera da adolescência, da genial anedota, para sair à objetividade, ao espírito universal, ativo, viril”. “Toda tendência vital sabe deixar o subjetivo e voltar-se para o mundo”, afirma o próprio Goethe em um colóquio com Eckermann²³⁶; e em um posterior, de 17 de fevereiro de 1831, insiste expressamente sobre a novidade representada pelo aparecimento, na segunda parte do *Faust*, de um “mundo mais alto, mais amplo, mais sereno” em relação àquele da primeira, “ainda quase de todo subjetivo”²³⁷.

Agora, quanto mais Chaplin se move nesta direção, quanto mais se alarga o horizonte de seu mundo, quanto mais resolutamente ele também escapa da “genial anedota” de seus trabalhos pré-bélicos e do “pequeno mundo” das experiências do personagem de antes, passa, ou tende a passar, a experiências de significado universal, isto é, ao “grande mundo” da objetividade no sentido de Goethe (passagem que representa também, não por acaso, o nó problemático central do contemporâneo *Doktor Faustus*, de Thomas Mann), tanto mais se confirmam os traços

²³⁶ J.P. ECKERMANN, *Colloqui con il Goethe*, a cura di G.V. Amoretti, Einaudi, Torino 1957, I, p. 297.

²³⁷ Ibid., II, p. 766. (Cfr. também G. LUKÁCS, *Goethe und seine Zeit*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1953, pp. 193 ss.; cito da trad. In LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, cit., pp. 346 ss.).

realístico-objetivos de sua poética, sempre em antítese ao subjetivismo parasitário da decadência e à poética da arte de vanguarda: recusa da deformação pela deformação, incessante vontade de se confrontar com os problemas da realidade social, capacidade de compreender e representar artisticamente, para além de todo mesquinho ‘realismo’ confinado à reprodução do cotidiano, da média, dos nexos reais essenciais, e assim por diante.

A consequência necessária desta tendência orientada em direção à objetividade, desta ascensão ao “espírito universal”, é a mudança de função do personagem, prelúdio e pressuposto ao mesmo tempo do desaparecimento da máscara; porque “o reconhecimento e a reelaboração das grandes contradições objetivas da realidade histórico-social, sobretudo na sua forma especificamente capitalista” conduz o artista – Chaplin assim como o Goethe do qual está falando Lukács em seus estudos sobre *Faust*²³⁸ – a um campo sem limites, de tal forma que “se rompe toda estrutura formal”, e onde o singular “indivíduo (representante do gênero humano) acaba necessariamente desaparecendo”. Assim o indivíduo, por causa de sua colocação dentro e em relação com os problemas do “grande mundo”, é retratado desde o início sob um aspecto que quebra seus “contornos individuais”: “o destino individual não pode representar mais que um vislumbre do caminho do gênero humano”.

É precisamente aqui que se encontra a especificidade do realismo da maturidade tardia de Chaplin. Somente a partir dali se torna realmente compreensível; a partir dali, portanto, deve avançar qualquer ulterior indagação com o objetivo de aprofundá-la. Devemos em particular nos perguntar: como surge este realismo? Que formas de expressão ele encontra, a que mundo artístico dá vida? Quais são as suas conotações, suas características, seus traços formais constitutivos? Se permanecermos na superfície, o conjunto dos motivos temáticos e formais orquestrados por Chaplin no segundo pós-guerra pode

²³⁸ G. LUKÁCS, *Goethe und seine Zeit*, cit., pp. 253-5 (trad., p. 411).

parecer privado de íntima unidade: desconectados, desregrados, escassamente homogêneos, senão mesmo de todo anacrônicos. Ele apareceu e aparece a muitos como se não sustentasse em si sintonia com o progresso da história. Assim ele tem sido reprovado, de tempos em tempos, por retardos e atrasos históricos, descontinuidade e complacência sentimental, retórica e ideologismo abstrato; ele é acusado – muito erroneamente – de esgotamento, de passadismo, de abandono ou traição das vertentes mais autênticas de sua veia criativa. E pode ser, repito, que na superfície pareça assim. Mas a grandeza artística de um autêntico realista nunca está, por definição, na superfície; essa se encontra num estrato mais profundo: manifesta-se na conexão que permite, através da paridade evocativa da forma, com a autoconsciência da humanidade, ou seja, com os problemas, para o homem, decisivos, emergindo do fluxo histórico geral da realidade (da sociedade).

Por outro lado, paralelos tão exigentes como aqueles mencionados acima (com Goethe, com Thomas Mann) devem ser afirmados apenas com muita cautela, assumidos como simplesmente tendenciais. Quando, por exemplo, diz-se que, com respeito à atitude compositiva do velho Mann, algo semelhante ocorre no velho Chaplin, não há motivo para se rebelar diante da audácia da comparação. Seria sem dúvida um exagero, se se transformasse a comparação em homologia, e se se pretendesse passar o resultado assim obtido como a constatação da existência de uma completa correspondência, ou coincidência de visão em suas respectivas formas de arte. Conheço muito bem o risco – e o incômodo – que comportam paralelos deste gênero; assim como estou bem ciente da impossibilidade de argumentar no campo estético com base na fixação de relações mecânicas entre um campo e outro da produção artística; formas e estilos não podem ser mecanicamente transpostos ou trocados, muito menos quando se trata, como no nosso caso, de autores entre os quais se manifesta a mais nítida oposição também do ponto de

vista do estilo. Vale já o que observava Schiller para a situação de seu tempo:

A nenhuma pessoa razoável pode vir em mente de querer colocar um moderno ao lado de Homero, naquilo em que Homero é grande: e é bastante ridículo, quando se vê honrado um Milton ou um Klopstock com o nome de um novo Homero²³⁹.

Aqui, porém, sobretudo, trata-se da concepção (artística) de mundo dos dois autores de nosso tempo: da resposta a que os dois autores dão, com as suas obras, às questões sobre a problematicidade da situação do homem na moderna sociedade burguesa, e da constelação de problemas artisticamente significativos que neles surgem. Agora, por maiores que possam ser e são as discrepâncias existentes entre as suas duas personalidades, na esfera e nos gêneros de arte de suas respectivas competências, assim como na formação cultural, nas ideias, no modo de pensar e de compor, no método criativo, na técnica, esta discrepância não exclui – antes ressaltam ainda mais – a existência de afinidade em um nível superior, isto é, precisamente no nível da concepção (artística) do mundo: afinidades as quais, note-se, vem se intensificando com o tempo e vem se concretizando neles, porque nos dois autores, cada um separadamente e de todo independentemente do outro, mas ambos aproximadamente em coincidência com a convulsão social representada pela ameaça em escala mundial do fascismo, orientam-se em direção à forma do “romance pedagógico” (*José e Seus Irmãos*, *Carlota em Weimar*, *O Grande Ditador*, todos concluídos ou em vias de conclusão já na véspera do início do conflito, embora *O Grande Ditador* tenha saído quando o conflito iniciara, e a quarta parte da trilogia de Mann, *José, o Provedor*, somente em 1943): válido sempre permanecendo as cautelas e restrições críticas sugeridas acima sobre o âmbito da formulação, o significado, os limites, etc., do paralelo.

²³⁹ E. SCHILLER, *Della poesia ingenua e sentimentale*, in *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, Einaudi, Torino, 1951, p. 398.

O que mais, se alguma coisa agora, que como consequência da nova situação determinada com a guerra, ambos os autores são induzidos a olhar com maior consciência, com maior responsabilidade do que antes aos problemas do humanismo e da democracia burguesa. A sua comum inclinação nos anos 1930 para o “romance pedagógico” deve agora mudar de registro: a espiritualidade da atmosfera passa por uma decantação, a abstração se concretiza, enquanto o sopro pedagógico se impregna com os gélidos humores, e os odores acres da morte proveniente de uma realidade social intimamente putrefata. Se o Chaplin do segundo pós-guerra se ergue como um campeão do realismo, é precisamente porque ele é a genial continuação daquela instância de realismo crítico burguês em que se expressa, segundo uma definição de Lukács, a “revolta humanista contra o imperialismo”, a defesa da “integridade do homem”, contra as deformações da vida capitalista. Retórico, sentimentalismo, etc., longe de ser a complacência romântica frequentemente reprovenida pela crítica, são antes os meios – ou um dos meios – que Chaplin utiliza em vista do fim de refletir e levar à expressão artística os grandes problemas, as grandes contradições histórico-universais de seu tempo.

Formalmente, surge agora uma mescla de tragédia e comédia, uma peculiar unidade de cômico e trágico: unidade certamente em si longe de ser desconhecida nos diferentes períodos da história da arte (do *Anfitrião* de Plauto ao *Dom Quixote*, de Shakespeare e Lope de Vega a Sterne, a Gogol, a Saltykov-Ščedrin), mas que, pela coexistência simultânea das duas formas, talvez não tenha análogo em nenhum outro campo da arte, e em nenhum outro artista contemporâneo, se excetuarmos precisamente Mann. Parece-me particularmente significativo que para Srenus Zeitblom, o humanista-biógrafo a quem é confiada no *Doktor Faustus* a tarefa de ‘narrador’, Mann faça exprimir a convicção “de que a tragédia e a comédia nascem do mesmo terreno, e que basta mudar a iluminação para que uma se

transforme na outra”. Traço, este, sem dúvida característico dos procedimentos do realismo crítico não só da narrativa de Mann, mas também do cinema do Chaplin tardio. Comédia e tragédia perdem, aos seus olhos, toda a rigidez dos limites, toda absolutização reciprocamente exclusiva. Não há nada de essencial que as separem; tendo, ao contrário, as duas formas origens comuns, germinando ambas do mesmo solo, elas se trocam continuamente de lugar, sobrepõem-se, mesclam-se, desvanecem-se uma na outra, fundem-se entre si. O seu resultado configura o específico formal da resposta humanista às dilacerações do presente.

Assim, em *Monsieur Verdoux*, que surge contemporaneamente ao *Faustus*, em 1947, a figura do protagonista tem marcas não menos humorísticas do que trágicas. Do ponto de vista da tragicidade, lá se encontra algo de intimamente correspondente ao sentido da parábola humana de Adrian Leverkühn descrita por Mann no *Faustus* ou, melhor, à disposição moral e social do romancista em relação a ela: uma semelhante variação sobre o tema da decadência e da morte, a fim de retratar na experiência de uma catástrofe individual a perspectiva para a correta iluminação da catástrofe de uma inteira sociedade. Os pressupostos histórico-objetivos que condicionam as experiências individuais dos dois protagonistas são os mesmos. As suas ‘carreiras’, em si tão diversas, partem de um terreno socialmente homogêneo e percorrem também, por um longo trecho, em vias paralelas. Figuras excêntricas, cujo sucesso se deve ao seu desvio da norma, da sua originalidade, um e outro enfrentam o delito como condição da catarse trágica, da “redenção”: Leverkühn com maior ascetismo e espiritualidade, com maior consciência da catarse; Verdoux com um maior pronunciado acento de resignação em relação à inevitabilidade da tragédia, assim como uma boa dose de *humour*, cinismo e desenvoltura a mais. Neste sentido, ele se encontra, por assim dizer, no meio (se quisermos permanecer na esfera das analogias com Mann) entre Leverkühn e o cavaleiro da indústria Felix Krull; é um Leverkühn dotado do espírito de

Krull, que, como Krull, faz do crime uma próspera indústria à sombra da respeitabilidade burguesa, sempre ostentando o privilégio do estilo, da “bela forma”, etc., mas ao mesmo tempo, rebelando-se contra a “inatural igualização do direito”, “com a sensação misteriosa mas inabalável de ser um querido da potência criativa”. Nem mesmo esta coexistência de dois tipos diversos em um deve constituir motivo de estupor, do momento que já no início, em Mann, suscita uma “íntima afinidade” – que o próprio Mann constata no diário da gênese do romance de Leverkühn²⁴⁰ – entre o tema de *Krull* e aquele do *Faustus*, ambos baseados “sobre o tema da solidão, aqui místico-trágica, lá humorístico-criminal”. (O velho manuscrito de *Krull* é retomado pelo autor imediatamente após a conclusão de *José e seus irmãos* e, embora por um breve tempo, compete em seus projetos de trabalho com o *Faustus*).

Agora, é precisamente esta troca recíproca do cômico e trágico, a transição contínua de um no outro, e vice-versa, que define a forma de *Monsieur Verdoux*. É dominado pelo mesmo tema manniano da “solidão humorístico-criminal” do protagonista; opera também, à maneira de Mann, aquele princípio da “representação de dentro”, que Chaplin havia utilizado já várias vezes no passado com o objetivo de desmascaramento crítico-satírico (*One A. M.*, *Easy Street*, *Em Busca do Ouro*), e que aqui é levado ao seu ápice, às suas extremas consequências formais. Dá formalmente o tom à narrativa o fato de que a crise da civilização capitalista seja aqui sentida, vivida e descrita através das experiências e reflexões de um de seus representantes, ou seja, de dentro, em chave subjetiva (confirmando a justeza da observação de Lukács, acerca das formas e do “significado do realismo crítico”, que “em termos gerais [...] os escritores realistas tendem a representar prevalentemente de dentro daquela classe, daquela casta social, do ponto de vista da qual eles delineiam uma visão

²⁴⁰ TH. MANN, *Romanzo di un romanzo e altre pagine autobiografiche*, trad. de E. Pocar, Il Saggiatore, Milano, 1972, p. 78 (reimpresso também no *Thomas Mann* di LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, cit., p. 832).

total do mundo”); agora, além do mais – deve se acrescentar – a um nível correspondente, por um lado, às transformadas condições da realidade social do capitalismo (que se encontra em uma fase problemática, de grandes contrastes, e não mais, como na época da *Em Busca pelo Ouro*, de ascensão descontrolada e *boom* irresponsável), e por outro, à nova consciência crítica da realidade que amadureceu em Chaplin após o fim da “grande crise”.

Sete anos desde o *Grande Ditador* não transcorreram em vão. No quadro de uma falsa como, como sempre, cenograficamente inconsistente ambientação parisiense, ressurgem agora sob uma diversa e mais precisa luz, criticamente, aqueles fenômenos econômico-sociais da crise que permaneceram em seu tempo apenas implícitos ou latentes na obra de Chaplin. E não por acaso a crise, o *crack* de Wall Street, é a mola que desencadeia – como põe também fim à – carreira empresarial de Verdoux, este antigo caixa do banco absolvido, com o crime, ao posto de grande especulador da bolsa. A sua atividade especulativa-criminal foi, à princípio, muito próspera. Ele aprendeu bem a conhecer, e explorar a seu favor, as regras do jogo vigentes em uma sociedade fundada sobre a mais impiedosa concorrência. Egoísmo, fraude, deslealdade, violência, selvageria, etc. Já Veblen indicava nestes métodos que a era do capitalismo avançado tornava necessário fazer o caminho em direção às posições dominantes da sociedade. “Pode-se dizer – ele escrevera – que, dentro de certos limites, a liberdade dos escrúpulos, da simpatia, da honestidade e do respeito pela vida, favorece o sucesso do indivíduo na civilização financeira”²⁴¹.

Todavia, se Verdoux falha e a sociedade que o nutriu acaba por repudiá-lo e condená-lo à morte como criminoso, isto se deve ao tipo social que ele encarna ser já objetivamente superado pelo desenvolvimento da realidade histórica. Não há mais lugar na história para figuras como Verdoux: nem para o seu gênero

²⁴¹ TH. VEBLEN, *La teoria della classe agiate. Studio economico sulle istituzioni* [1899], trad. di E. Ferrarotti, in *Opere*, a cura di F. De Domenico, Utet, Torino 1969, p. 224. Ed. brasileira: *O impacto econômico da classe ociosa*, Ed. Avis Rara, São Paulo, 2021.

de empreendedorismo econômico, nem para os sentimentos que, em meio à solidão e ao horror da vida, ainda o animam em relação à sua família. Ele paga não por ter feito o mal, mas, paradoxalmente, por ter feito muito pouco; porque, desde que se manteve na fase artesanal, individualista-concorrencial, do crime de varejo, sua indústria está agora em contraste com as leis econômicas e a prática organizativa e operativa da era do capitalismo monopolista: é, em relação a eles, anacrônico, atrasado e defeituoso na evolução social, e, como tal, próximo ao colapso, inevitavelmente destinado a ser varrido; diante do extermínio em massa das guerras imperialistas, o próprio Verdoux se sente – e o declara abertamente – apenas um “diletante”. Portanto, ele aceita de bom grado a derrota, entregando-se quase à justiça. E quando na prisão um jornalista lhe pergunta se ele finalmente está convencido de que o crime não compensa, ele responde: “Não em pequena escala... Guerras, conflitos, são tudo negócios. Se você mata uma só pessoa, você é um assassino; se você mata milhões de pessoas, é um herói. O número santifica”. Que é então a versão moderna da moral de tantos romances de Balzac, desde aquela sugerida em *César Birotteau* até aquela que, sem meios termos, Vautrin extrai das *Ilusões perdidas*. (Mas já Walter Scott o diz a um personagem de *Waverley*: “aquele que rouba uma vaca de uma pobre viúva, ou o boi de um camponês é um ladrão: aquele que tira um rebanho de um senhor saxão, é um boiadeiro”). Exemplos análogos são encontrados na *Filosofia do dinheiro* de Simmel).

A derrota de Verdoux é, portanto, vista e configurada por Chaplin, graças ao princípio da “representação de dentro”, como uma derrota histórica. Concentrando em Verdoux as determinações de um tipo extremo, aparentemente excêntrico, e ao atribuir-lhe a consciência da derrota, Chaplin ilumina à fundo, como um verdadeiro realista, uma importante tendência de desenvolvimento da realidade social. Não há em sua obra (e bem raramente na obra de autores ou diretores contempo-

râneos seus) outro exemplo de clareza ideológico-artística tão extraordinária; nunca antes ele havia se comportado de modo tão lúcido e criticamente consciente em relação à situação de seu tempo. Daí o componente 'iluminista' da linguagem do filme, já tantas vezes sublinhada pela literatura crítica, e a sua grande carga satírica, comparável, pelo seu tom cáustico, mordaz, desintegrador, cintilante e ao mesmo tempo amargo, cheio de sagacidade, corrosivo ao extremo, aos panfletos de um Swift, ou dos iluministas franceses (Voltaire, Diderot).

É verdade, com o *Verdoux* Chaplin, analogamente ao Mann do *Faustus*, escreve também o seu "romance do fim", um compêndio ou uma síntese trágica da civilização do capitalismo em declínio. Mas seria errado esquecer a "lição de humanismo" que ao mesmo tempo do filme emana: porque nem tudo nele é negativo, pessimista, ou ao menos não é uma negatividade sem esperança a perspectiva da qual seu autor olha: propriamente a como também no Mann do *Faustus* "se oferece uma perspectiva além do demônio e além do demoníaco", um aceno "à salvação além da ruína"²⁴². Com os seus respectivos "romances do fim" (e Mann em parte também com o *Krull*, autodissolução irônica do mito de José), nem um nem outro dos dois autores abdicam de forma alguma de suas responsabilidades humanistas como artistas; nenhum dos dois capitula diante da tragédia da civilização (e da arte) moderna.

A confirmação veio para Chaplin cinco anos depois, com a realização de *Luzes da Ribalta*, pouco antes do reinício e da conclusão manniana da primeira parte das memórias de Krull. Em um sentido geral, deve-se imediatamente notar que, se colocarmos em confronto *Monsieur Verdoux* e *Luzes da Ribalta*, entre as impostações, a atmosfera, o pano de fundo, o conteúdo espiritual, etc., dos dois filmes de Chaplin há *prima facie* ao menos tantas diferenças quanto há em Mann entre o

²⁴² Cfr. LUKÁCS, *Thomas Mann*, in *Scritti sul realismo*, cit., p. 793; H. MAYER, *Thomas Mann*, Einaudi, Torino, 1955, p. 290.

Faustus e o *Krull*, e que uma diferença ainda maior passa pelo tom “jocosamente e ironicamente fantástico” do estilo do último Mann. Contudo, este contraste estilístico esconde, novamente, uma íntima afinidade de perspectiva. A continuidade que aqui se revela com o humanismo de *Verdoux* é de natureza eminentemente dialética. Ao quadro crítico ali traçado, em chave iluminista, de uma sociedade em putrefação em vias de desintegração, *Luzes da Ribalta* segue, ou melhor, contrapõe-se, a uma concepção diversa da vida, que não se detém mais em um estado polêmico e negativo. Naturalmente, não porque desaparece toda negatividade em geral, mas porque a negação é por sua vez negada, é elevada à superior concepção humanista (humanista-burguesa) do ‘progresso’. Do lado formal, isto exige, em primeiro lugar, que se substitua um tom de narrativa mais relaxado, mais amplo e pacato fôlego, romancista no melhor sentido do termo, capaz, isto é, como o grande romance, de abraçar em si o ‘de onde’ e o ‘para onde’ das ações dos personagens; em segundo lugar, que o princípio da “representação de dentro” seja novamente abandonada para dar lugar a uma representação mais objetiva dos contrastes entre as forças sociais, à refiguração multilateral de um mundo no qual não só a vida do indivíduo é abandonada e firmemente ancorada na realidade, mas em seu destino se reflita, de uma vez, o destino do gênero humano.

É neste sentido que *Luzes da Ribalta* marca a mais madura e completa abordagem de Chaplin para o tratamento artístico dos problemas do “grande mundo” em uma perspectiva histórico-universal. Abandonada cada ilusão acerca da possibilidade da livre autodeterminação e autofruição da personalidade do indivíduo no capitalismo e acerca da sua pretensão de transcender a sociedade, a história, Chaplin liga numa estreita unidade o destino individual e universal; passa de uma consideração individualista, e portanto em certa medida ainda abstrata, das relações humanas, a uma visão centrada na tentativa de figurar a sua

totalidade intensiva, como aquelas que formam – socialmente e historicamente – um entrelaçamento dialético móvel. O sentimento de solidariedade que uma vez foi expresso, a partir dos geniais medias-metragens do início dos anos 1920 em diante (*O Garoto*, *Pastor de Almas*, etc.), sob a forma de partilha humana, de colaboração individual, e o princípio democrático enunciado com ênfase no final de *O Grande Ditador*, aparecem aqui concretamente unidos em virtude do significado geral que brota do resultado do entrelaçamento dos destinos atribuídos aos personagens singulares, sem mais qualquer traço de veleidade, sentimentalismo abstrato ou utopismo enfático. Humanismo e democracia são agora um só com o reconhecimento da objetividade do devir histórico.

É mais do que legítimo, portanto, exaltar do Chaplin tardio – como acontece imediatamente por parte da crítica marxista mais astuciosa – o seu “humanismo integral”²⁴³. Não é por acaso que “humanidade”, “vida”, “progresso” são os termos que se repetem com maior frequência nos diálogos entre os protagonistas de *Luzes da Ribalta*, o velho comediante Calvero, agora esquecido, aposentado, e a bailarina Terry, que Calvero salva do suicídio. Chaplin ergue o humanismo como uma bandeira: “Estou sempre com os homens e sou sempre para os homens”, declara em uma entrevista à imprensa na ocasião de sua viagem à Europa para a apresentação do filme; e em outra, pouco tempo depois:

²⁴³ As melhores páginas sobre o filme permanecem aquelas escritas na Itália, no momento da aparição do filme, por G. ARISTARCO, *Luci della ribalta*, “Cinema nuovo”, II, 1953, n. 3, pp. 58-61 (reimpresso no cap. “Chaplin, il cuore e la mente” de seu volume *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 133-53), e por C. MUSCETTA, *Lo schiaffo di Chaplin*, “Società”, IX, 1953, pp. 101-17 (reimpresso no seu livro *Letteratura militante*, Parenti, Firenze, 1953, pp. 146-60, e *Realismo, neorealismo, contrarealismo*, Lucarini, Roma, 1990, pp. 241-56), cujo muito bom tratamento da questão da “dança do amanhã” se refere, na reimpressão de seu ensaio (pp. 152-3) o próprio Aristarco.

O sentimento que na minha vida e na minha obra sempre prevaleceu sobre todas as outras coisas é aquele da humanidade. A tarefa do homem e, portanto, do artista, é precisamente aquela de alcançar uma reavaliação dos sentimentos mais genuínos da alma humana, e fazer o nosso melhor para trazê-los à luz através da arte, da ciência, para o maior progresso da humanidade²⁴⁴.

Luzes da Ribalta está totalmente impregnada deste espírito de partilha das necessidades da humanidade em desenvolvimento. Quando Calvero faz com que Terry saia do torpor e a restitui, mesmo com meios bruscos (a bofetada que lhe dá antes de sua entrada no palco), à vida e ao trabalho, à dança, a sua tarefa pedagógica está terminada e ele pode legitimamente se afastar, falecer. Realiza-se assim uma espécie de hegeliana e goetheana (faustiana) “tragédia na ética”. O falecimento de Calvero, sua morte como indivíduo, vale mais como uma ‘passagem’, como a continuação e a reafirmação em um nível superior da vida do gênero humano. “Nada acaba, apenas muda”, diz Calvero no momento de seu reencontro com Terry; e, em conformidade com a aspiração expressa na *Canção da sardinha*, que faz parte de seu repertório teatral (“Mas não desejo ser uma árvore/ sempre preso lá.../ Mas eu desejo ser uma flor/ e esperar noite e dia/ que o pólen se coloque sobre mim.../ Eu desejo retornar, eu desejo retornar...”), ele “retorna” realmente à bailarina: neste sentido, temos que ver o deslocamento da câmera em *travelling* que, no início do filme, faz-nos descobrir a tentativa de suicídio de Terry, deitada na cama com um tubo de barbitúricos na mão, o cômodo invadido pelo gás, e aquele final que de Calvero já morto nos reconduz de volta a Terry no palco, uma verdadeira, plástica, “dança do amanhã”. Assim, permanece fixada também formalmente, na relação de continuidade entre os personagens, a íntima conexão objetiva do desenvolvimento. “Magia das luzes da ribalta, sob a qual a velhice deve ceder o lugar à juventude”: evidente é o significado da legenda que abre o filme e, com ela, do próprio filme.

²⁴⁴ CH. CHAPLIN, *Oggi più di ieri ho bisogno di verità*, entrevista a cura di M. Gandin, “Cinema nuovo”, II, 1953, n. 3, p. 53.

A grandiosidade da concepção humanista de Chaplin é ainda mais enfatizada pelo fato de que a presença de tantos e tão fortes motivos autobiográficos lhe confere sensível concretude artística, e ele a mergulha em um clima de imediatismo vívido. Até o amargo gracejo de Calvero sobre o “progresso”, quando Terry lhe suplica que volte a viver com ela (“Não posso! Tenho que seguir adiante. É o progresso”), encontra confirmação em uma atitude que é, mesmo antes da de Calvero, do Chaplin homem. O progresso de que se fala ali, o triunfo da vida sobre a decadência e sobre a morte, acontece em *Luzes da Ribalta* na mesma direção da luta indicada por Calvero a Terry: “Lutar pela felicidade é belo”, diz ele, e aponta para o cérebro: “Este é o maior brinquedo da criação. Está aqui o segredo da felicidade”. Portanto, não mais apenas o coração, mas com o coração, a mente. “O coração e a mente, que grande enigma!”: são estas as últimas palavras do Calvero moribundo, corretamente comentadas tanto por Aristarco quanto por Muscetta.

Luzes da Ribalta tem, tanto no sentido subjetivo quanto objetivo, o caráter de uma *soma*. Enquanto objetivamente abraça e reflete em síntese a totalidade das relações humanas no seu entrelaçamento dialético móvel, subjetivamente se apresenta como um resumo e conclusão da experiência de uma vida: a vida, a história pessoal do comediante Calvero (mas também, em grande medida, do Chaplin como homem e artista), que os seus sonhos, as suas recordações, suas contínuas referências ao passado tem a função de valorizar e plasmar sensivelmente. Entra em jogo, neste sentido, o *Leitmotiv* humano, dominante durante toda a primeira parte, das imagens dos músicos itinerantes com os quais Calvero escolhe viver, imagens inseridas, não por acaso, antes dos sonhos e das memórias, e sempre estreitamente a eles sempre ligados. (Também este motivo remonta a uma experiência da adolescência de Chaplin, descrita na sua autobiografia). Não resta aqui mais nada da pretensão chapliniana juvenil para a transfiguração da realidade em um sentido onírico. O sonho

não se configura mais como uma ilusória vingança sobre a realidade; ele olha ao passado – à realidade do passado – e não para um futuro impossível; enquanto a possibilidade concreta, não utopista, do futuro, surge organicamente, na representação artística, do desenvolvimento do real (a “dança do amanhã”).

Depois a meta tenazmente e apaixonadamente perseguida por Chaplin ao longo de todo seu itinerário da sua maturidade como artista o “humanismo integral”, está em consciente oposição com a “atmosfera histórica do Ocidente”, e a orientação decadente das correntes da moda de sua cultura só aumenta a sua relevância. Como Lenin observa em “cada tese e cada crítica de Tolstoj [...] uma bofetada no liberalismo burguês”²⁴⁵, assim Muscetta pode justamente enfatizar a “grande bofetada poética” que, com a inspiração imanentista, humanista-progressista de *Luzes da Ribalta*, Chaplin dá, ao mesmo tempo, a toda forma de “brescianismo” da cultura e à cultura da decadência: aquela cultura, permeada pela “náusea, desgosto, vocação mais ou menos consciente ao suicídio” própria – ele escreve – de “uma sociedade em que as velhas estruturas parecem ainda tão sólidas, enquanto o homem tem medo da vida e deve ser libertado antes de tudo do que o paralisa na prisão de seu estéril individualismo e da sua abstrata adolescência”²⁴⁶.

Se agora de *Luzes da Ribalta* mudarmos a nossa atenção a *Um Rei em Nova York*, surge à primeira vista a impressão de um salto para trás, de um retorno ao espírito iluminista do *Verdoux*. É bom advertir imediatamente que se trata, precisamente, não mais do que uma primeira impressão, embora o primeiro projeto vago do filme, com o título de *Shadow and Substance*, remonte a um período anterior ao próprio *Verdoux*. (Um traço do projeto original, radicalmente transformado à nível de roteiro definitivo e de realização, é conservado no nome do protagonista: rei

²⁴⁵ V. I. LENIN, *L. N. Tolstoj* [1910], in *Sull'arte e la letteratura*, Edizioni Progress, Moscou, 1977, p. 115 (Opere complete, cit., XVI, p. 301).

²⁴⁶ MUSCETTA, *Lo schiaffo di Chaplin*, cit., pp. 101-2, 105, 117.

Shahdov). Na realidade, nenhuma das conquistas de Chaplin se perde: não a exigência de mensurar-se com os problemas do “grande mundo”, sujeitando as escolhas e as suposições de responsabilidade individual à prova da história; não a capacidade de olhar a história em perspectiva, de acordo com um fim *ad quem*; e nem mesmo o esforço de unir em um todo – artisticamente configurado – o destino do indivíduo com aquele da sociedade. Através do sortimento de personagens, de tipos, são colocadas em jogo com vigor, por via indireta, as forças históricas essenciais que estão na base do movimento e dos conflitos da realidade social. O individualismo (crítico) do *Verdoux* aqui é, já de início, excluído. A história do rei Shahdov começa, em certo sentido, exatamente onde começou aquela de Verdoux: com a constatação do fracasso do empreendimento individualista, da impossibilidade do indivíduo de construir para si no capitalismo uma vida humana. No próprio Shahdov seria até mesmo natural ver uma espécie de Verdoux de sucesso, que, em virtude de sua posição privilegiada como soberano, trabalhou no atacado e não no varejo, e que depois escapou de uma “horrível revolução”, levando consigo à América todo o seu dinheiro acumulado, o tesouro do Estado (“O saque”, chama-o não por acaso um jornalista), não fosse ele, por definição um rei “bom”, uma “sombra” de um rei (e de um homem), um indivíduo imbecil, muito ingênuo e antiquado para que os seus projetos – o uso da energia atômica para fins pacíficos – tenham sucesso; assim que chega a New York, ele é roubado de seu “saque” por seu primeiro-ministro.

O que decide a natureza do conflito é, de novo, a posição do indivíduo no confronto com a sociedade. Mas, enquanto no conflito colocado em primeiro plano pelo *Verdoux* prevalece o ponto de vista subjetivo do desmascaramento das contradições capitalistas, agora Chaplin já se eleva, com *Luzes da Ribalta*, àquela superior objetividade na qual o subjetivo encontra seu lugar apenas como momento de um complexo articulado. Observe as

relações de Shahdov com outros personagens, mesmo secundários (a rainha, o embaixador, os jornalistas, etc.) e com o mundo que o circunda. Transferido de Estrovia, um imaginário país europeu em revolução (uma revolução grotesca, vista evidentemente através dos olhos de um soberano deposto), ele chega à América com grandes expectativas e grandes esperanças, que se transformam logo em amargas decepções. Da América o espectador vem a conhecer apenas gradualmente o que, subjetivamente, conhece Shahdov. Agora ela se revela para ele não como terra da liberdade, mas como um “mundo estranho” no qual imperam outros valores, caos, suspeita, violência, histeria coletiva, indiferença ou desprezo pelo homem, prepotência do dinheiro e dos meios de comunicação de massa. Esta sátira dos aspectos desumanos e monstruosos da vida em uma metrópole em expansão como Nova York ocupa, no filme, uma boa porção da primeira parte. Então, na segunda, o tom satírico dá lugar à denúncia. O rei Shahdov é vítima das intrigas e das manipulações da vida americana. Um jornalista consegue explorar seu prestígio para fins publicitários; esquecendo de seus propósitos pacifistas, o rei “bom” se deixa engolir pelos mecanismos capitalistas e deixou que sua imagem, anunciada nas telas de televisão, de repente o tornasse “o herói mais popular da América”. Enquanto isso, por causa da proteção que ele oferece a Rupert, um menino cujos pais são acusados de ter realizado atividades antiamericanas, ele próprio é denunciado e convocado a comparecer perante a Comissão senatorial de inquérito. Enquanto Rupert, para salvar seus pais, cede à chantagem e se transforma em delator, o rei Shahdov, exonerado, decide deixar os Estados Unidos e retornar à Europa. As palavras que ele pronuncia ao partir – concluindo uma experiência subjetivamente malsucedida, mas certamente não inútil – são palavras de esperança, de desejo de que os “exageros” terminem e que as “dificuldades” mencionadas pelo professor de Rupert possam ser superadas: “Espero que sim, Majestade”, diz-lhe o professor. E Shahdov: “O que esperamos todos, mais cedo ou mais tarde, que melhor”.

Portanto, há uma continuidade total de Chaplin com as experiências passadas. Se por um lado, como ideólogo e como homem, ele permanece fiel a suas próprias inclinações, à defesa do bom senso, da tolerância, da democracia e, não menos que em *Monsieur Verdoux* e *Luzes da Ribalta*, ele relembra também subjetivamente as experiências do passado, com a nostalgia que as acompanha, por outro lado, como artista, ele equilibra o peso dessas lembranças e inclinações nostálgicas, atribuindo-lhes de tempos em tempos seu devido lugar no marco do desenvolvimento histórico-objetivo da sociedade. Esta busca pelo arcaísmo, esse aparente passadismo nostálgico não por acaso se reflete também no plano da linguagem. A linguagem de *Um Rei em Nova York* obedece às exigências de uma calma discursividade, de uma cadência rítmica relaxada, frouxa, de um tempo prolongado, deliberadamente desprovido de síntese e elipse; de certa forma, poderíamos dizer, quase que arejando as convenções teatrais, como aparece também pelo uso de muitos expedientes e artifícios próprios delas (contínuas entradas e saídas dos personagens da cena, chegadas de notícias vindas de fora, entrega de cartas ou telegramas, toques de telefone, etc.). Basta observar a tonalidade que confere ao todo o material humano e cenográfico utilizado por Chaplin: as figuras do protagonista e dos coadjuvantes, da rainha, do embaixador, do diretor e dos garçons do albergue, assim como a cenografia, a decoração dos interiores, os figurinos, as luzes opacas ou escurecidas das quais se serve Georges Périnal (o grande operador proveniente da escola de Clair) - tudo nos traz de volta a imagem de uma sociedade arcaica, compassada, superada, de um mundo e gosto em desuso. Há quem não veja, mesmo deste lado, a continuidade formal com *Monsieur Verdoux*; mas consequências formais não menores e não menos significativas a respeito do problema da continuidade, poderiam ser indicadas com *Luzes da Ribalta*: dominados em ambos formalmente a mesma veia de comovida e clarividente

compreensão – nostálgica apenas em aparência – em relação ao passado moribundo.

Se então os desequilíbrios e desarmonias de composição são em *Um Rei em Nova York* mais notáveis do que nas duas obras-primas precedentes, se nem sempre lá a forma adequa a complexidade do conflito representado, intacta permanece a substância do juízo acerca dos grandes resultados obtidos pela arte de Chaplin em geral. A grandeza de sua arte está em estreita relação com a profundidade de seu realismo. Podem dizer o que quiserem os mitólogos, espiritualistas, idealistas, estruturalistas e formalistas de todos os matizes: Chaplin está ligado e se relaciona às melhores tradições realistas da cultura mundial, e dos melhores representantes do realismo, em todos os campos, ele possui os talentos e a estatura.

XVII

O CINEMA DOS PAÍSES SOCIALISTAS

Problemas bastante peculiares apresentava no pós-guerra o cinema do campo socialista. Gerado pelo mesmo processo histórico que dá vida e espírito ao cinema no Ocidente, a vitória sobre o fascismo, ele tomou, no entanto, uma via própria, rigidamente autônoma, sem nenhum ponto de contato com o Ocidente ou, se prescindirmos da União Soviética (um caso a ser examinado separadamente), com tradições filmicas nacionais, que ele varreu de um só golpe, renovando-as *ab imis fundamentis*. Tanto os motivos para esta tão nítida diferenciação, quanto os critérios para sua inteligência e análise seriam buscados em vão no próprio cinema; eles devem ser extraídos de fora, da história real, provando, mais uma vez, como e até que ponto o cinema vai sistematicamente a reboque.

1. Preliminares ao pós-guerra na Europa socialista

No dia seguinte ao fim da guerra, a questão decisiva para aqueles países da Europa centro-oriental que, segundo o acordo de Ialta, gravitaram para a esfera de influência soviética tornou-se, pela primeira vez em sua história, a perspectiva da transição para o socialismo. Deve ser imediatamente destacado, e com grande evidência, o termo “perspectiva”. Dos Estados novos que estavam sendo gradualmente criados (em meio a contrastes profundos, em formas nem sempre claras), somente a Albânia e a Iugoslávia chegaram ao socialismo através de um

processo interno, com a luta pela libertação antifascista, com a guerra civil (como fez, fora da Europa, a China com a “grande marcha”). Nenhum outro deles surgiu assim; nem surgiram originalmente como socialistas, mas como sociedades da “nova democracia”, como repúblicas democráticas sob liderança socialista. Ilustra-o muito bem Lukács, cidadão de uma dessas novas democracias, a Hungria, na conferência proferida em Milão, em 20 de dezembro de 1947, portanto, contemporânea ao processo de transformação em curso:

Em quase toda a Europa há uma tendência para uma nova forma de democracia [...], isto é, uma democracia que não é prerrogativa de “duzentas famílias”, mas que oferece ao povo trabalhador a possibilidade de constituir uma sociedade na qual permanece a propriedade privada capitalista, embora sujeita a restrições, controles etc., mas onde todavia os interesses vitais materiais e culturais do povo são predominantes e decisivos²⁴⁷.

Estamos aqui, em suma, não em uma linha de chegada, a linha de chegada do socialismo, mas somente no meio do caminho que se imagina poder conduzir ali (“transformação democrática”, na fórmula de Lukács). Isto porque as condições econômicas objetivas para a instauração de uma sociedade plenamente socialista não existem ainda; nem – dado o caráter não-autóctone do socialismo, importado do exterior – produzem-se plenamente em seguida. Perspectiva significa substancialmente isto: que, em vista da transição, a sociedade da nova democracia, a economia não socialista, devem se esforçar para valorizar as experiências do socialismo histórico desencadeadas pela revolução de Outubro, estudando quais fases e formas destas são mais adequadas à assimilação e à fruição dentro da estrutura do novo modelo democrático em construção; e como este novo modelo pode configurar-se ao mesmo tempo como um caminho novo, *sui generis*, ao socialismo.

Já apenas com o delineamento da possibilidade de tal perspectiva, torna-se claro o imenso significado mundial da

²⁴⁷ Cito aqui e em seguida de G. LUKÁCS, *Les taches de la philosophie marxiste dans le nouvelle démocratie*, « Studi filosofici », 1948, n. 1, pp. 3-33.

influência da revolução de Outubro. Toda uma série de consequências inéditas se apresenta nos campos econômico e político. Comparado com os slogans democráticos mesmo os mais avançados vigentes no Ocidente, como o da “democracia progressiva”, a nova democracia dos países europeus centro-orientais se caracteriza pelo fato de não ser já mais uma democracia burguesa. A novidade do princípio em discussão comporta e impõe, nesse meio tempo, uma ruptura com os escrúpulos ideológicos e as formas abstratas da democracia burguesa pré-bélica, segundo as críticas já dirigidas a ela por Lenin em *Estado e Revolução*. Como exige o marxismo, como ensina Lenin, nada que apresente a democracia como meramente formal, seja ela qual for, tem valor intrínseco. Para o adquirir, esta deve – embora salvaguardando a sua estrutura social de fundo – enveredar, em perspectiva, pelo caminho do socialismo.

Se vemos hoje diante de nós – diz o Lukács de 1947 – um caminho em direção ao socialismo, novo, mais lento, e que talvez exija menos sacrifícios, podemos segui-lo e percorrê-lo somente se o medirmos continuamente com a bússola da crítica de Lenin. Uma tal crítica constitui a destruição mais completa daquela idolatria político-econômica que hoje domina também a mentalidade comum e até mesmo o pensamento filosófico.

Esta, precisamente, é a tarefa ideológica do marxismo:

A filosofia marxista pode ter uma utilidade de importância primária para o esclarecimento metódico destes problemas políticos. Deve fazer triunfar metodologicamente a superioridade do conteúdo sobre a forma, ou seja, atualmente e praticamente, a prioridade do conteúdo político-social sobre a forma jurídica.

Óbvio que não se trata de diretrizes válidas apenas para a esfera estrutural. Uma das tarefas mais importantes com a qual se defronta a economia planificada nas condições da nova democracia é aquela de promover, junto com a estrutura, a cultura e a arte a ela correspondente. “Uma sociedade nova elabora sempre uma nova cultura”, lembra Lukács: onde, naturalmente, o novo não exclui e não cancela a grande herança cultural do

passado, sempre reivindicada pelos ensinamentos de Lenin. Se do “ponto central do problema educativo da nova democracia” agora temos “o despertar no povo trabalhador da consciência de sua posição social” (nunca operando antes, de forma alguma, durante o domínio capitalista), é impossível que a arte e a cultura não sejam investidas também pelas transformações. A erradicação do fascismo, a reconquista da independência, o advento de formas alternativas alimentou em todos os lugares um clima de grande esperança. Como na política, esperam-se possibilidades inéditas também para o desenvolvimento democrático da cultura. A elevação da plataforma dos princípios de estrutura favorece a tendência à superação de todos os fechamentos do individualismo burguês, enquanto “individualismo zoológico”, ainda não completamente humano. É preciso que o homem valha mais do que apenas como simples átomo privado. O slogan no qual se baseia o desenho construtivo da nova democracia soa: avanço além da esfera do privado, envolvimento ativo do homem na vida pública, quanto mais alto o homem atinge a plenitude de sua essência real, quanto maior a liberdade se afirma para ele como fato social: isto é, não como mero título de separação, de defesa individual ou de vínculo proprietário (de acordo com os ditames da tradição jurídica liberal, de Kant em diante), mas como apoio ativo para a liberdade dos outros, para a liberdade de todos.

Deve-se notar bem – ressalta novamente Lukács – que a verdadeira democracia se expressa, e precisamente nisto consiste o seu contraste essencial com a democracia formal, através do fato de que ela tende a unir de modo mais intenso e plurilateral possível a atividade de cada homem com a vida pública. A verdadeira, a nova democracia cria em todos os lugares nexos efetivos e dialéticos entre a vida pública e a vida privada.

Somente em uma cultura assim compreendida, baseada nestes valores, o indivíduo transcende realmente além de si mesmo, em direção ao gênero humano. Agora, no pós-guerra, a Lukács parece dar-se as condições mais oportunas para que isso se realize. Ele diz:

A luta pelo advento do homem integral é uma antiga palavra de ordem da democracia revolucionária, e esta palavra de ordem deve ser renovada hoje em circunstâncias que são incomparavelmente mais favoráveis à sua realização do que quaisquer outras circunstâncias do passado, embora sua realização total só possa vir do socialismo. Mas se deve compreender e colocar em evidência, propriamente diante da ideologia burguesa, que sem uma participação ativa na vida pública o homem nunca será integralmente realizado.

E novamente, logo mais abaixo:

O despertar da consciência individual dentro da vida coletiva inconsciente foi um progresso enorme da história. Hoje nós vivemos em um grau qualitativamente mais alto do mesmo processo: o despertar da consciência do gênero humano no indivíduo. Já há algum tempo se é produzida uma certa humanização do indivíduo, mas a consciência da relação com o destino do gênero humano emerge hoje pela primeira vez na consciência de classe do proletariado. Humanizar a consciência nacional em oposição ao imperialismo que alimenta o individualismo zoológico das nações, este é o grande problema atual.

São estas, considero, as premissas a partir das quais deve ser examinado e valorado o pós-guerra do cinema do campo socialista. O cinema é parte integrante da nova cultura em vias de construção, no sentido de que carrega consigo os grandes impulsos do renovamento, as esperanças e também as ilusões. Caracterizando-a, em primeiro lugar, em geral, a sua base popular. Com o início do processo de transição ao socialismo surge, pela primeira vez, a possibilidade, em todas as cinematografias de que tratamos (búlgara, romena, húngara, polonesa, tchecoslovaca e alemã-democrática), de que no centro da representação fílmica venha o impulso de uma nova classe, e que o cinema fizesse sua preocupação central os problemas do povo e do mundo do trabalho. A reviravolta determina se na sociedade afeta e altera toda a estrutura, tanto estrutural quanto cultural. Se, por óbvias razões históricas, a estrutura produtiva e organizativa do cinema soviético está fundamentalmente em linha de continuidade com o pré-guerra, a descontinuidade mais nítida caracteriza todos os aspectos das cinematografias dos países eu-

ropeus com a nova democracia, onde o presente, animado pelos ideais de renovação democrática, eleva-se e se expressa polemicamente, em toda sua força, contra a pseudodemocracia ou o filo-fascismo do passado. A guerra foi um divisor de águas entre o antes e o depois, também de um ponto de vista qualitativo. Antes da reviravolta, a história da maioria dessas cinematografias parece fraca ao extremo; as perspectivas de renovação só são dadas depois, no quadro da metamorfose da sociedade que se determina com a reviravolta.

Em segundo lugar, ao lado da conotação popular, assume novo destaque e caráter a conotação nacional, também esta esmagada pelo domínio das esferas dirigentes burguesas de cada país, pouco inclinada, antes em geral hostil por princípio, à valorização das respectivas tradições democráticas. Escusado será dizer, creio, sem necessidade de comentários, que o campo socialista não constitui nem pode ser tratado como um *unum atque idem*, como uma unidade indiferenciada; e como não uniformes se apresentam em consequência, nos diversos países, os problemas da fase de transição da cultura e da arte (o cinema incluso). As bases sociais comuns, as perspectivas de desenvolvimento comuns devem ser consideradas na cultura (e no cinema) com as tradições, hábitos, ideias, costumes, etc., historicamente consolidados, isto é, precisamente com o pano de fundo da questão nacional. Em oposição ao chauvinismo pré-bélico, às vezes beirando à tendência fascista (Romênia, Bulgária, Hungria), a ‘nacionalidade’ exprime aqui o ideal de um renascimento da bagagem de interesses, sejam econômicos ou culturais, ligados à vida do povo, às suas raízes históricas respectivas, às suas peculiaridades de desenvolvimento, como tal diversas entre os povos; e isto de tal modo que os valores das tradições singulares encontrem finalmente livre curso de desenvolvimento, concretizem-se do ponto de vista social, segundo a tendência de renovação em curso, e conduzam assim ao florescimento da cultura nacional democrática, verdadeiramente independente.

Esta era precisamente – recorde-se – o desejo expresso por Lukács, em 1947, um dos pontos-chave das esperanças de que se falava em forma de programa, de perspectiva. Que as esperanças não foram seguidas, senão apenas em parte ou por pouco tempo, por realizações concretas, que o desejo tenha sido desconsiderado, a perspectiva contrariada, é o que será posteriormente cumprido pela política cultural dos países do campo socialista, com reflexos também sobre o cinema. O advento ao poder dos governos liderados pelo partido comunista (daí a brusca mudança de direção política e na organização da sociedade), e as tensões dos anos da “guerra fria”, não favoreceram a renovação esperada. O socialismo incorre no erro de esquecer muito cedo a relatividade, a condicionalidade e os limites históricos do ponto de partida, isto é, que Ialta sancione apenas o estado contingente dos fatos, uma divisão artificial, sem correspondência no real. Violando um princípio elementar do marxismo, em analogia do que está acontecendo, entretanto, na União Soviética com o stalinismo, eles acreditam poder compensar com o pathos sugestivo, com a abstrata perspectiva revolucionária, a má formação estrutural da base: um erro que Lenin nunca teria cometido. E porque na política os erros são pagos, os resultados são vistos logo: gestão de cima para baixo (no sentido de uma separação dos órgãos diretivos da base, isto é, o contrário da participação pública desejada), confusão entre partido e Estado, burocratismo sufocante, uso impróprio de métodos administrativos na esfera da cultura, problemas de falhas de uma política cultural não raras vezes infeliz, e sobretudo, a ausência em todos os níveis da democracia – quero dizer, da autêntica democracia socialista.

Aqui nos interessa naturalmente apenas a política cultural. Problemas e falhas que ela comete, o cinema sente do mesmo modo. A efervescência e o espírito crítico dos inícios são gradualmente substituídos por um processo involutivo, uma fase de estagnação, muitas vezes de todo indistinguível daquela paralela do stalinismo: embora certamente nem mesmo aqui se deve jun-

tar tudo no mesmo saco, porque isso não acontece em todos os lugares (não, por exemplo, na Hungria de Kádár) e, se e quando acontece, não acontece em todos os lugares uniformemente, em um padrão único. Por outro lado, o “cinema socialista” é uma locução indeterminada, que abraça um campo muito vasto, para ser estreitado devidamente segundo rigorosos critérios e princípios seletivos; disso nem tudo merece ser sondado com a mesma atenção, nem ser descartado com a mesma proeminência. Além da cinematografia soviética (não desprovida, entre a sucata, de felizes exceções), as duas cinematografias mais significativas do campo socialista pós-bélico são, na primeira fase, a da República Democrática Alemã e, na segunda, aquela da Hungria do período kádariano, ambas examinadas a seguir.

O essencial é, no entanto – repito e sublinho – que tenhamos um entendimento bem claro das premissas à luz da qual podemos valorar o cinema socialista em geral. Os seus muitas vezes fecundos resultados, assim como os seus limites e fracassos, estão em função das categorias que venho evocando acima: perspectiva, transição, base popular, diferenciação nacional, renovado humanismo, democracia concretizada em sentido social, a ligação do privado com o público, do individual com o universal, e, onde o âmbito do que é público transborda, pretendendo invadir de fora a esfera criativa, perturbando-a, mesmo os impasses de um burocratismo censório obtuso e sufocante. Este último não pode e não deve cancelar o resto. A história aparece na realidade, cinematograficamente falando, e sempre falando dela em referência ao cinema europeu oriental, de todo diferente de como, por ignorância ou conformismo, hoje a faz passar, alimentada por tantos, muito mais substanciais valores. Não um comunista ou um filo-comunista ideologicamente interessado, mas um insuspeito estudioso americano e professor da Universidade da Indiana na Pensilvânia, Thomas J. Slater, considerou necessário rotular de “hipocrisia” o desinteresse demonstrado por décadas pela imprensa ocidental em relação ao cinema dos países do Leste, justificando

a encomenda de um informado manual coletâneo sobre o assunto propriamente com o argumento de que “os resultados obtidos sob o stalinismo e os regimes sucessores não foram apenas de sucesso cinematográficos, mas também triunfos do espírito humano que receberam muito pouco reconhecimento”, ou pelo menos ainda não foram escrutinadas com toda a “atenção que merecem”²⁴⁸. E parece realmente difícil culpá-lo: socialmente, civilmente, humanamente e às vezes também artisticamente o cinema do leste europeu tem sido, nos seus melhores êxitos, igual às melhores tradições do cinema mundial.

2. O antifascismo da República Democrática Alemã

Aqueles acertos de contas com o passado nazista, que no ocidente a Alemanha da era Adenauer não sabe como, e não quer fazer, faz ao invés, imediatamente, e muito profundamente, a República Democrática Alemã. O cinema intervém como componente eficaz e responsável deste processo de esclarecimento. A sua vitalidade ressalta tanto mais quanto mais colocada diante do pavoroso conformismo do cinema alemão federal. Mesmo a qualidade da sua produção, confiada à DEFA [Deutsche Film-Aktiengesellschaft], cujo “film studio” foi oficialmente fundado em maio de 1946, sob licença soviética, destaca-se muito acima daquela perdida, abandonada, conformista, irmã ocidental; ao cinema desde o início é “colocado a tarefa de operar no sentido conscientemente formativo de uma nova [...] ordem democrática antifascista”²⁴⁹. Uma longa teoria

²⁴⁸ *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*, ed. by Th. J. Slater, Greenwood Press, New York-Westport-London, 1992, pp. VIII-IX.

²⁴⁹ Cfr. a *Entwicklungslinien* di H. KERSTEN in *Film in der DDR* („Reihe Film 13“), Hanser, München-Wien, 1977, p. 9. Se deseja informar-se sobre a atividade da DEFA antes e depois da fundação da RDA (1949), existem inúmeros textos que ilustram detalhadamente as fases e eventos. Aqui vamos nos concentrar sobretudo nos seguintes: *Film und Fernschkunst der DDR*.

de filmes de bom nível, alguns de nível elevado, especificamente focados no tema do antifascismo, já estão se desdobrando a partir do imediatamente pós-guerra.

Limitar-me-ei a uma lista sucinta, sem mencionar os muitos outros casos menores. Wolfgang Staudte, formando no círculo teatral weimariano de Marx Reinhardt e Erwin Piscator, com alguns filmes feitos durante seu interlúdio na DEFA, em especial *Die Mörder sind unter uns* (Os Assassinos estão entre nós, 1946), *Rotation* (1949: onde o título joga com o duplo significado da palavra “rotação” mas também “mudança”) e *Der Untertan* (O súdito, 1951, do romance de Henrich Mann)²⁵⁰; Kurt Maetzig, cofundador da DEFA, diretora da Escola superior de cinematografia de Potsdam-Babelsberg, membro ordinário da Academia das Artes, responsável em primeiro plano, até o final, da política cinematográfica nacional, com filmes como *Ehe im Schatten*

Traditionen-Beispiele-Tendenzen, org. por K. Rüllicke-Weiler/W. Weiss, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1979; DEFA-Spielfilm. *Regisseure und ihre Kritiker*, org. por R. Richter, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1981; J. ROOF, *East Germany*, in *Handbook of Soviet and East European Films and Filmmakers*, cit., pp. 275-307; *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, org. por R. Schenk, Henschel Verlag, Berlin, 1994; D. KANNAPIN, *Antifaschismus in Film der DDR. DEFA-Spielfilme 1945-1955/56*, PapyRossa, Köln 1997, e *Gibt es cine spezifische DEFA-Ästhetik? Anmerkungen zum Wandel der künstlerischen Formen im DEFA-Spielfilm*, in *Apropos Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, org. por R. Schenk/E. Richter, Das Neue Berlin, Berlin, 2000, pp. 142-6; DEFA: *East German Cinema, 1946-1992*, ed. by S. Allan/J. Sandford, Berghahn Books, New York-Oxford, 1999; F.B. HABEL, *Das grosse Lexicon der DEFA-Spielfilme*, Schwarzkopf & Schwarzkopf, Berlin, 2000; *Der geteilte Himmel. Höhepunkte der DEFA-Kinos 1946-1992*, org. por H. Pflügl/R. Fritz, 2 vol., Wien-Berlin, 2001; *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA-Film*, ed. by B. Byg/B. Moore, American institute for Contemporary German Studies (The Johns Hopkins University), Washington D.C. 2002; D. BERGHAIN, *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany*, Manchester University Press, Manchester, 2005.

²⁵⁰ Para a justificativa da inclusão entre os filmes antifascistas deste último filme, cujos eventos se desdobram entre o fim do século XIX e os primeiros anos do século XX, cfr. KANNAPIN, *Antifaschismus*, cit., pp. 146 ss.

(Casamento nas sombras, 1947: reencenação de um episódio da tragédia judaica sob o nazismo), *Die Buntkarierten* (Mulheres em quadriculados coloridos, 1948-49: crônica de uma família operária no curso de três gerações, de 1884 à segunda guerra mundial), *Der Rat der Götter* (O Conselho dos Deuses, 1950: sobre a responsabilidade dos grandes grupos monopolistas alemães em seu apoio ao nazismo), *Ernst Thälmann* (1954-55: biografia em duas partes do secretário do partido comunista alemão, assassinado no cárcere pelos nazistas); Slatan Dudow, o autor de *Kuhle Wampe*, que no pós-guerra realiza, entre outros filmes de relevância, *Stärker als die Nacht* (Mais forte que a noite, 1954; o primeiro retrato do nazismo do ponto de vista da resistência comunista interna); e também, com seus títulos mais abertamente antifascistas, *Lissy* (1957), *Sterne* (Estrelas, 1959), *Professor Mamlock* (1961), Konrad Wolf, filho do notório dramaturgo Friedrich (já colaborador de Maetzig em *O Conselho dos Deuses* e autor do drama *Professor Mamlock*, de onde vem o filme homônimo), que cresceu com ele em Moscou e, depois de retornar à pátria, ascendeu a posições de grande influência e prestígio como presidente da Academia das Artes²⁵¹ – todos eles operam deixando uma marca indelével no cinema europeu daqueles anos. Alguns de seus filmes estão entre as denúncias mais fortes e corajosas do pós-guerra, trabalhos que nenhum antifascista, nenhum verdadeiro democrata pode deixar de lado com negligência.

Em uma revisão da historiografia sobre o assunto não parece ser, no entanto, a orientação crítica dominante. Certamente, nos últimos anos houve muitos avanços que foram dados a nível tanto documentativo quanto informativo. Entraram em circulação materiais inéditos, e vêm-se multiplicando as pesquisas e os estudos. Mas criticamente permanecem, na maioria dos casos,

²⁵¹ Enquanto desempenhava as funções deste escritório, Wolf terá ocasião de recordar a profunda impressão que recebeu em Moscou, quando adolescente, dos filmes de Romm e Jutkevič dos anos 1930 (*Konrad Wolf im Dialog. Künste und Politik*, org. por D. Heinze/L. Hoffmann, Dietz Verlag, Berlin, 1985, p. 293).

preconceitos e suspeitas, a tendência a uma espécie de difamação ideológica preconcebida, não muito diferente daquela usual ao Ocidente durante os anos da “guerra fria”. Equívocas são também as exortações ‘conciliatórias’ da crítica aparentemente melhor posicionada. O projeto de “história integrativa do cinema alemão pós-bélico” sugerido em um fascículo da revista “New German Critique”²⁵², projeto que agrada a tantos expoentes da *New film history* (Thomas Elsaesser, Michael Wedel), não tem base historiográfica séria e deve ser claramente rejeitado. Ele se baseia no ideal de uma política de reconciliação teorizada *a posteriori*, “com o objetivo de falar sobre o passado cinematográfico alemão do Leste e do Oeste sem cair em posições ideológicas preconcebidas, e sem colocar em primeiro plano os diferentes interesses políticos”²⁵³: como se fossem ‘reconciliáveis’, historicamente falando, a ideologia socialista de um lado, com aquela liberal-capitalista do outro; como se os seus diversos ‘interesses’ não significassem também, e conduzissem a, cinematografias irremediavelmente diversas. Compreende-o imediatamente bem um inteligente crítico contemporâneo, Karl-Eduard von Schnitzler, quando, revisando *Lissy* para o “Film Spiegel” em 1957²⁵⁴, sublinha o quanto mais relevância adquire os destinos que o filme ilumina, se os interpreta como um “aviso e lição” (*Warnung und Lehre*) dirigido à Alemanha Federal.

Não é naturalmente sem uma profunda ligação com o nascimento, a justificação e a razão de ser do novo Estado que o antifascismo passa a ser o tema principal do cinema alemão-oriental. Após a guerra, as duas linhas guias da política do Partido comunista alemão são, em primeiro lugar, as duas pedras angulares referidas no título de um estudo de Michael

²⁵² Me refiro ao fascículo em *East German Cinema* de “New German Critique”, n. 82, 2001.

²⁵³ T. ELSAESSER/M. WEDEL, *Defining DEFA's Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf*, “New German Critique”, n. 82, 2001, pp. 7, 23.

²⁵⁴ Cito de K.E. VON SCHNITZLER, *Meine Filmkritiken 1955-1960. Eine Auswahl*, Nordost-Verlag, Berlin, 1999, p. 34.

Klein, isto é, “democracia antifascista” e “batalha nacional pela libertação”²⁵⁵. Já em 1945 a questão da democracia é colocada na ordem do dia. Passos concretos nesta direção são dados com a reorganização do setor oriental, a criação da República Democrática e o estabelecimento de seu programa operacional: consolidação do Estado, renovação massiva do quadro diretivo, desenho de uma frente nacional pela paz, slogan da “via alemã ao socialismo”, batalha anti-imperialista dirigida, em conjunto, contra os Estados Unidos e contra o servilismo filo-americano de Adenauer.

Longe de constituir apenas uma fachada ou uma excrescência ideológica conveniente, o antifascismo é a chave para a compreensão do presente; ele forma um componente orgânico do processo de democratização em curso no país. A Alemanha se encontra agora em um ponto crucial de virada de sua história, pois, após a catástrofe nazista, está em jogo o destino do povo alemão como um todo, do futuro de suas relações de vida. Compreensível que exista no povo a expectativa de uma vida nova, daquele desenvolvimento democrático da sociedade que sempre esteve em falta na história alemã. Com o romance *Die Aula* (1965), cuja adaptação teatral o alemão-ocidental Horst Flick se inspirou mais tarde para o filme televisivo homônimo (1983), Hermann Kant recorda com grande vigor as esperanças, os impulsos, as solicitações idealistas, que animaram a juventude estudante e operária durante a fase inicial da construção da nova democracia. Singularmente indicativo, como no já citado fascículo do “New German Critique” não se pode deixar de apontar também uma certa estudiosa, pouco benevolente, dos filmes da DEFA, Katie Trumpener, e que o próprio

²⁵⁵ M. KLEIN, *Antifaschistische Demokratie und nationaler Befreiungskampf*, Veronika Körner, Berlin, 1986 (utilizo as pp. 20, 89-90, 108-9, 214). Cfr. Também os ensaios reunidos em *Die DDR. 1945-1961*, org. por R. Badstübner/H. Heitzer, Akademik Verlag, Berlin, 1979; e P. MAJOR, *The Death of the KPD: Communism and Anti-Communism in West Germany*, Clarendon Press, Oxford, 1997, pp. 75 ss.

Kant enfatiza a importância do cinema na e para a classe operária no final dos anos 1940. Ainda intimidados pela educação superior e apenas começando o processo de compreensão de que são eles, os trabalhadores, que governam a Alemanha, ganham coragem imaginando-se como os revolucionários heroicos da tela, que tomam de assalto os bastiões do privilégio burguês. O cinema soviético forneceu a eles novos modelos de comportamento, novos horizontes de esperança²⁵⁶.

Cito apenas um caso concreto de uma mensagem em tal sentido da parte soviética. Que com o pós-guerra possa chegar na Alemanha, pela primeira vez na sua história, um futuro autenticamente democrático, é a esperança sobre a qual o soviético Grigorij Aleksandrov (que já orientara, no VGIK de Moscou, o aprendizado fílmico de Konrad Wolf) baseia e encerra o seu *Vstrec̃a na El'be* (Encontro no Elba, 1949), ambientado durante os últimos dias da guerra, no momento do encontro na Alemanha das tropas do exército vermelho com o exército americano, e lançado no mesmo ano da fundação da República Democrática Alemã.

Agora, precisamente, isto é o núcleo do compacto substrato histórico-social exibido pelos filmes da DEFA da primeira fase. Como mencionei no início, o seu tema comum, embora não o único, é o acerto de contas com o passado nazista. De diversos pontos de vista, eles perseguem todos os objetivos de “lançar luz sobre as causas reais da catástrofe alemã”. Nenhuma cinematografia exprime com mais potência do que aquela da Alemanha Democrática não só a firme repulsa e a condenação sem apelo da barbárie do fascismo, mas também a necessidade de chegar ao fundo das razões profundas, do obscuro entrelaçamento de interesses, que, fomentando-a, tornou-a possível. Dudow, Maetzig, Wolf se interrogam tanto sobre as razões da tragédia fascista, quanto sobre o confronto do povo com ela: como o fascismo se apodera do indivíduo médio? Como este sofre ou reage, que caminhos se abrem para ele resistir? Do lado

²⁵⁶ K. TRUMPENER, *Old Movies: Cinema as Palimpsest in GDR Fiction*, “New German Critique”, n. 82, 2001, p. 49.

negativo, seus filmes denunciam a passividade, a aquiescência, às vezes até a conivência do alemão médio com a ditadura; a indiferença que se transforma em cumplicidade indireta; a conformidade das almas, mesmo as mais respeitáveis, à bajulação da propaganda; a responsabilidade daqueles setores pequeno-burgueses, que curvam a cabeça diante dos abusos, trocando a liberdade pela tranquilidade privada e a segurança econômica; para não falar a denúncia que no *Conselho dos Deuses* Maetzig expõe, com um estilo incomum, para a responsabilidade das classes dirigentes em nível internacional.

No lado positivo, trata-se ao invés da resistência interna ao nazismo. Se a Lissy do filme homônimo de Wolf afasta-se no final de seu caminho já consciente dos erros de avaliação cometidos, decidida a não recair sobre eles, mas sem saber ainda como, o operário tipógrafo de *Rotation*, o sargento Walter de *Sterne*, o professor Mamlock escolhe o caminho da militância. O tecido específico de seus dramas, porém, não é a ideologia, mas a esfera dos sentimentos; os diretores se debruçam em mostrar como, através destes, no encontro com o fascismo é mudado o destino da vida do homem médio. Com *Professor Mamlock* Wolf traz ao ápice o núcleo ideológico desta impostação. Aqui é o que o protagonista experimenta como indivíduo a prova de fato do seu próprio destino da vida. Certo, para ele, a reviravolta chega muito tarde; muito tarde ele percebe que a não resistência, a confiança na solidez dos valores da tradição (tanto dos valores fundados nas relações de classe burguesas, como aqueles da cultura humanista), no confronto com o fascismo equivalem a uma rendição. A reviravolta da sua vida não pode mais ser outra coisa senão um consentimento às escolhas já feitas por seu filho Rolf, militante comunista.

Os exemplos naturalmente não são dados ao acaso. Dudow, Maetzig, Wolf são nomes significativos. Por comum atestado da historiografia (incluindo os estudos aqui citados) são eles que dão o tom aos melhores anos da DEFA, que alimentaram ou refletiram o clima em forma artisticamente consequente. Vale para

todos eles o que Aristarco tem a oportunidade de escrever para o autor de *Mais Forte que a Noite*, Dudow e o seus roteiristas Kurt e Jeanne Stern (eles próprios membros do movimento alemão de resistência ao nazismo): isto é, que “o seu exame de consciência – a sua confissão, a autocrítica – não se interrompe por deliberados silêncios sobre as relações do processo histórico, e olha para uma reforma democrática da inteira estrutura econômica da Alemanha Guilhermina e hitleriana”²⁵⁷. Ao passar pelas sequências do filme, sintetizadas pelas vicissitudes de uma família operária e sublinhadas pelas visões da Alemanha, dez anos de história alemã, ressoa várias vezes fora da tela a palavra *Deutschland*, a mesma cujo eco insistente, trágico, profundo, ressoa em *Lissy* nos ouvidos da protagonista, no momento do ponto de viragem decisivo de sua vida: quando, atingida em seus afetos (o assassinato de seu irmão por parte dos nazistas, que imputam a morte aos ‘vermelhos’), dando-se conta da ignomínia de seu destino (como esposa de um empregado que se tornou nazista por necessidade), volta resolutamente as costas ao passado e abandona a igreja onde se realiza o grotesco e macabro serviço fúnebre para o seu irmão, caminhando sozinha por uma avenida ornada com árvores nuas, a Friedhofsallee, enquanto a *câmera* vai ao seu encontro quase que interrogativamente. (No final do romance do escritor proletário Franz Carl Weiskopf, do qual deriva o filme, a mulher toma sem dúvidas o caminho da resistência comunista). Comenta Aristarco a respeito da ressonância da palavra *Deutschland* no filme de Dudow (e dos dois Stern):

Nunca havíamos sentido pronunciar com tanta melancolia, com tanto amor e dor ao mesmo tempo, e esperança, esta palavra, que para o mundo significou opressão e morte, ódio e flagelo [...]. Deutschland é a invocação, diante do furacão desencadeado pela pátria, daquela outra Alemanha que se opôs ao nazismo e cujas vozes fazem parte, mesmo que em medida diversa, dos “movimentos da literatura mundial contemporânea”: a literatura dos condenados à morte da Resistência europeia²⁵⁸.

²⁵⁷ ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 412 ss.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 413.

Existe, em suma, para a Alemanha – assim o sugerem Stern e Dudow, como também Wolf, com seus filmes – uma alternativa não só para a raiva desumana do nazismo, mas também para o continuísmo pseudodemocrático da República Federal. Alemanha é um termo – uma realidade social – a ser conotado de outra forma, com base em um reexame crítico de sua história e da necessidade de uma transformação fundamental de sua estrutura, em um sentido autenticamente democrático. Certamente, que os autores mostram sua participação e sinceridade não assegura por si só resultados de arte; mas o seu grau de sinceridade e participação parece aqui ser tal que os conduz “a um amor por sua terra e pelo homem que se concreta em uma eficaz expressão dramática”, em uma seca, abreviada escansão – rígida ao ponto do excesso – dos tempos da narração. A novidade autêntica de *Mais Forte que a Noite* – a razão de sua incidência, a sua importância histórica – concluindo, Aristarco a identifica propriamente ali: “o exame da consciência, a confissão de Dudow e Stern faz a amada com um amor profundo à melhor parte daquela Alemanha que, na memória do povo, permanece como uma sangrenta imagem do reinado nazista”²⁵⁹.

Não parecem ser realmente resultados de pouca importância. Para encontrar um paralelo é preciso voltar no tempo, àquela literatura alemã do exílio que, durante a ditadura, havia se desenvolvido a partir do liberalismo ainda abstrato e confuso, sempre muito tímido, da era de Weimar para o democratismo humanista do romance histórico antifascista: de poetas e romancistas como Becher, Feuchtwanger, Arnold Zweig, Heinrich e Thomas Mann. Um modelo, grandioso, do respeito com o qual os escritores em exílio guardam ainda a Alemanha clássica como uma fonte de beleza, civilização e cultura é *Lotte in Weimar*, a homenagem de Thomas Mann a Goethe pouco

²⁵⁹ Ibid., p 415. Em seus romances do imediatamente pós-guerra, Hans Fallada nos permite sentir bem o horror interno, alemão, desta “sangrenta imagem” da Alemanha evocada por Aristarco.

antes da guerra (1939). Como Mann celebra em Goethe o patriarca dos valores humanistas, resgatando a imagem das desfigurações pré-fascistas e fascistas, assim fazem para a história alemã recente, embora já em um outro nível (não mais apenas do humanismo cultural, mas da militância ideológica e política), os melhores cineastas da Alemanha Democrática; também eles, como os romancistas pré-bélicos, repensam criticamente o passado, fazem o esforço – ilustrado por Lukács para aqueles²⁶⁰ – de “defender as capacidades criativas do povo contra a calúnia fascista, para mostrar como os grandes pensamentos e as grandes ações, que a humanidade produziu até agora, são nascidas precisamente no terreno da vida popular”. As fontes falam já por eles: Staudte – sabemos – preparou uma excelente versão do *Súdito* de Heinrich Mann; em Mann pensa também Maetzig para o projeto – não realizado – de um *Henrique IV* (1969), que mais tarde considerou com pesar como sua potencial obra-prima²⁶¹; para *Das Beil von Wandsbek* (O Machado de Wandsbek, 1951) Falk Harnack se inspira em Arnold Zweig; e que Konrad Wolf traga o *Professor Mamlock* do drama homônimo de seu pai, surgido contemporaneamente aos acontecimentos que narra (sem mencionar de seu *Goya* posterior, baseado em Feuchtwanger), é só mais uma prova da consciência ideológica da necessidade de uma ligação direta com as lutas do passado, a fim de encontrar no passado, para tomar as suas origens, a correta direção de marcha do presente. Em todo caso, permanece firme desde o início na Alemanha Democrática, ao contrário do que na Federal, a ligação do cinema também com a literatura contemporânea. Um reco-

²⁶⁰ LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 323 ss. (trad., pp. 366 ss.); *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, cit., pp. 148 ss. (trad., pp. 223 ss.; rist. pp. 155 ss.).

²⁶¹ Cfr. K. MAETZIG, *Filmarbeit. Gespräche, Reden, Schriften*, org. por G. Agde, Henschelverlag Kunst und Gessellschaft, Berlin, 1987, pp. 128 ss. “Einige Bemerkungen der Autoren” sobre tal projeto são publicados mais adiante (pp. 326-9).

nhecimento insuspeito disso vem da já citada Trumpener, que o registra como algo indiscutível:

Na República Democrática Alemã, a literatura e o cinema se desenvolvem simbioticamente. Desde o início a DEFA solicita a colaboração dos escritores, de Friedrich Wolf e Anna Seghers a Fühmann, Brigitte Reimann e Christa Wolf. E o cinema é uma presença importante tanto nas obras do realismo socialista quanto nos filmes com temas mais experimentais. As obras de Schlesinger, Becker, Ulrich Plenzdorf, Helga Schütz e Klaus Poche marcam uma particularmente intensa polinização cruzada entre literatura e cinema²⁶².

São todos os elementos para concluir sobre a existência, nos melhores casos, de uma fecunda aliança do cinema com a literatura sobre o terreno do realismo crítico. Até que ponto de profundidade este último vai é naturalmente uma outra questão. Muitos de seus pressupostos permanecem genéricos, muitos de seus objetivos são vagos ou indeterminados. O que significa esteticamente para a arte enraizar-se na vida popular? Surge aqui realmente um tal enraizamento, de que “a representação concreta da vida mesma do povo como fundamento da história”, da qual Lukács, no *Romance Histórico*²⁶³, lamenta a falta até mesmo nos melhores expoentes da literatura progressiva antifascista? Em geral, o antifascismo como base ainda não é uma base suficiente para uma igualmente participativa luta pela democratização da vida socialista no presente, conforme as instâncias postas pela atualidade. (Como temas atuais – pelo menos entre parênteses deve ser lembrado – cimentam-se também um Maetzig e um Dudow: se as suas comédias permanecem apenas na superfície, alguns resultados melhores são oferecidos, por Dudow, em *Unser täglich Brot* [Nosso pão de cada dia, 1949], sobre as dificuldades

²⁶² TRUMPENER, *Old Movies*, cit., pp. 42-3. Do ponto de vista crítico, notavelmente fecundos seriam os paralelos com a narrativa de Seghers, em especial com os romances do período de seu retorno pós-bélico à Alemanha (por exemplo, *Die Toten Bleiben jung*, 1949, do qual uma versão fílmica foi feita em 1968 por Joachim Kunert, em um roteiro escrito em colaboração com Christa Wolf).

²⁶³ LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 322-3 (trad., p. 376).

cotidianas de vida de uma família operária no final da guerra, e, de Maetzig, por *Schlösser und Katen* [Castelos e cabanas, 1957, em duas partes], sobre os primeiros passos do país rumo à revolução agrária). Acrescenta-se a isso as dificuldades objetivas que os autores vão encontrando cada vez mais no seu caminho, a partir de 1956, desde a tomada de posição polêmico-dogmática oficial do historiador e ministro da cultura Alexander Abusch²⁶⁴ até quando, com as decisões do XI Plenário do Comitê Central da SED (1965)²⁶⁵, o partido reafirmou o controle hierárquico do Estado sobre a indústria cinematográfica, instaurando um rigoroso centralismo, que deixou bem pouco espaço para iniciativas individuais; tanto que muitos projetos acabaram na gaveta, outros foram bloqueados já na fase de produção, e alguns filmes realizados (um, medíocre, até mesmo por Maetzig) não foram distribuídos²⁶⁶.

Esta virada dos acontecimentos, esta reviravolta restritiva, com os seus rígidos fechamentos, incide de fato negativamente sobre todo o curso posterior do cinema alemão-democrático. Sob os golpes do burocratismo o cinema vai perdendo cada vez mais, até morrer quase completamente. É agora a vida civil e cultural da República Democrática, a sociedade como um todo, que marca o passo. O contraste entre as expectativas e a realidade dos fatos se intensifica como nunca. Os estímulos e fermentos

²⁶⁴ A. ABUSCH, *Aktuelle Probleme und Aufgaben unserer sozialistischen Filmkunst* [1958], na sua coletânea de escritos *Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus. Beiträge zur deutschen Kulturpolitik, 1946-1961*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1962, pp. 338-75.

²⁶⁵ Cfr. *Kahlschlag. Das H. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, HRSG VON g. Agde, Aufbau, Berlin, 2000. Os efeitos da Plenária (também sobre o cinema) são resumidos brevemente por W. MITTENZWEL, *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000*, Faber & Faber, Leipzig, 2001, pp. 232 ss. Para as difíceis situações na qual se encontra agora Konrad Wolf, como copresidente da Academia das Artes, cfr. W. JACOBSEN/R. AURICH, *Der Sonnensucher Konrad Wolf. Biographie*, Aufbau-Verlag, Berlin, 2005, pp. 301-11, 298 ss.

²⁶⁶ Cfr. a rica documentação interna fornecida por D. WOLF, *Gruppe Babelsberg. Unsere nicht gedrehten Filme*, Das Neue Berlin, Berlin, 2000.

ideológicos de um tempo passado colidem contra o cinzento da prática cotidiana; as grandes esperanças se revelam ilusões, as perspectivas se dissolvem ou fracassam; e a cultura e as artes, sobretudo o cinema, refletem a decantação. É muito sintomático, para o cinema, que o piedoso gênio de um romance tão brilhante como *Die Aula* – evocativo sim do *status* cultural e espiritual da juventude universitária nos primeiros anos da República, mas, por sua vez, representativo sobretudo, dos anos posteriores, da segunda fase – colocando em certo ponto em causa o pathos revolucionário do Maetzig de *Die Matrosen von Kronstadt* (1968), perguntando-se sobre a atualidade de um semelhante “romantismo heroico”, e que ele responde assim: “Pode muito bem ter ido, como um tempestuoso assalto ao Palácio de Inverno, com baionetas e muitos urras... Pode muito bem ter ido, mas só então, na tempestade”. Desde que a tempestade foi aplacada, na vida ordinária, o “romantismo heroico” não basta mais; a essa infelicidade – sintoma de uma estase histórica, de um fracasso – não se colocam outros princípios, outras ideias norteadoras capazes de tomar o seu lugar.

3. Hungria socialista: a atualidade contra o pano de fundo da história.

Se compararmos com a experiência da República Democrática Alemã, a decolagem da cinematografia dos outros países europeus, que no pós-guerra se tornaram países socialistas, parece mais incômoda e difícil. O cinema se desembaraça com dificuldade das condições por todo lado difíceis, esbarrando na desconfiança, na resistência, no tradicionalismo. Como para as outras artes, sua maior legitimidade está na superação da brecha entre as tradições em que se enraíza a história pré-bélica da Europa e as insurgências da cultura que na Europa Oriental pressionam agora em direção de uma “democracia de um novo tipo”; abandonar os velhos hábitos e os velhos padrões – isto é,

a estrutura mental do passado – não é também para o cinema uma proeza de pouca importância. Em um artigo de 1945 sobre Attila József, Lukács constata o quanto do mundo poético húngaro ainda vive em uma torre de marfim: “Budapeste é reduzida a escombros, mas a torre de marfim permanece intacta em seu velho posto”²⁶⁷. No cinema, levaria dez anos até que um diretor da nova geração, Félix Máriássy, com o seu *Budapesti tavasz* (Primavera em Budapeste, 1955), decidisse ocupar-se de perto dos problemas da libertação, embora o fizesse de uma forma longe de ser satisfatória.

Prevalece em geral ou uma ou outra das duas unilateralidades abstratas: ou um sectarismo e um esquematismo apressado, muito pouco produtivo do ponto de vista estético; ou uma adesão aos conteúdos democráticos novos (antifascismo, solidarismo, defesa da liberdade e dos direitos humanos) de acordo com parâmetros ideologicamente ligados à cultura do passado. Emblemático é o caso da Polônia. As peculiares formas em que ocorreu a libertação do país, os contrastes internos da resistência antinazista, a falta de clareza ideológica sobre as perspectivas tanto imediatas quanto futuras, o mal-estar difuso em todas as classes sociais explicam *ad abundantiam* porque fez seu caminho, e no curso dos anos 1950 se tornou dominante, como bem ilustra os estudos de Adam Schaff, um pessimismo ideológico de matriz existencialista fundamentalmente proto-sartreana (possibilidade como problematicidade insuperável da existência, condenação do homem à liberdade de escolha etc.; mas também, para cada indivíduo singular, um sentimento contínuo de incerteza, de instabilidade, de angústia): sintomático que a primeira edição impressa da *Questions de méthode*, de Sartre, em uma versão ainda não definitiva, foi publicada em uma revista polonesa, com o título de *Situação do Existencialismo* em 1957. A geração de cineastas que surgiu na Polônia com a guerra, e

²⁶⁷ G. LUKÁCS, *Poesia di partito*, in *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 44-5.

que faz a sua estreia propriamente a partir dos anos 1950, aquela de Jerzy Kawalerowicz e Andrzej Wajda, de Andrzej Munk e Wojciech J. Has, permaneceram em sua maioria enredadas nesse pessimismo subjacente. Muitos dos filmes poloneses do período foram largamente superestimados. Não é apenas a perspectiva que lhes falta; na realidade falta a eles qualquer linha poética autenticamente nacional.

Esta falta se revela ainda mais grave se da Polônia nos voltarmos para outro país eslavo, cuja cinematografia tem os títulos para figurar com dignidade na história do cinema dos países socialistas, quero dizer, a Tchecoslováquia. Imediatamente após a libertação, naturalmente, também há aqui, como na Polônia e na Hungria, um grande sentimento de euforia, de esperança de um renascimento da cultura de acordo com o novo curso tomado pela história social e espiritual do país, “um período esplêndido, dos anos entre 1945 e 1948”, recorda o diretor Jiří Weiss²⁶⁸, retornando a Praga do exílio. (Não foi diferente o que nesse meio tempo aconteceu na Hungria: retornaram os intelectuais emigrados, foi renovado todo o quadro universitário e o presidente da Academia de ciências húngara se tornou, de 1946 a 1949, Zoltán Kodály, o qual, após o longo trabalho de elaboração da riqueza da música popular, realizado em estreita unidade com Béla Bartók, em 1951, publica a monumental edição do *Corpus musicae popularis hungaricae*, trazendo ao mesmo tempo a realização de uma reforma radical do ensino da música na Hungria). Mas os efeitos da gestão estatal centralizada da cinematografia, que surgiu imediatamente depois, com a reviravolta política de 1948, não responderam bem às expectativas. Desconsiderada é precisamente a necessidade de um endireitamento do sentido histórico da história nacional por trás disso. Para a literatura, para a dramaturgia, especialmente

²⁶⁸ Cfr. a entrevista dada por Weiss a A. J. LIEHM, *Closely Watched Films: The Czechoslovak Experience*, International Arts and Sciences Press, White Plains NY, 1974, p. 72.

para a música, sabemos como na Boêmia, a partir da revolução de 1848, uma vitalíssima eflorescência da questão nacional as marcou profundamente. O patriotismo de Smetana é um só com a sua música. “A vida dos tchecos está na música”, soa um de seus slogans do período de luta pela fundação de um teatro nacional. Não creio que haja texto musical onde a ligação com o povo tenha mais peso e sustentação do que na *Noiva Vendida*, nem que haja maior lição de patriotismo musical do que em *Libuše* (e depois em *Ma Vlast*); danças, coros, etc., em Smetana ou em Dvorak, mito e abrangência da linguagem nacional em Janáček estão lá para atestar qual a incidência que a questão tem para a música.

Sobressaltos nacionais do gênero seriam buscados em vão na história do cinema tcheco. Depois da onda lírico-folclórica que, graças sobretudo ao impulso dos clássicos soviéticos, que a agitaram um pouco na primeira metade dos anos 1930 (*Zem spieva*, A Terra canta, 1933, de Karel Plicka; *Řeka*, O Rio, 1933, de Josef Rovenský; *Jánosik*, 1936, de Martin Frič), esta se arrasta às cegas. Surpreende negativamente que um país dotado de um tão forte pathos por sua nacionalidade, e que vem construindo o edifício de sua cultura em íntima unidade com o patrimônio de sua tradição autóctone, possa oferecer tão pouco do mesmo no campo fílmico (se excluirmos os vínculos com a base nacional de certos setores periféricos da produção, como aqueles dos filmes de bonecos e desenhos animados). As esperanças frustradas da “nova democracia” acabaram por trazer de volta todo o percurso das artes, das artes visuais à literatura, da música ao cinema, sob um manto de dogmatismo, que não foi abalado nem mesmo com a morte do presidente Klement Gottwald, que ocorreu no mesmo ano da morte de Stalin. Não se liberou nenhuma força de baixo, não emergiu nenhuma personalidade de destaque; de modo mais geral, foram desperdiçadas as oportunidades oferecidas pela libertação, os esforços artísticos destinados a “produzir obras ideologicamente aceitáveis, que reforçam um conceito de

identidade nacional tcheca referente ao folclore, à cultura laica e à luta coletiva contra a burguesia internacional”²⁶⁹.

Muito mais importante são as vicissitudes a que vai de encontro o cinema na Hungria. De todas as cinematografias dos países socialistas, a húngara é aquela onde as transformações políticas internas da era Kádár conduzem aos melhores resultados; não penso, de fato, que exagero sustentando que ela foi por um bom tempo a melhor cinematografia do mundo. Notado, só em parte, fora das fronteiras nacionais, revela aspectos que a diferenciam profundamente não só das tendências do cinema ocidental, mas também das “novas ondas” – muitas vezes efêmeras ou supervalorizadas, às vezes até mesmo forçadas a definharem – de outras cinematografias dos países socialistas, como a polonesa ou, por volta de 1968, a tchecoslovaca (enquanto, sob os golpes do burocratismo, perdeu grande parte de sua mordacidade o cinema da República Democrática Alemã). Certamente também na Hungria as coisas avançaram com dificuldade durante o período entre a reviravolta política de 1948 e a crise de confiança e consenso que se abateu sobre o país depois dos trágicos eventos de 1956. Já em meados dos anos 1950, olha-se para trás com pesar sobre as grandes esperanças frustradas do pós-guerra. Fazem-nos alguns cineastas (Máriássy, Zoltán Fabri) muito melhor em suas histórias, por exemplo, em *Niki*, 1956, Tibor Déry, retornando a “uma Hungria devastada pela guerra, que com o pouco que restava estava tentando construir um novo abrigo, de um gênero novo, para o seu próprio povo”. Não é por acaso que o filme que afronta com mais eficácia as repercussões individuais da tragédia de 1956²⁷⁰ seja, mas apenas quinze anos depois, *Szerelem* (O

²⁶⁹ Assim, em M. SVASEK, *The Politics of Artistic Identity: The Czech Art World in the 1950s and 1960s*, “Contemporary European History”, VI/3, 1997, pp. 394-5. Um bom quadro do que contemporaneamente acontece no campo musical o fornece G. ERISMANN, *La musique dans les pays tchèques*, Gayard, Paris, 2001, pp. 489 ss.

²⁷⁰ Do fenômeno, que eu saiba, não existe uma séria análise no campo cinematográfico. Execráveis além das palavras são os caprichos dos ‘arre-

Amor, 1970), fruto do encontro entre Károly Makk, diretor sem grande estatura, com o escritor verdadeiramente grande Déry.

Um sofrido humanismo no estilo de Déry dá o tom de fundo ao cinema húngaro após o advento de Kádár, o período de seu maior esplendor. Característica distintiva sua é principalmente o fato de que a ênfase é colocada, sem meias medidas, nos problemas da responsabilidade e do destino do homem, em relação ao contexto geral da sociedade, nas interrelações existentes entre o desenvolvimento do indivíduo e o desenvolvimento do complexo social. Em virtude de todo um conjunto de circunstâncias específicas, tanto subjetivas quanto objetivas, vem operando na Hungria uma geração de cineastas fortemente interessados em discutir, também do ponto de vista ideológico, as razões profundas das conquistas – mas também do desenvolvimento desigual e contraditório, das crises – ligadas às convulsões do pós-guerra, às inovações estruturais da sociedade na qual eles têm suas raízes como homens e artistas. Muitas diferenças podem e devem ser encontradas entre os componentes singulares desta geração de artistas, por mais distantes que possam se situar as suas respectivas contribuições (e aqui basta comparar entre os dois diretores de ponta do período em questão, Miklós Jancsó e András Kovács), não há dúvida que esta vigilante e apaixonada consciência crítica sobre os problemas fundamentais da sociedade em desenvolvimento de seu país é o traço unificador que os une e os reúne, que orienta a sua atividade, fazendo com que tudo convirja para um único centro.

O amadurecimento de Jancsó se deu graças a um aprofundamento dos problemas que lhe eram mais caros, do ponto de vista criativo: o destino histórico do povo húngaro, e na Hungria socialista, a relação do indivíduo com o poder. Creio que se deveria reservar a *Igy jöttem* (Meu Caminho, 1964) – filme de

pendidos' de nossos dias, como U. ROSSI (*Ungheria 1956: la grande svolta*, "Cinecritica", VIII, 2003, n. 29, pp. 31-43), o qual cai tão baixo a ponto de celebrar sem vergonha até mesmo a "l'Ungheria '56" de Indro Montanelli.

qualidade modesta se comparado com os resultados que Jancsó obteria alguns anos depois – um posto de destaque no contexto de seu amadurecimento. De fato, ele representa um ponto de viragem entre o cosmopolitismo formal, não desconhecido de Antonioni, ainda dominante em *Oldás és kötés* (Atar e Desatar, 1962), e o universo estilístico original que Jancsó vem definindo e construindo imediatamente depois. Ali, pela primeira vez, o estilo se mistura com os pressupostos ideológicos que o ditam, e em duplo sentido: em primeiro lugar porque, apoiando o seu filme em elementos autobiográficos, ele estabelece um paralelo indireto entre o caminho do diretor e aquele dos eventos históricos nacionais; em segundo lugar, porque o núcleo dramático da narração (ambientada nos últimos dias do conflito) assume o início de um novo curso, o período da libertação do país pelas tropas soviéticas: período que não é visto aqui em chave de epopeia triunfalista, mas sim – criticamente – em termos de desorientação problemática; através dos olhos do indivíduo que, desorientado, cheio de incertezas, encontra-se diante do problema da construção de um novo mundo. É precisamente o estilo dissonante, sua narração desarticulada e decomposta de Jancsó, ou, quando necessário, seu recurso aos módulos lentamente analíticos e envolventes do plano-sequência, em um andamento em espiral, próprio desta clássica forma de seu estilo – aqui ainda não totalmente realizada – torna-se parte integrante do desnorreamento problemático colocado como tema.

Se a representação da lacuna entre o indivíduo e o mundo tem no início uma correspondência objetiva apenas naturalista (enquadramentos de cima, planos abertos que dissolvem e absorvem o indivíduo na natureza), deixando de fundo o problema histórico, o diretor aprende em seguida a dar à história a sua justa relevância, sem por isso trair no campo criativo a dimensão problemática mencionada. Já em seus filmes imediatamente sucessivos, os seus filmes maiores (todos feitos em colaboração com o roteirista Gyula Hernádi, como já era o caso de *Meu Caminho*),

ele vai à raiz dos problemas, que na moderna Hungria estão surgindo como consequência do fracasso da revolução de 1848: em *Szegénylegények* (Os Sem Esperança, 1966), contra as escolhas de uma classe dirigente aristocrática maximamente retrógrada (compromisso político de 1867, defesa dos resquícios feudais, “via prussiana” para o capitalismo, o “intimismo à sombra do poder”), com a ilustração – tão fria quanto rigorosa – da revolta do grupo guerrilheiro de Sándor Rózsa, um dos últimos grupos herdeiros da luta dos combatentes de 1848, agora objetivamente “sem esperança”; em *Csillagosok, katonák* (Vermelhos e Brancos, 1967), talvez a sua obra-prima, com a dialética de contrastes entre brancos e vermelhos, inclusive húngaros, durante as primeiras etapas da guerra civil na Rússia; enquanto *Csend és kiáltás* (Silêncio e Grito, 1968) transporta-nos, sempre com a mesma perspectiva, para a Hungria das repressões desencadeadas por Horthy após a queda da República dos Conselhos. Finíssima também a sensibilidade problemática e estilística do filme que se segue, *Fényes szelek* (Ventos fortes, 1969), sobre o movimento dos internatos populares autogeridos (Nékosz) dos anos de Rákosi e a gênese do stalinismo na Hungria, tema cujos conflitos, e cujas complicadas idas e vindas ideológicas, o diretor as faz formalmente, como de costume, através das oscilações e dos movimentos envolventes da *câmera* em torno dos personagens.

Socialista de segura lealdade, nem mesmo Kovács hesitou em se relacionar com vigilante, no sentido crítico, ao que ele chamou de “engrenagens excessivamente regulamentadas” de um socialismo feito de cima, isto é, do burocratismo. Centrais de seus interesses, e em medida ainda maior do que para Jancsó, são as “ideias dos homens” que vivem no socialismo. “A mim interessam as ideias dos homens mais que as ações, ou melhor, as ideias que preparam as ações”, dissera em uma entrevista ao “l’Unità”, de 24 de junho de 1973. A questão – ele acrescenta – é aquela de saber como “utilizar a energia de milhões de homens. Ao centro não estão de fato os objetos, mas os homens”. E

em outro lugar, em uma de suas tantas intervenções²⁷¹ onde ele insiste sobre a “responsabilidade social do artista”, sobre a consciência, no momento em que o artista “trabalha em um projeto, que este terá um peso sobre a sociedade”, reitera com muita energia: “Formar a individualidade, a personalidade, após um período chamado de ‘culto da personalidade’ mas que comportava a deformação da personalidade, é de primeira importância”. Assim na teoria. Correlativamente, na prática, o seu objetivo primário como diretor figura sempre aquele de levar adiante, na medida do possível um cinema responsável e comprometido, em medida do homem:

De analisar – nas palavras de outra de suas “autoentrevistas”, relançadas no auge do filme *Falak* (Os muros, 1968) – o campo de ação que pode ter o indivíduo na Hungria, quais são os seus limites, até que ponto se é justificado um compromisso, onde começa o conformismo, até que ponto vale a pena continuar uma luta e onde essa se transforma em bravata ou em insensato quixotismo.

Agora, não apenas *Os Muros* – talvez a obra ideologicamente mais comprometida em todo o cinema húngaro – mas também os outros filmes que Kovács realiza durante os anos 1960 e 1970, desde *Hideg napok* (Dias Gelados, 1966), passando por *Staféta* (1970), até aproximadamente o momento da realização de *A magyar ngaron* (No Pousio Húngaro, 1972),

²⁷¹ Refiro-me aqui, em particular, ao seguinte: A. KOVÁCS, “*I muri*”: *antointervista dell'autore*, in appendice a U. CASHRAGHI, *Il giovane cinema ungherese*, V Mostra internazionale Cinema libero, Porretta Terme, 1969; *Intervista ad Andrés*, numerosas entrevistas a “Cinema nuovo” tra il 1968 e il 1975 (depois coletado no livreto *La dialettica marxista nel cinema di Andrés Kovács*, a cura di F. Prono, Musco nazionale del cinema, Torino, 1979) e, na mesma revista, um diálogo autobiográfico com G. Giuricin (em duas partes, de títulos respectivos *Quando il cinema diventa uno specchio del sociale* e *Monologhi sull'onestà in forma di dramma*, XXIII, 1983, n. 283, pp. 17-22, e n. 284-285, pp. 22-8) e o ensaio *Il lungo e faticoso cammino del cinema ungherese*, XXXVI, 1987, n. 310, pp. 40-5 (reimpresso com o título *Il recinto*, no volume *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di G. e T. Aristarco, Dedalo, Bari, 1992, pp. 191-7).

agarram-se todos eles, com maior ou menor zelo, aos propósitos enunciados. Mais determinadamente, à medida que são implantadas na Hungria, especialmente após o lançamento do plano de reforma econômica (1968), as condições objetivas para uma intervenção crítica na sociedade, e que, graças a estas condições alteradas, Kovács também subjetivamente se desvinculou na construção de seus filmes da tendência de se mover na linha de certos modelos soviéticos, a corporeidade humanista dos personagens, o nível de consciência ideológica, o franco e sem preconceitos confronto com os problemas sociais, atingiram nele um elevado grau de concretização. E o mesmo acontece com certos filmes de Zoltán Fabri, com os filmes de estreia de Márta Mészáros, com o Ferenc Kósa de *Tízezer nap* (Os Dez Mil Sóis, 1967), e com outros diretores magiares do período (pelo menos entre aqueles de maior destaque).

É todavia justificado insistir particularmente em Jancsó e Kovács, como faz Lukács na entrevista de 1968 que deu na revista “Filmkultúra” a Yvette Biro, “precisamente porque se afirma nele uma efetiva tendência socialista a figuração da realidade como ela é, mas ao mesmo tempo de contrapor nitidamente, também do ponto de vista emotivo, as várias posições. Em seus filmes isto é muito mais evidente do que em todos os outros”²⁷². Mais do que os outros, eles se destacam por sua dupla atitude crítica: por um lado, por sua contínua tensão para a rigidez dos aparatos burocráticos que lutam para se desatar, dificultando assim o processo de desenvolvimento de uma autêntica democracia socialista; do outro, porque exploram os espaços abertos pela virada ao socialismo para fazer aquilo que a Hungria nunca havia feito antes, o acerto de contas com as questões da história nacional deixadas sem solução: especialmente com o nacionalismo reacionário, mistificador, alastrado no país sem interrupção

²⁷² Citado da tradução italiana da entrevista, *Il cinema e la cultura ungherese*, in G. LUKÁCS, *Cultura e potere*, a cura di C. Benedetti, Editori Riuniti, Roma, 1970, pp. 59 ss. (reimpresso em “*Marxismo oggi*”, XI, 1998/1, pp. 151 ss.).

desde o compromisso de 1867 até Horthy. Que Jancsó e Kovács se estabeleceram com coragem ao longo deste caminho, Lukács o reconhece e aponta imediatamente como um excelente ponto de partida. Em seus filmes, afirma, “há exatamente isto”:

A tomada de posição segundo a qual – dito abertamente – devemos odiar de nossa história aquilo que deve ser odiado. A Hungria nunca se tornará um país verdadeiramente progressista e civil até tomar consciência de tal contradição da história húngara e não sentir repugnância pelo que nela é detestável [...]. Os desenvolvimentos que a conduziram ao fascismo têm as suas raízes em 1867, e nunca nos desviamos de um desenvolvimento de tipo prussiano. As revoluções de 1918-19 foram muito breves para determinar uma mudança efetiva. A Hungria, como resultado de seu feudalismo não liquidado, passou ao fascismo com bandeiras hasteadas [...]. Hoje Kovács e Jancsó dizem que para a afirmação do desenvolvimento húngaro devemos detestar efetivamente aquilo que deve ser odiado. Esta atitude é sem dúvidas impopular tanto entre certos burocratas quanto entre os nacionalistas. E, portanto, no plano ideológico, constitui um grande passo adiante. Estou por isso persuadido de que, no que diz respeito à concepção da história, Jancsó e Kovács devem ser considerados como uma verdadeira vanguarda²⁷³.

Observações que fizeram eco, e em consentimento, o próprio Kovács sai a dizer:

Aqueles que falaram do papel de vanguarda do cinema húngaro na cultura húngara (como a exemplo de György Lukács) sublinharam justamente o impacto do cinema húngaro na abordagem de uma maneira nova os problemas humanos e sociais do mundo atual. A história está tão presente em nossos filmes, sem dúvida, porque incide nas nossas vidas em medida mais ampla do que na dos povos que viveram acontecimentos menos dramáticos. Do mesmo modo, eu poderia dizer que nós não resolvemos do passado – não apenas da consciência, mas também da realidade – são projetados em nosso presente. Além das consequências sociais do atraso na Europa do Leste, penso no problema da questão nacional que é posta diante de nós nos últimos cento ou cento e cinquenta anos de maneira mais complexa do que em qualquer outro lugar...²⁷⁴

²⁷³ Ibid., pp. 61-2 (rist. p. 154).

²⁷⁴ KOVÁCS, *Il lungo e faticoso cammino del cinema ungherese*, cit., p. 44.

No mínimo, seria necessário ver e valorar, caso a caso, em que medida a essa lúcida consciência crítica dos autores corresponde uma representação estilística de igual profundidade e intensidade. Seja como for, mesmo aqui não se trata de resultados recentes; alguns de seus filmes acima mencionados constituem grandes sucessos. Não sei realmente quantas outras produções cinematográficas europeias dos anos do *nouvelles vagues* (sem falar do cinema hollywoodiano) se comparam às obras-primas maduras de Jancsó ou ao *Dias Gelados* e *Stafêta* de Kovács. Para apreciá-los ainda melhor, devemos considerar do ponto de vista das relações de continuidade com a história da cultura na Hungria. Se levarmos em conta a importância que tem nesta última a linha Ady-Bartók-József, particularmente o papel desempenhado por Bartók ao apontar à Hungria “uma via autenticamente progressiva para o seu desenvolvimento nacional” (“a via histórica para a verdadeira cultura húngara”, sintetiza ainda Lukács)²⁷⁵, não é difícil compreender qual o significado do fato de Jancsó e Kovács se referirem a ela expressamente. *Atar e Desatar* exhibe de forma explícita a ligação de Jancsó com a orientação plebéia-democrática da *Cantata profana* de Bartók (em cuja voz, que explica a modalidade do nascimento da *Cantata*, o filme se encerra); para *No Pousio Húngaro*, filme ambientado após o colapso da República, dos conselhos de 1919 e, segundo o juízo do filósofo Ferenc Tökei, que Kovács relata²⁷⁶, implicitamente crítico do messianismo então difundido em influentes franjas extremas da ideologia do partido, vem à mente – de fato, diretamente recordado – a grande poesia homônima de Endre Ady:

²⁷⁵ Cfr. G. LUKÁCS, *Béla Bartók*, “New Hungarian Quarterly”, n. 41, 1970, p. 55 (trad. di T. Geraci, “Musica/Realtà”, n. 58, 1999, p. 211); *Il significato e l'influenza di Endre Ady*, trad. de M. Dallos, “Carte segrete”, XI, 1977, n. 37-38, pp. 48 ss.; *Il cinema e la cultura ungherese*, cit., p. 64 (rist., p. 154).

²⁷⁶ Cfr. KOVÁCS, *Monologhi sull'onestà*, cit., pp. 23-4.

Conheço estes campos selvagens
É o pousio magiar
Eu me inclino sobre o sacro solo
Sobre esta terra virgem, há algo que morde
.....
As vinhas selvagens me cercam
Ao explorar a alma dormente sobre a terra.

Certamente não com os mesmos êxitos artísticos de Ady e Bartók, mas ainda com um pedido de desculpas pela responsabilidade social do artista que os coloca na esteira de sua própria linha de cultura, os autores dos melhores filmes da era Kádár conseguem, no empreendimento elevar o cinema húngaro, pela primeira e única vez em toda a sua história, ao nível de um componente constitutivo real da cultura do século XX.

4. A URSS e os “impasses” burocráticos do stalinismo.

Para a URSS se impõe, antes de tudo, um problema de análise cronológica. Da fase de início do cinema soviético do período stalinista, nos anos 1930, já descrevi acima nas linhas diretrizes principais. Naturalmente, ela não se exaure com o ponto de virada que a prepara e a coloca em prática, nem mesmo com a década sucessiva. Vem depois os duros anos da guerra, após a fase pós-bélica de reconstrução do país atormentado pela barbárie fascista, vem os últimos anos de vida de Stalin. Não se pode fazer do cinema do período stalinista um *unum et idem*, um todo unitário, sem distinção de modos e de tempos. Cinematograficamente, assim como historicamente, os anos da virada de 1930 não são a mesma coisa que os anos da guerra e do início do pós-guerra; mais do que os homens, mudam-se as suas atitudes, as suas escolhas criativas, os seus produtos. Se me pareceu oportuno insistir sobretudo na primeira fase, é por motivos, creio, compreensíveis: porque a compreensão de algo – segundo um aforisma bem conhecido aos marxistas – exige que se volte às suas raízes, e o ponto de virada de 1930 significa

precisamente a gênese do cinema stalinista; porque é o ponto de virada que dá ao período o seu tom geral, a sua coloração; e também porque os resultados da década são cinematograficamente melhores do que o que vem em seguida. Os desenvolvimentos posteriores confirmam e acentuam, às vezes exasperando os efeitos, a continuidade da linha ali anunciada, mas não levam a uma renovação de seu projeto construtivo. Permanecem mesmo depois, entenda-se, felizes exceções; mas no período sucessivo os *impasses* burocráticos do stalinismo aumentam em grau, o impulso para criações inspiradas pelos princípios do realismo socialista perde consistência e o realismo socialista se transforma em um *analogon* do que Lukács chama, para a literatura, de “naturalismo fiscal”.

Estamos aqui diante, em primeiro lugar, dos obstáculos derivantes dos critérios diretivos da esfera da cultura. O enrijecimento autoritário interno, o aumento do controle burocrático de cima, o uso desconsiderado de métodos de censura e administrativos na cultura, que da União Soviética tendem depois a repercutir – como vimos – também sobre as “democracias populares”, e têm o efeito de fazer o cinema dar respostas apenas truncadas, incompletas e inconsequentes aos grandes problemas que o socialismo se encontra diante e deve resolver. São precisamente os grandes problemas que mais perdem. Esses são geralmente ignorados ou escondidos, como simples resíduos do passado. Não se sabe ou não querem levar em conta a contraditoriedade do desenvolvimento do processo e progresso histórico: isto é, que o socialismo não só não elimina, nem mesmo diminui, mas aumenta o emaranhado dos problemas da vida, uma vez que em um estágio social mais elevado, todos os problemas individuais se multiplicam em quantidade e qualidade, e mais complexo torna-se ao mesmo tempo o desenvolvimento do indivíduo singular em uma personalidade harmônica, plenamente realizada.

Fenômeno central do cinema soviético do pós-guerra, devido a sua continuidade com a fase pré-bélica, é a paralisia

de qualquer tendência de renovação. A árida e robusta ‘prosa’ daquele tempo secou ainda mais, mantendo todos os seus traços prosaicos, mas perdendo a robustez. É aqui que se enraíza aquele sectarismo de novo cunho, tipicamente stalinista, caracterizado pela polarização rígida dos extremos: onde figura, em um extremo, os princípios com o valor dos dogmas e, no outro, uma praticidade cotidiana tratada sob a forma de prosa naturalista; ou, dito de outra forma, generalidades abstratas justapostas a particularidades da vida sem vida, privadas daquele correto ponto mediano – o típico da forma – capaz de transformar a representação em arte. A crítica de Lukács à degeneração da literatura do realismo socialista é igualmente relevante para o cinema soviético do período. Limite-me aqui a uma síntese dos pontos essenciais desta crítica²⁷⁷: o subjetivismo da perspectiva, isto é, a troca da perspectiva, válida apenas como tendência, com a realidade efetiva; a confusão entre os princípios ou fins últimos da transição para o socialismo e a concretude historicamente determinada de suas fases; a inclinação para transmitir fatores puramente contingentes,

²⁷⁷ Tenho presente, sobretudo, os seguintes escritos de G. LUKÁCS: *Erzählen oder Beschreiben?* [1936], in *Probleme der Realismus*, cit., pp. 138-45 (rist. in *Essays über Realismus*, Werke, Bd. 4. Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1972, pp. 234-42; incluso entre os ensaios de seu livro *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. de C. Cases, Einaudi, Torino, 1953, pp. 321-31); *Was ist das Neue in der Kunst?* [1939-40], in *Lukács 2003. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2003, pp. 81-92; *Der russische Realismus*, cit., pp. 460-1 (trad., pp. 260-1); *Das Problem der Perspektive*, „Neue Deutsche Literatur“, IV, 1956, n. 3, pp. 128 ss. (trad. In G. LUKÁCS, *Arte e società*, a cura di F. Fehér, Editori Riuniti, Roma, 1972, II, pp. 69-76); *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* [1957], in *Essays über Realismus*, cit., pp. 578 ss. (trad. in *Scritti sul realismo*, cit., pp. 971 ss.); *Der grosse Oktober 1917 und die bentige Literatur* [1967], in *Russische Literatur: Russische Revolution* (Ausgewählte Schriften, III), Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1969, pp. 156 ss. (traduzido com o título *L'Ottobre e la letteratura*, in G. LUKÁCS, *Il marxismo nella coesistenza*, con pref. de B. Schacherl, Ed. Riuniti, Roma, 1968: pp. 49 ss.).

medidas táticas impostas pela necessidade, como pontos de vista essenciais, intrínsecos à estratégia.

Agora esta falsa polaridade de extremos determina para o cinema, não menos que para a literatura, a impossibilidade “de superar as tendências naturalistas na representação”²⁷⁸. Daí a ausência de conflitos, a agitação separada do contexto móvel das relações que a colocam em movimento e a justificam, o triunfalismo retórico dos enunciados meramente programáticos (propagandísticos), o esquematismo de personagens que não brotam organicamente do entrelaçamento da narrativa, ilustrativos de problemas já *a priori* resolvidos; enquanto os verdadeiros problemas da construção social nova desaparecem, ou os fazem desaparecer, sem nem mesmo serem estabelecidos. Assim os mais legítimos sentimentos de orgulho nutridos pelos autores soviéticos pela vitória sobre o nazifascismo desembocam na arte (em certas artes especialmente, na literatura, na pintura, no cinema, muito mais do que na música) na via da celebração; poucos, pouquíssimos romancistas ou poetas ou pintores ou diretores que sabem encontrar a medida, a compostura, a pacatez, os tons sofridos e contidos encontrados, por exemplo, na *Sexta sinfonia* de Prokof’ev (1947), mesmo nascida das mesmas intenções celebrativas.

É isso que Lukács marca como “naturalismo fiscal, ornamentado com o chamado romantismo revolucionário”²⁷⁹, a título de “substituto poético” da prosa naturalista. Alguns passos adiante, é verdade, ocorreram após as resoluções do XIX congresso da PCUS (1952), com a condenação pronunciada pela crítica soviética, também no cinema²⁸⁰, da teoria da ausência de

²⁷⁸ LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 582 (trad., p. 975).

²⁷⁹ LUKÁCS, *Der grosse Oktober*, cit., p. 156 (trad., modificada, p. 50).

²⁸⁰ Veja o artigo sobre o assunto, assinado pelo ministro da cinematografia Ivan Bolšakov, apresentado na revista “Iskusstvo kino”, 1953, n. 10 (L. HELLER, *Cinéma à lire. Observations sur l’usage du “scénario littéraire” à l’époque de Jdanov*, nel volume *Le Cinéma « stalinien » : questions d’histoire*,

conflitos, isto é, da simplificação inadmissível no tratamento do decurso social; mas a questão é – pergunta-se novamente Lukács (já em 1957) – se esta condenação penetra realmente nas raízes do problema, e se é capaz de eliminá-lo, uma pergunta à qual ele responde negativamente:

Embora a tendência de abolir totalmente os conflitos tenha sido superada, permanece em vigor a tendência de vincular imediatamente princípio e fato, de fazer do agitador o exemplo normativo para a literatura [...]. Certamente os escritores mostram – muitas vezes com razão – determinados conflitos na vida socialista de hoje. Mas estes conflitos devem ser sempre resolvidos plena e imediatamente no âmbito da obra mesma²⁸¹.

O mesmo – repito – acontece com o cinema. Arte ilustrativa e esquematismo pseudorrealista: são as degenerações do realismo no cinema soviético do final da era stalinista, que representam tantas hipotecas e contra as quais o marxismo deve exercer uma crítica severa e implacável. O que podemos dizer hoje, por exemplo, de filmes como *Molodaja gvardija* (A Jovem guarda, 1948), que Sergej Gerasimov traz do romance homônimo de Fadeev, ou, mais ainda, como a trilogia pós-bélica de Michail Čaureli, *Kljatva* (O Juramento, 1946), *Padenie Berlina* (A Queda de Berlin, 1949) e *Nezabyvaemyj 1919-j god* (O Inesquecível ano de 1919, 1951-52)? De que ponto de vista os julgar? Não é por acaso que Chruščëv, em seu relatório ao XX Congresso (1956), visou como representativos das tendências stalinistas no campo cinematográfico precisamente os filmes de Čaureli. Ali, de fato, temos uma autêntica condensação de todos os traços negativos externos do stalinismo: o culto da personalidade, a hagiografia, a oleografia, a vazia monumentalidade, o falso herói positivo, a distorção do conceito de “típico”, a acentuação exasperada da perspectiva, em suma, aquele subjetivismo ideológico por trás do qual jazem os

ed. por N. Laurent, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2003, p. 65.

²⁸¹ LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. (trad., p. 977).

vícios do “naturalismo fiscal”. Em uma passagem de seu ensaio teórico sobre a forma figurativa no cinema, Čaureli vem a falar do *Juramento*, ostentando o “predominante estilo épico” que ele se arraiga; e dos resultados da *Queda de Berlin* se satisfaz Gerasimov, porque – escreve – “neste filme verdadeiramente inovador a épica e a dramaturgia se fundem e se complementam”²⁸². Mas o que mais é o seu estilo falsamente épico se não magniloquência, isto é, moldura propagandística? Pode-se traçar, aqui e ali, no *Juramento*, a tentativa de indicar a necessidade de um processo de formação crítica ao comunismo (“Você é sempre mais vermelho por fora, mas por dentro é branco”, grita um trabalhador a Saša), como também a condenação da superficialidade e da simplicidade (“Para falar da sua Rússia é preciso muito mais conhecimento do que aquele aprendido nos jornais de província”); mas a vida privada nunca se une, se não hagiograficamente, à pública, e assim falha de todo no que se pretendia e deveria ter sido o duplo objetivo de Čaureli: de um lado, refletir nos eventos privados dos indivíduos o destino de todo um povo, e por outro, inversamente, traduzir esse destino coletivo em uma vívida e completa experiência pessoal.

O fato de que, como acontece na crítica, mais tarde, com a morte de Stalin e o “degelo”, muda o tom também nas obras, não melhora muito a situação. Falo aqui, entenda-se, não apenas da produção de nível médio, como Pyr’ev ou Judin; falo também do que vem à tona, fazendo reivindicações, mas não sendo capaz de oferecer nada além de uma variante suavizada do oficialismo burocrático. Do compromisso sério mas equivocado de um Rajzman, quando realiza *Kommunist* (O Comunista, 1957), ou do pathos de Leonid Lukov, quando, depois da contrastante segunda parte de *Bol’shaja žizn’* (A Grande Vida, 1946), realiza filmes do teor de *K novomu beregu*

²⁸² Cito dois ensaios de GERASIMOV e ČAURELI incluídos no volume coletâneo *Il mestiere di regista*, com pref. di U. Barbaro, trad. di P. Zveteremich, Bocca, Milano, 1954, pp. 37 e 114.

(Em Direção à Nova Costa, 1955) ou de *Oleko Dundič* (1958), não deriva uma elevação da qualidade do realismo; da mesma forma, as comédias falsamente antiburocratizantes de El'dar Rjazanov, do tipo de *Karnaval'naja noč* (A Noite de Carnaval, 1956), as propostas falsamente alternativas, “liberalizadoras” apenas em palavras, dos filmes de Gerasimov no período posterior ao “degelo”, *Ljudi i zveri* (Homens e Bestas, 1962) e *Žurnalist* (O Jornalista, 1967), as evocações bélicas sentimentalmente enfraquecidas da dupla Alov e Naumov, de Stanislav Rostockij e de tantos outros como ele, trazem os sinais inconfundíveis da estase espiritual de uma geração que não acredita mais na ideologia da qual se diz e se faz porta-voz.

Há naturalmente também, como disse no início, felizes exceções. Entre elas, além do pacato realismo dos sentimentos ainda vivos em certas coisas por Aleksandrov, Chefjic, Donskoj, e ao gosto refinado de certas transposições fílmicas de Čechov e Gor'kij (ao qual voltarei mais tarde, tratando das relações entre cinema e literatura), recordo sobretudo os trabalhos últimos de dois mestres, *Mičurin* de Dovženko (1948) e *Vozvraščenie Vasilija Bortnikova* (O Retorno de Vasilij Bortnikov, 1953) de Pudovkin, do romance *A Colheita* de Galina Nikolaeva, assim como, de Michail Romm, *Devjat' dneĵ odnovo goda* (Nove Dias em um Ano, 1962). O canto de cisne de Dovženko e Pudovkin é expressão exemplar das trágicas contradições do momento. Do ponto de vista subjetivo surgem, em ambos, sob a insígnia dos ideais do humanismo socialista, enraizados no que forma o substrato essencial, o trabalho, os sentimentos e a cultura do povo. Vasilij, Avdotja e Stepan, protagonistas do filme de Pudovkin, são camponeses colcozianos que se debatem com um drama familiar, o *Mičurin* de Dovženko é um grande cientista dedicado, além dos problemas da pesquisa, a uma viva ligação com o povo, tanto que sem dúvida ele se torna parte, no imaginário popular nacional, dos “novos tipos do homem novo”²⁸³.

²⁸³ Cfr. LUKÁCS, *Was ist das Neue in der Kunst?*, cit., p.90.

Como humanistas combativos, participantes e sinceros apoiadores dos ideais do socialismo, um e outro diretor estão próximos de seus heróis, compartilhando seus impulsos, entusiasmos, esperanças. “Esta é a felicidade”, soa a saída conclusiva de Vasilij com sua esposa; e à sua esposa Mičurin, na sequência da lembrança alegre evocada quando a mulher está morrendo, ele prevê o mesmo: “Nós viveremos de maneira diferente dos outros. Faremos avançar a ciência, transformando toda a terra em um paraíso. De nossa Rússia de salgueiros e bétulas, faremos um jardim tão belo quanto os homens sempre sonharam”. Mesmo antes das aspirações do protagonista, “alegria” e “beleza” constituem o *Leitmotiv* das reflexões do próprio Dovženko sobre o projeto original do filme; um binômio ao qual a cor – como depois também em Pudovkin – é chamada para dar o seu selo poético. Coerentemente com a sua ascendência camponesa, o lirismo do entrelaçamento entre homem, trabalho e natureza emerge nele mais uma vez como um fator criativo primário.

Dovženko – escreve Glauco Viazzi, revisando Mičurin – tratou o tema em plena conformidade com o seu temperamento criativo. Ele colocou em primeiro plano a paixão, o entusiasmo, a tenacidade, a utilidade do trabalho de Mičurin; ele conectou profundamente a vida e a atividade do cientista com a sociedade e a natureza. E compõe seu filme, do ponto de vista estrutural, como um grande poema, com amplas estrofes, com repentinos relatos narrativos e imagéticos, intrusões líricas, uma alternância complexa de estática e de dinâmica: onde, “pela primeira vez, a cor é utilizada em plena liberdade técnica, e em estreita conexão narrativa com o tema: do tema brota, quase espontaneamente”²⁸⁴.

Como Dovženko, também Pudovkin permanece fiel a si mesmo, com escolhas ideais e temáticas que vão contra a tendência em relação ao cinema soviético do período, como Guido Aristarco observa imediatamente, já após a primeira estreia do filme:

²⁸⁴ G. VIAZZI, *Un film del 1949, il “Miciurin”, “Sequenze”,* II, 1950, n. 12 (que cito da reimpressão em *Tovarise Kino. C’era una volta il cinema sovietico*, aos cuidados de R. Renzi com a colaboração de G. Manzoli, Transeuropa, Ancona, 1996, pp. 62-4).

Os núcleos da sua personalidade e os temas de sua experiência, Pudovkin os desenvolveu fielmente, mesmo em seu último filme, como um compromisso moral e responsabilidade no confronto com seus contemporâneos [...] A novidade, a importância do último filme de Pudovkin consiste precisamente no fato de trazer o cinema soviético de volta aos conflitos humanos, devolvendo a esses a sua função e seu valor: no fato, isto é, de corrigir o conceito de típico que outros filmes deformaram²⁸⁵.

E também nele, como em Dovženko, há, do ponto de vista subjetivo, participação, tensão dramática, amor por vislumbres líricos e pela natureza, pela paisagem russa vista na mudança de estações: tudo um fervor, uma profusão não diferente daqueles que animam o filme de Dovženko. Mas exemplares das dificuldades do momento, os dois filmes aparecem juntos, objetivamente, porque carregam dentro de si a dor profunda de seus autores, sua insatisfação com o que permanece inexpressivo, de não resolvido do ponto de vista da realização artística. Aristarco cita as dúvidas autocríticas de Pudovkin e as comenta assim:

A alegria de uma clara visão e o sofrimento de não poder fazer, como diz um personagem de seu filme, o que deveria e gostaria de fazer, irrompe dramaticamente da obra; determina um novo conflito fora dos personagens: o de Pudovkin, o homem, e Pudovkin, o artista. E é este sofrimento que testemunha, documenta uma extrema sinceridade e faz de Bortuikov a obra talvez mais intimamente atormentada do último cinema soviético²⁸⁶.

Não é diferente ou menos comovente, sofrendo das mesmas dores, a posição artística de Dovženko, consciente ao mesmo tempo do fracasso das grandes aspirações ideais de seu herói e dos limites da forma de seu filme, que, após a rejeição do projeto original, intitulado *A vida em flor*, e a sua reescrita *ex novo*, acaba permanecendo a seus olhos um híbrido: “Tenho que escrever uma obra híbrida, o velho poema da criação, fundido

²⁸⁵ G. ARISTARCO, *La gioia di Vassili e il dolore di Pudovkin*, “Cinema nuovo”, II, 1953, n. 18. Pp. 154-5.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 156.

com o novo conto da ‘seleção’²⁸⁷, tema específico do *Mičurin*. Também a forma do filme contém traços abundantes.

Quer se trate de casos ou coincidências isoladas, provam-no as analogias, quanto ao contraste entre aspirações e resultados, com *Nove Dias em um Ano*. Substancialmente humanista, sem dúvida, também a perspectiva de Romm: um idêntico apego e respeito pelos problemas do homem, pelo círculo de suas relações de vida, pelos valores que realizam sua essência (ciência, cultura): apego (à preservação a todo custo do patrimônio artístico da humanidade) que também forma o pano de fundo do filme de Lev Arnštam, porém menos significativo, *Pjat’ dnej, pjat’ nočej* (Cinco Dias, Cinco Noites, 1960). Romm se reconhece plenamente nos ideais de Dovženko e Pudovkin. “A energia é clara, é abundante... É o comunismo”. Quem fala assim, em *Nove Dias em um Ano*, é Mitja Gusev, um cientista atômico, responsável por um instituto científico ativo para fins pacíficos. A energia a que ele se refere é de fato, em primeiro lugar, a energia física, a reação termonuclear, mas também aquela, ideal e espiritual, da construção de uma nova sociedade para o homem, cujo processo laborioso está estreitamente ligado com as dificuldades do sucesso científico. Aqui está o cerne do filme de Romm. Enquanto Mitja conversa no restaurante, na sequência mais bela do filme, a *câmera* corta para Il’ja, o amigo cientista, cético acerca do destino da humanidade, e sobre Lëla, a futura esposa de Mitja, que está ainda indecisa entre os dois e que, embora inclinada para Mitja, sente-se distante, absorvida no trabalho, desatenta a sua própria vida, sempre mais comprometida pelo risco mortal da radiação. “Mitja, olhe para mim”, pensa a mulher, enquanto o homem continua a falar com seu amigo: “Como são inteligentes! Me deixam doente”.

Dedicação incondicional à causa ou à humanidade do homem? Ciência (razão) ou sentimento (coração)? Esta é a

²⁸⁷ A. DOVŽENKO, *Taccuini*, a cura di G. Aristarco, Sansoni, Firenze, 1973, p. 121.

alternativa que Romm percebe como a mais dramática, refletindo o problema da revolução técnica no socialismo, e que ele reproduz muito bem através das veias inquietas e inquietantes do desenvolvimento do filme, atravessado de uma ponta a outra por dúvidas, temores, perplexidades, preocupações de estar errado: de Lëla em relação a Mitja (“Sou uma má esposa”), de Il’ja diante do dirigismo burocrático (“Nenhuma sociedade, nem mesmo a mais perfeita, está isenta do infortúnio dos tolos”), do próprio Mitja diante de seu trabalho: o seu experimento de fato falha. Romm – cuja carreira, já descontinua, se conclui pouco tempo depois, com o que permanece talvez o melhor documentário sobre o nazifascismo, *Obyknovennyj fašizm* (Fascismo de Todos os Dias, 1965) – é sem dúvidas um homem enormemente honesto, de cultura sólida, bem consciente da nova direção, ‘moderna’, de seu trabalho²⁸⁸; também ele, como Mitja, vai à procura da energia que lhe permitirá lutar para liquidar os sobreviventes do stalinismo (prefigurado em outra das conversas entre Mitja e Il’ja, quando este último declara que no passado nunca se teria permitido externar as suas dúvidas céticas, e que ele mesmo, Romm, duramente condenou²⁸⁹); mas – e aqui o paralelo não é mais com o personagem, mas com Dovženko e Pudovkin como artistas – também ele não faz ou não o faz a fundo, o que os personagens dizem que querem fazer: não revela a real substância de suas dúvidas, não remove de todo a máscara, não leva, em suma, a linha de pesquisa, nem mesmo do ponto de vista artístico, às suas extremas consequências.

²⁸⁸ Cfr. as declarações que ele fez sobre o filme: “As velhas leis da arte do cinema eram aqui inadequadas [...]. Analisando o cenário dos Nove Dias em um Ano, pode-se facilmente convencer que, pela primeira vez em meus trinta anos de trabalho, violei todas as regras a que estou acostumado na construção do cenário” (M. ROMM, *Nachwort zum Film “New Tage cines Jahres”*, “Kunst und Literatur”, 1963, n. 2, pp. 306 ss.; cit. da H. LOHMANN, *Michail Romm*, in Regiestühle, org. por F. Gehler, Henschelverlag, Berlin, 1972, pp. 84-5).

²⁸⁹ M. ROMM, *Il fuoco sulla veranda*, “Cinema 60”, IV, 1963, n. 40, pp. 21-5.

Exceções à parte, os números do balanço, se o resumirmos, não se revelam positivos. Slogans e palavras de ordem, na URSS do pós-guerra, prevaleceram de longe sobre a originalidade criativa, a continuidade sobre o desenvolvimento e a renovação. Já o fato de que os filmes de relevância serem tão poucos, e de serem em sua maioria de antigos mestres, constitui um sinal, certamente não positivo, de falta de rotação geracional de talentos durante o stalinismo. As mesmas felizes exceções mencionadas acima são felizes apenas até um certo ponto; também elas, como as raras outras que se seguiram, suportam o peso das dificuldades não objetivamente superadas. A um real acerto de contas com os *impasses* burocráticos do stalinismo, o cinema soviético não chega jamais.

Quinta Seção

VOZES DO CINEMA DO EXTREMO ORIENTE

Não se deve surpreender muito que até aqui eu me tenha ocupado apenas com o cinema no Ocidente. Toda a história do saber é feita, principalmente, por nós, com referência ao saber ocidental. É considerado uma prerrogativa dos ramos especializados aquilo que está para além de suas fronteiras; bem raramente o levam em conta as histórias gerais. Como tal negligência seria vergonhosa em uma história da arte, tanto mais em um mapa histórico do cinema, arte planetária por sua essência, direi separadamente, na presente seção, sobre algumas das 'vozes' mais qualificadas do cinema do extremo Oriente; um cinema que ostenta, sem dúvidas, personalidades de destaque, ou cuja gênese e cujo desenvolvimento por si só são historicamente significativos. Mas por que uma seção separada sobre o extremo Oriente? E por que precisamente neste ponto? A separação se justifica, por um lado, pela lacuna histórica, e por outro, pela alteração, em relação ao Ocidente, das matrizes culturais dos autores de referência; e traz consigo também a limitação de que no Oriente não será possível reservar a mesma atenção e o mesmo espaço que para o cinema ocidental, seja por motivos de competência pessoal por parte do escritor, como por motivos mais substanciais, ligadas – como se explicará a seguir – à objetividade da linha interna de desenvolvimento do complexo histórico em questão: daí a rigidez da seleção do material oferecida, necessariamente até maior do que aquela utilizada acima.

Com relação à colocação da seção propriamente neste ponto, próximo àquela concernente à democracia do pós-guerra e ao cinema dos países socialistas, ela também precisa ser justifi-

cada. Naturalmente, grandes países como Índia, Japão e China produzem filmes antes e depois deste período de tempo; todos os três possuem uma longa pré-história fílmica, a fase do cinema mudo, a expansão comercial do som; e em seguida, entende-se, fortalecem ainda mais as suas estruturas produtivas. São, todavia, diversos os motivos que nos induzem a fixar precisamente nesta altura, no tardio pós-guerra, o *clou* da história do século XX das três cinematografias mencionadas. Em primeiro lugar, o fenômeno, comum a todas as três, do seu primeiro verdadeiro reconhecimento internacional. A apresentação e premiação de *Rashomon* na Mostra de arte cinematográfica de Veneza (1951) abriu ao cinema japonês as portas do Ocidente, modificando as suas relações de força internas e internacionais; o mesmo pode ser repetido para a Índia após a vitória em Veneza (1957) de um dos melhores filmes do mais prestigiado diretor indiano, Satyajit Ray (discutido aqui a seguir); e em respeito à China, os eventos sucessivos à fundação da República Popular (1949) são aqueles que mais lhe permitem inserir-se com autoridade no contexto da civilização do século XX. Coincidindo, além disso, com a fase em questão – e isto, sobretudo, é o que conta do ponto de vista historiográfico – é o aumento qualitativo dos resultados obtidos, pois é propriamente então que as personalidades de que se fala atingem o máximo fulgor, o auge de sua atividade criativa. Lacunas acidentais no tempo, volta e meia indicadas, não alteram a substância do quadro e permanecem historiograficamente irrelevantes. Entretanto, o leitor deve imediatamente ser advertido de que, por motivos não tanto de arbitrariedade do escritor, mas pelo diverso grau de influência sobre o cinema dos fatores objetivos determinantes (políticos, sociais, ambientais), haverá uma certa falta de homogeneidade no tratamento da matéria. No caso da Índia e do Japão, as ‘vozes’ são de fato colocadas em exame pela sua singular relevância qualitativa; no caso do cinema chinês, sobretudo pela relevância histórica do país ao qual esse cinema pertence.

XVIII

A ÍNDIA DE SATYAJIT RAY

Se existe um país onde o cinema comercial domina incontestavelmente, este país é a Índia. Começamos dizendo que a Índia é um termo muito genérico, muito indeterminado. No caldeirão daquele imenso país se mesclam uma pluralidade de povos, costumes, tradições, instituições políticas diferentes, de diferentes línguas, reciprocamente incompreensíveis, e que não se pode falar, com precisão, como um todo unitário. Já em seu tempo, Rabindranath Tagore, o grande poeta, literário e moralista bengalês, defensor incansável da “unidade intelectual” da Índia, choca-se com a objeção apresentada pelos opositores “de que é difícil, senão impossível, chegar a obter na Índia uma unidade intelectual por causa da multiplicidade das línguas que ali se falam”²⁹⁰. Para o cinema derivam imediatamente duas consequências, ambas negativas: em primeiro lugar, embora conte com uma enorme produção total anual, esta se destina sobretudo a um mercado interno, local (já que os filmes falados, digamos, na língua de Bengala não são exportados *sic et simpliciter*, sem medidas adequadas, para outros estados e cidades do país, como Bombaim ou Chennai, onde domina a língua *hindi*); em segundo lugar, para sobreviver, para poder enfrentar as dificuldades e as pressões da indústria, esta coloca preconceituosamente de lado a qualidade, visando quase exclusivamente as produções populares de natureza pseudofolclórica ou em grandes espetáculos.

²⁹⁰ R. TAGORE, *Il centro della cultura indiana* [1919], no seu volume de ensaios *La civiltà occidentale e l'India* [1961], trad. di J. Pinna-Pintor, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 131.

Nem mesmo os eventos históricos do país se voltam em sua vantagem. Os contrastes internos entre etnias, a difícil via da Índia à independência, os efeitos mesmos desta independência em províncias periféricas como Bengala, “isolada abruptamente de uma parte importante da sua tradicional área de distribuição”, acentuam o fenômeno da marginalização de certas cinematografias em benefício de outras. Sintoma desta situação, unanimemente julgada “pouco favorável ao surgimento de um bom cinema”, é a esmagadora prevalência do cinema *hindi*, com seu centro em Bombaim, tanto que este último é descrito pela historiografia (Chidananda Das Gupta, Yves Thoraval, etc.) como o *All-Índia film* por excelência²⁹¹, o cinema graças ao qual fórmula de “diversão acima de tudo” assegura seu triunfo. Da maior parte dos filmes produzidos pela Índia em geral, Thoraval diz sumariamente:

Sua característica é incorporar aspectos do cinema popular e diferentes artes da cena, juntamente com permutações de fórmulas de Hollywood, tendo como lema “a diversão é tudo” [...]. Tudo isso na ótica confessa de superar as barreiras regionais e linguísticas através da “leadership cultural” do cinema. Este ‘credo’, segundo aquele do All-Índia films[,] desempenha, por falta de algo mais, uma função de integração nacional, teve uma influência duradoura na indústria cinematográfica indiana dos anos 1950 em diante, a sua incapacidade de se autofinanciar sendo assim contrabalaneada, na opinião de Ch. Das Gupta, por seu suposto poder de fomentar uma cultura contemporânea ‘indiana’ unificada e ‘pan-indiana’ (all-Índia).²⁹²

²⁹¹ Utilizo aqui principalmente E. BARNOUW/S. KRISHNASWAMY, *Indian Film* [1963]. Oxford University Press, New York-Oxford-New Dehli, 1980, pp. 59 ss.; N. KABIR, *Il cinema hindi*, in *Le avventurose storie del cinema indiano*, a cura di M. Müller, Marsilio, Venezia, 1985, I, pp. 107 ss.; H. MICCIOLLO, *Le cinéma Indien: tentative de repérage*, in *Indomania. Le cinéma indien des origines à nos jours*, Cinémathèque française, Paris, 1996, pp. 78 ss. ; Y. THORAVAL, *Les Cinémas de l'Inde*, L'Harmattan, Paris-Montréal, 1998, pp. 70 ss. (este último refere-se, para a cunhagem do slogan All-Índia films, ao crítico bengalês Chidananda das Gupta).

²⁹² THORAVAL, *Les Cinémas de l'Inde*, cit., p. 70.

Dado tal policentrismo, dado o carácter quase composto do universo de vida da Índia, não seria irracional supor que no cinema uma única personalidade, por mais relevante que seja, represente-a e a esgote. O título do presente capítulo, *A Índia de Satyajit Ray*, significa na realidade apenas isto: que em meio à difusão de uma produção mercantil sem valor, com o cinema de Ray, a Índia exprime os valores autênticos, a personalidade de um autor digno de figurar com pleno direito na história do cinema, ao lado e à altura dos autores de maior destaque do cinema ocidental. Da influência do Ocidente, de resto, - veremos imediatamente - a sua cultura é tudo menos imune. Bengalês, nativo de Calcutá (1921), ele chega ao cinema através do estudo da pintura. Confessa em uma entrevista no verão de 1970:

A minha vida de artista é iniciada apenas após ter deixado, laureado com louvor em economia, a universidade de Calcutá. Passei dois anos e seis meses em Santiniketan, que é a universidade de Tagore, e penso que esses foram os anos mais importantes para a minha formação. Estudava pintura e tive muito tempo para meditar e ler, para observar a natureza e conhecer as pessoas. Tudo começou então, inclusive o meu interesse pelo cinema²⁹³.

Estas e outras confissões de Ray, juntamente com o trabalho da historiografia autóctone mais próxima a ele, especialmente aquelas de Chidananda Das Gupta²⁹⁴, ajudam-nos um pouco

²⁹³ Conversation with Satyajit Ray, ed. by E. Isacson, "Sight and Sound", XXIX, 1970, n. 3, p. 114 (trad. nel vol. *Il contrasto, il ritmo, l'armonia. Il cinema di Satyajit Ray*, a cura di E. Magrelli, Di Giacomo, Roma, 1985, p. 107). Também no esboço autobiográfico póstumo prefixado à lembrança do trabalho de sua trilogia de estreia d'esordio (S. RAY, *My Years with Apu*, Faber and Faber, London-Boston, 1997, p. 7) o diretor confirma que os dois anos e meio de Santiniketan "estavam entre os mais frutíferos de minha vida".

²⁹⁴ De CH. DAS GUPTA, vejamos, além da monografia *The Cinema of Satyajit Ray*, Vikas, New Delhi, 1980, e dos ensaios *Ray and Tagore*, "Sight and Sound", XXXVI, inverno 1966-67, n. 1, pp. 30-4; *Satyajit Ray: The First Ten Years*, nel suo vol. *Talking About Films*, Orient Longman, New Delhi, 1981, pp. 51-75; e as duas breves contribuições ao volume *70 Years of Indian Cinema (1913-1983)*, ed. by T.M. Ramchandran, Cinema India International, Bombay, 1985, pp. 101-16.

a compreender tanto a profunda ligação de Ray com a cultura de seu país, quanto o processo em meio ao qual esta ligação se transforma gradualmente em mola criativa, em uma fonte de grande originalidade expressiva. Determinando acima de todas as outras coisas é a sua relação intelectual com a figura e com os ensinamentos de Tagore, a quem ele consagra também, não ocasionalmente, o notável, sensível, pessoalíssimo documentário homônimo, *Rabindranath Tagore* (1961), fruto de pesquisas minuciosas sobre o material de arquivo, e que sem dúvida se inscreve entre os seus melhores produtos. Por mais diverso que sejam suas matrizes espirituais respectivas, em Ray a espiritualidade tem um caráter que não é, como em Tagore, religioso, mas imanente, não há dúvida de que o ponto de partida do cinema de Ray seja Tagore. Este lhe comunica o sentido e a necessidade de uma cultura viva, ativa, não “aprendida unicamente com os livros”, porque para Tagore – um inimigo jurado do pedantismo livresco dominante na pedagogia da Índia de seu tempo – a “verdadeira cultura cresce, move-se e se multiplica na vida”²⁹⁵. A ele Ray se liga pelo princípio de ideais educativas vagamente permeados por uma espiritualidade tolstoiana; dele Ray deriva o impulso para uma deliberação crítica dos problemas nacionais, seja no plano imediatamente político, seja no plano da emancipação humana (incluindo a acentuação do papel da mulher neste processo emancipatório); com ele compartilha a inclusão para uma teoria conscientemente humanista do papel da arte (“A arte nasce do homem em sua totalidade”), convencido da “óbvia verdade – palavras sempre de Tagore²⁹⁶ – que a música e as belas artes estão entre os meios mais altos de expressão do espírito nacional, e que sem elas o povo permanece mudo”. Importante, sobretudo, é este último aspecto: isto é, contra o ocidentalismo pedagógico dos modos, também Ray coloca em jogo e faz valer como progressivas as raízes históricas nacionais, a herança cul-

²⁹⁵ TAGORE, *Il centro dela cultura indiana*, cit., p. 126.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 142-3.

tural da velha Índia. Não diferente da forma na qual Tagore se inspira na literatura sânscrita e na mitologia hindu, ou se inspira tematicamente, em mais de um caso, pelo *Mahabharata*, Ray não desdenha de fazer uso de heranças clássicas, mesmo referindo-se *ex professo*, quando necessário, às “correspondências com o divino” do *Upanishad* ou de outros textos e ritos sagrados do hinduísmo. Mas entre os dois autores há também uma relação mais íntima, que se destaca e salta ao primeiro plano se levarmos em conta o outro lado da influência de Tagore, aquele concernente aos traços formais da composição. A força do mestre reside, para Ray, no fato de que ele não age como um frio iluminista racional, mas que é antes a poesia de sua prosa, ao mesmo tempo turva e espiritual, às vezes exuberante, que envolve em sua espiral, infundindo-a de vida, a batalha emancipatória. Mesmo as imagens do documentário sobre Tagore mencionado acima pulsam com uma vitalidade análoga à vitalidade de sua prosa poética, como se encontra, por exemplo, no capítulo conclusivo de um romance particularmente caro a Ray, *A Casa e o Mundo*. “Acima! Acima!”, soam as palavras do último conto de Rimala, a protagonista feminina. “E temem navegar até o ponto da grande confluência, onde o rio do amor se encontra com o mar da adoração. Neste límpido azul, toda a carga do lodo se afunda e desaparece. Não temos nada – nem a mim mesmo, nem aos outros. Eu atravessei o fogo. O que é inflamável foi queimado e enegrecido; o que resta é imortal”. (“Fogo”, “chama do espírito”, “sódio vital”, etc., são em Tagore locuções de matriz religioso-clássica, muito recorrentes).

Cinematograficamente não menos incisivo sobre a formação de Ray é, em segundo lugar, o seu encontro com a cultura fílmica ocidental, sobretudo com o documentarismo de Flaherty, com Mark Donskoj, com Jean Renoir (que conhece em 1949, durante a realização na Índia de *The River*, declarando sua apreciação pelo “lirismo”, pelo “transporte pela natureza”, o “profundo humanismo”) e com o neorrealismo italiano (que

ele conseguiu abordar pela primeira vez em Londres, em 1950, quando vê, entre outras coisas, *Ladrão de Bicicletas*, permanecendo profundamente impressionado)²⁹⁷. Não pense em um desvio repentino ou em um contraste de princípios, insequente, em relação à linha acima indicada. Em Renoir e em De Sica o diretor traça, sobre outro fundo, como efeitos de outra civilização, socialmente mais evoluída, propriamente os mesmos ingredientes espirituais que em Tagore, como o sentido da imersão lírica na natureza, e o pathos da luta para salvaguardar a dignidade e qualidade humana dos personagens. O componente ocidental não intervém de fora, a título de ornamento puramente sobreposto. Ray respeita o ensinamento de Tagore também nisto, que, como ele, não acredita nem na autarquia da cultura (“qualquer cultura especial, completamente separada da cultura universal, não é cultura verdadeira”), nem em enxertos culturais artificiosos, de tipo acadêmico ou livresco. Tagore adverte novamente a este respeito:

Se você quiser cultivar uma árvore no solo arenoso de um deserto, não basta trazer a semente de uma terra distante, mas é preciso também obter o solo e a água [...]. A instrução que recebemos em nossas universidades toma como certo o fato de servir para preencher uma terra árida; que é necessário importar do outro lado do oceano não apenas conceitos, pontos de vista e ciência, mas até mesmo a linguagem. Isto torna nossa instrução infinitamente nebulosa, distante e irreal, infinitamente distante de qualquer contato com a vida²⁹⁸.

Semelhante, portanto, em seus dois casos, é a relação que se instaura em relação à cultura autóctone. Em nenhum dos dois a consideração pela mitologia antiga, as fontes clássicas, etc., anula o interesse pelos valores e necessidades do presente; por outro lado, em nenhum dos dois o substrato cultural nacional significa um gosto pelo arcaísmo, conservadorismo autárquico. De Tagore é dito, ao contrário, com razão, que ele fixa firme-

²⁹⁷ Cfr. *Conversations with S. Ray*, cit., pp. 115-6 (trad., pp. 108-9); RAY, *My Years with Apu*, cit., pp. 16 ss., 25.

²⁹⁸ TAGORE, *Il centro della cultura indiana*, cit., pp. 129-30, 135.

mente as raízes no país, sem nunca perder de vista as conexões que o país tem – ou deve ter, para fins de progresso, de sua elevação ao auge do presente – com o mundo civilizado ocidental. “Em síntese – resume assim o problema um grande crítico, Edward Thompson, falando de Tagore²⁹⁹ – ele se confronta tanto com o Oriente quanto com o Ocidente, numa atitude filial para com ambos, um profundo devedor para com ambos”. Para Ray vale o mesmo. Ele reivindica para si e, em uma entrevista na primavera de 1982, defende também expressamente a vantagem de tal itinerário formativo:

A fusão dos valores orientais e ocidentais, que obtive no curso da minha educação, me foi de grande auxílio. Mas por trás disso deve ter o sustento da própria cultura. Já quando fiz meu primeiro filme disto estava consciente. A minha formação foi ocidental, estudei os ingleses. Mas cada vez mais, durante a última década mais ou menos, voltei cada vez mais atrás, à história do meu país, de meu povo, de meu passado e de minha cultura³⁰⁰.

Foi justamente desta fusão de valores, desta mistura das matrizes formativas de sua cultura, que nasce o original cinema de Ray: antes de tudo, a trilogia de Apu, *Pather panchali* (A Canção da Estrada, 1956), *Aparajito* (O Invencível, 1957) e *Apur sansar* (O Mundo de Apu, 1959), uma espécie de biografia ideal, transfigurada, não tanto de um personagem, mas do processo histórico-social de amadurecimento da Índia; e depois os filmes que, com uma inclinação diferente e com um êxito diverso, enfocam nos problemas políticos ou sociais ou individuais mais específicos, do nacionalismo às tradições religiosas, das relações de trabalho e de vida à delicada questão da emancipação feminina: ou seja – para citar aqui apenas os melhores casos – *Teen kanya* (Três Mulheres, 1961) e *Charulata* (A Esposa Solitária, 1964), ambos dos contos de Tagore, *Mahanagar* (A Grande Cidade,

²⁹⁹ E. THOMPSON, *Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist* [1948], Oxford University Press, New Delhi, 1991, p. 311.

³⁰⁰ Declaração emitida para D. MALCOLM, *Satyajit Ray*, “Sight and Sound”, II, 1982, n. 2, p. 109.

1963), e mais tarde – mas projetados já no início – *Ghare-baire* (A Casa e o Mundo, 1984), de novo de Tagore.

Nos moldes de um longuíssimo romance de Bibhuti Bhusan Banerjee, com no centro a figura de Apu, um jovem da casta brâmane que vemos crescer na pobreza do campo, formando-se em Calcutá, e alcançando maturidade humana e intelectual, a trilogia trata dos problemas da desintegração da velha estrutura rural da Bengala e do ideal de sua reestruturação com base em parâmetros novos, em consonância com as exigências da civilização urbana moderna. Com modéstia e franqueza, mas sem resignação, Ray mostra desde o início, narrando da aldeia de um Apu criança, como e quanto pesa sobre a Índia os males de uma miséria antiga. Tagore descreve assim a situação das aldeias rurais de seu tempo:

Em nossas aldeias, os pobres sempre sofreram muitas ofensas e os poderosos infligiram muitos erros. Mas, por outro lado, os poderosos sempre tiveram que cuidar de tudo o que era necessário para o bem-estar da aldeia. Apanhados entre a tirania e a caridade, o povo da aldeia foi completamente esvaziado do respeito por si mesmo. Atribuíram as suas misérias aos pecados cometidos numa vida anterior, e estão convencidos de que, para ter uma vida melhor, devem nascer de novo com um maior capital de mérito. O que os torna impotentes é a convicção de que eles não podem escapar do sofrimento³⁰¹.

Mas, embora bem compreendida sobre tal problema, a trilogia não é, de forma alguma, uma obra sobre a miséria; como observa Chidananda Das Gupta, essa é antes a “crônica do desenvolvimento de uma vida desde o nascimento até a idade adulta, através de experiências bastante comuns na Índia desde os tempos medievais até o século XX”³⁰². A lição mais providencial do neorealismo italiano – o respeito do artista pela realidade e pelo homem de seu tempo – encontra aqui,

³⁰¹ R. TAGORE, *Città e villaggio* [1939], nel suo vol. *La civiltà occidentale e l'India*, cit., p. 254.

³⁰² CH. DAS GUPTA, *The Cinema of Satyajit Ray: Rise and Fall of Faith*, in *70 Years of Indian Film*, cit., p. 106.

no retrato que da Índia nos dá Ray, um campo de aplicação tão sentida quanto sofrida. Retomando e continuando os eventos narrados em *Pather panchali*, *Aparajito* (que ocupa precisamente a passagem final da primeira parte do romance e o início da segunda) vai realisticamente mais fundo. Solicitar a lição do neorrealismo não é, entretanto, como para nós, o substrato de um movimento de cultura enraizada no presente; o afresco de Ray, de fato, estende-se para recontar eventos na Índia não de hoje, mas de ontem, como adverte a legenda inicial: Benares, 1920. As divergências são inequívocas. Onde o neorrealismo implica a assimilação e superação de um certo estágio e tipo de cultura, a contribuição de Ray se move no âmbito de uma cultura cinematograficamente quase virgem, ainda não tentada por experiências formalistas. Certas dispersões, sobretudo iniciais, e certas passagens supérfluas, e a pouca consciência da função da elipse, explicam-se apenas com um domínio da linguagem incompleto; daí a impressão de que o afresco está disperso e dissolvido em uma multilinearidade horizontal desconectada. As melhores partes da trilogia permanecem sendo aquelas em que Ray pode libertar à força a sua própria natureza e a natureza dos personagens: aquelas aberturas líricas que mais denunciam nele o amor por Renoir e Flaherty, assim como literariamente por Tagore (como, por exemplo, as sequências de *Aparajito* em que se manifesta a súbita paixão de Apu pelo estúdio, e os seus momentos de felicidade quando obtém a permissão para viajar a Calcutá, e seu pesar quando toma conhecimento da morte da mãe); de Tagore, ainda, Apu recita no filme passagens dos poemas *Bashundara* (O Universo) e *Nirrudesh jatra* (Destino desconhecido)³⁰³.

Como tão solícito cantor do crescimento da Índia em uma moderna nação civilizada, Ray é também – como mencionado acima – não menos sensível que Tagore à questão da emancipa-

³⁰³ Cfr. D. COOPER, *The Cinema of Satyajit Ray: Between Tradition and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 2000, pp. 51-2.

ção feminina. Se em certas psicologias de Tagore, por exemplo na Sumitra do drama *Rei e Rainha* a crítica acredita encontrar analogias com a Nora do Ibsen, de *Casa de Bonecas*, Ray potencializa ulteriormente esta linha de desenvolvimento, criando esplêndidos retratos de mulheres (Charulata, a jovem Arati de *Grande Cidade*) na luta contra os padrões e os conformismos da tradição. Que também aqui para ele não se trata de uma polêmica intelectualista o prova bem, por último, *A Casa e o Mundo*, o culminar da unidade ideal de todos os motivos de sua poética, externada desta vez – note-se – na língua *hindi*. No centro do romance, que Thompson julga “mais moderno no tom do que qualquer outra coisa que a narrativa bengalês possui” e que, precisamente por isto, após o seu aparecimento (1916), foi imediatamente atacado como imoral e antipatriótico³⁰⁴, está a atitude conscientemente crítica de Tagore em relação ao movimento nacionalista bengalês *Swadeshi*, de cujos extremos intolerantes, ele se dissocia nitidamente. “Hoje a coisa mais importante de se aprender”, escreve pouco depois, “é o modo de libertar-se da arrogância do nacionalismo”³⁰⁵. E podemos ver como no romance ele apresenta a súbita irrupção em cena do movimento (uma ignição, um “fogo”), através do impacto das palavras de Sandip Babu, seu porta-voz, sobre a desencantada e combativa protagonista Bimala, cuja história abre o romance: “Eu disse a mim mesma que aquele fogo a sua palavra havia tirado dos meus olhos, pois nós mulheres não somos apenas as divindades que guardam o fogo da casa, mas a própria chama do espírito”. Ray compreende toda a complexidade e ambiguidade da situação aqui delineada, não resolvida unilateralmente. Como logo percebe Nikhil, o marido de Bimala, iluminista liberal bem consciente dos perigos do nacionalismo, não pode haver civilização, independência, nem Índia Moderna sem emancipação, mas esta

³⁰⁴ Cfr. THOMPSON, *Rabindranath Tagore*, cit., p. 246.

³⁰⁵ R. TAGORE, *L'unità dell'educazione* [1924], no seu volume *La civiltà occidentale e l'India*, cit., p. 166.

exige, por sua vez, a liquidação dos impasses jurídicos do passado, daí a revolta, a luta, contra a sua sobrevivência. “Eu ansiava ardentemente que Bimala florescesse plenamente em toda a sua verdade e poder”, ele reflete no romance. “Mas não me lembrei que se deve jogar fora todas as pretensões fundadas em direitos convencionais, se se quer que uma pessoa se revele livremente na verdade”: onde o eco do lado rebelde da dramaturgia de Ibsen ressoa novamente com prepotência.

Há alguns pontos que devem ser mantidos criticamente firmes sobre Ray. Pode ser que a crítica esteja certa quando, com Das Gupta e dele em diante (passando por Henri Micciollo, Andrew Robinson, etc., até o seu compatriota Suranjan Ganguly), descrevem “a trajetória da modernidade de Ray à medida que ela evolui de uma iluminada confiança humanista no progresso para a erosão gradual daquela confiança”, determinada especialmente após o declínio da era Nehru³⁰⁶. Mas firmes permanecem estes pontos: primeiro, que o ‘regionalismo’ de seu cinema bengalês não é, de forma alguma, em detrimento da ‘universalidade’ de seu sentido e de sua eficácia, mas antes paradoxalmente acaba favorecendo-os³⁰⁷; segundo, que intacto e inalterado permanece nele até o fim aquela atitude de humanista crítico (não importa se sombrio, pessimista, desconfiado), que o torna o autor mais significativo do cinema indiano em geral: o único realmente capaz de impor-se internacionalmente, no nível da mais avançada cultura cinematográfica mundial: o que não exclui, é claro, a presença na Índia de outros diretores de alguma forma interessantes, como por exemplo, Mrinal Sen e Ritwik Ghatak (ambos bengaleses), o segundo dos quais, pelo menos uma vez, com *Subarnarheka* (O Rio Subarna, 1962), aproxima-se dos temas e – dentro de certos limites – da qualidade dos filmes de Ray.

³⁰⁶ S. GANGULY, *Satyajit Ray: In Search of the modern*, The Scarecrow Press, Lanham MD-London 2000, p. 141

³⁰⁷ Cfr. BARNOUW/KRISHNASWAMY, *Indian Film*, cit., pp. 228-9, 238.

XIX

O JAPÃO DE MIZOGUCHI, OZU E KUROSAWA

Da longa série de diretores ativos no Japão durante os períodos do mudo e do som, vou me concentrar aqui em três, Mizoguchi, Ozu e Kurosawa, cuja criatividade atesta ao mais alto grau o papel e a função do cinema na cultura do século XX. Naturalmente, esta escolha tem apenas o sentido de uma exemplificação; ela não pretende de forma alguma ser um fator discriminatório, muito menos sancionar um rígido exclusivismo. Por exemplo, também os traços humanistas do cinema de Keisuke Kinoshita (e do primeiro Kobayashi, aluno de Kinoshita) ou o intimismo problemático de matriz pequeno-burguesa de Mikio Naruse ou a inclinação espiritualista das melhores obras de Kon Ichikawa ou o anarquismo de protesto de Nagisha Oshima merecem pelo menos uma menção.

1. Kenji Mizoguchi entre passado e presente

Independentemente da qualidade artística dos resultados alcançados, que às vezes são notáveis, poucas figuras do cinema mundial parecem estar compenetradas tão a fundo da natureza trágica real e espiritual da história de seu próprio país quanto Kenji Mizoguchi. Não é fácil para a historiografia dar um perfil sintético, para entender os traços salientes com uma visão do todo. A sua produção fílmica, iniciada cedo (1921-22), abrange mais de três décadas densas de tensão, do laborioso assenta-

mento do século XX no Japão após o fim da era Meiji, passando pela turbulência do militarismo agressivo, até meados dos anos 1950. Copioso, muito intenso, embora tenha chegado até nós com graves lacunas (e não apenas relativas ao período do mudo), ele atesta a natureza sempre contrastante de seu desenvolvimento: isto é, que Mizoguchi lutou em cada fase, em meio às contingências do momento, sofrendo muito com elas, lutando contra inúmeras barreiras externas e internas; exíguo, conseqüentemente, é o número de seus filmes que podem ser encontrados em um mapa histórico, que podem ser valorados como autenticamente representativos de sua personalidade. Este é o motivo pelo qual na relação de Mizoguchi com a crítica é exigido um esforço de concentração particular: exige-se, isto é, antes e mais do que juízos singulares, sobre filmes singulares, a justa fixação e determinação do que nele representa a linha principal, e ao mesmo tempo, dentro dela, uma capacidade de distinguir entre coisa e coisa levada ao extremo, exercida sem preconceitos.

Geralmente falando, dois são os campos nos quais Mizoguchi orientou a sua atividade: os filmes históricos de época (*jidai-geki*) ricos em leniências mítico-fantásticas, baseados no Japão antigo, até a era Tokugawa, e os filmes com uma inclinação social contemporânea (*gendai-geki*). A história assume nele, cada vez mais com o transcorrer do tempo, com o seu próprio amadurecimento, um significado muito complexo. Por um lado, objetivamente, refere-se ao tempo histórico da ambientação, indicando o peso que a história real tem sobre a configuração de suas histórias e de seus personagens; do outro, constitui o pano de fundo subjetivo consciente da perspectiva posta em causa pela correta iluminação do presente. Entre passado e presente, Mizoguchi não está apenas no sentido extrínseco de que a sua copiosa produção se divide tematicamente entre as duas eras, mas sobretudo no sentido, muito mais significativo do ponto de vista estético, que, de onde ele sucede, ele faz do passado e do presente um nexu unitário interno de cada obra

singular. Sintomático que, quando ainda em idade tardia, ele é questionado sobre seus projetos de trabalho para o futuro, responde com firmeza não alheia de um saudável pessimismo:

Hoje como ontem, eu quero fazer filmes que representem a vida e os costumes de uma determinada sociedade. Mas, em todo caso, não se deve jogar o espectador no desespero. Seria necessário inventar um novo humanismo que pudesse lhe trazer a salvação. Quero continuar a expressar o novo, mas não posso abandonar o antigo. Conservo um grande apego ao passado, embora tenha pouca esperança no futuro³⁰⁸.

É sobretudo neste sentido que para ele, grande cultuador da modernização da era Meiji, conseqüentemente da liquidação do particularismo feudal do xogonato e da restauração da autoridade 'iluminada' do Mikado, pode-se falar de uma visão humanista-burguesa, de simpatia pelo realismo crítico do tipo ocidental: onde um papel importante é desempenhado por sua estreita colaboração, de 1936 em diante, com o roteirista progressista Yoshikata Yoda, e onde ele reúne ecleticamente os dois interesses dominantes de sua formação, aquele pela pintura e aquele pela literatura. Nesse sentido, uma vez insistiu com Yoda: "Em seu roteiro deve colocar tudo, tudo o que concerne ao homem: o que nele é constante, o que se modifica, o que há nele de bom e o que é ruim. Mas demanda que seja belo". (Comenta Yoda: "A obsessão de Mizoguchi eram a verdade e a beleza"³⁰⁹). Assim, mais uma vez, os nomes de Picasso e de Shaw, de Balzac e de Sinclair Lewis, aparecem em memórias, entrevistas, conversas entre aqueles que mais direcionavam o seu gosto e sua preferência; e a figura de Ibsen como dramaturgo é colocada explicitamente em discussão por um de seus filmes do pós-guerra,

³⁰⁸ T. HAZUMI, *Trois interviews de Mizoguchi*, « Cahiers du cinéma », XX, 1961, n. 116, p. 21. (Outra tradução pode ser encontrada no volume *Il cinema di Kenji Mizoguchi*, a cura di A. Aprà/E. Magrelli/P. Pistagnesi, Ed. RAI/La Biennale di Venezia, Roma-Venezia, 1980, p. 140).

³⁰⁹ Cfr. a entrevista de Yoda e do operador Kazuo Miyagawa em *Six entretiens autour de Mizoguchi*, editado por A. Mnouchkine, "Cahiers du cinéma", XXVII, 1964, n. 158, p. 24.

Joyû Samako no koi (O Amor da Atriz Sumako, 1947), no qual em uma de suas sequências de abertura se pergunta acerca da oportunidade de representar *Casa de Bonecas* em um palco japonês e sobre as dificuldades em geral do nascimento do *Shingeki*, o moderno teatro local de estilo europeu³¹⁰. Nunca, entretanto, essas propensões vão além de uma genérica afinidade de perspectivas, nunca se transformam, nem mesmo remotamente, em uma inclinação ideológica pelo ocidentalismo.

Os sinais mais marcantes da personalidade de Mizoguchi, segundo a fisionomia definida acima, são deixados pelos filmes de época de sua fase tardia, notadamente *Saikaku ichidai onna* (Oharu, a Vida de uma Cortesã, 1952: baseado no romance do século XVII de Saikaku Ihara), *Ugelsu monogatari* (Contos da Lua Vaga Depois da Chuva, 1953: das novelas de Akinari Ueda e Maupassant) e *Sanshō dayû* (O Intendente Sansho, 1954: da adaptação de uma antiga lenda do ocidentalista Ôgai Mori): característico para todos eles é o fato de que os elementos míticos, fantásticos, etc., estão em unidade com os históricos, prova da natureza eclética da ideia de evolução para o moderno que cultivava Mizoguchi, tanto em relação ao espírito e a cultura nacional em geral, quanto em relação aos módulos estilísticos de seus próprios filmes (influências e empréstimos do nô).

Cada um destes filmes está de fato em equilíbrio entre polos opostos, entre a nostalgia pela civilização do passado, posta em risco por abusos e violências, e a atração pela inevitabilidade da gênese do novo. Os personagens aspiram continuamente a metas inatingíveis; a frustração dos fracassos se mescla neles com o sofrimento, o sofrimento com a expectativa de reconquista de uma dignidade perdida. “As nossas dores não devem ter sido em vão. Agora devemos pensar em nos recuperar”, murmura no final, iludindo-se, a esposa de Tobei, uma das duas protagonistas do *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva*, enquanto o

³¹⁰ Cfr. Y. YODA, *Souvenirs de Kenji Mizoguchi*, ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1997, p. 68.

outro, seu cunhado, o artesão Genjurô, sonha com a impossível felicidade da união com a mulher fantasma Wakasa; Oharu, de origem nobre, desceu à categoria de gueixa, então refugiando-se em um convento, sofrendo as mesmas consequências impostas à livre busca do amor pelas leis patriarcais da sociedade da época; nem menos perturbados, embora em aparência vitoriosos, são os eventos da carreira do jovem Zushio, o protagonista do *Intendente Sansho*, ambientado no Japão da época em que – adverte uma legenda – “os homens ainda não haviam adquirido consciência de si mesmos e não haviam se libertado da barbárie dos séculos tenebrosos”.

É desta atmosfera permeada pelo sofrimento, desta dolorosa ligação entre passado e presente, que Mizoguchi se torna o cantor artístico, mostrando que é capaz de inserir-se com sensibilidade moderna na análise do passado, mesmo se no final a sua sensibilidade repousa sempre apenas em categorias morais: precisamente na sutileza subjetiva do sofrimento, entendida como forma eterna, universal, do destino do homem, ou ao menos como aquela forma que se presta artisticamente melhor para expressar uma sutil linha de continuidade com a gestação do novo, sem que o novo jamais de fato apareça. Portanto, não é por acaso que o final de todos os filmes citados seja incompleto, sujeito à paralisia, e que todos os seus protagonistas são em essência perdedores. Mesmo no melhor, no mais progressista e persuasivo deles, *O Intendente Sansho*, o final se reconecta ao início, à marcha da família ao exílio, assim como no final dos *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva*, Genjurô e Tobei, após muitas dificuldades, retornam aos seus trabalhos anteriores; aqui como lá, e também em *Oharu, a Vida de uma Cortesã*, pouco ou nada foi resolvido. Uma incidência indiscutivelmente limitada e particularista tem a mesma rebelião antiescravista de Zushio, ainda sempre fiel a respeito dos cânones da obediência militar, e uma espécie de tradicionalismo hierárquico; também essa vem de cima, de uma tradição aristocrática ‘iluminada’: evidente a

adesão de Mizoguchi (apesar de todas as mudanças feitas no roteiro do filme por Yoda³¹¹) à ideologia que guia a adaptação original da lenda de Mori, e que está em estreita conexão com os objetivos da virada modernizadora da era Meiji.

Da expressão do sofrimento como elo de continuidade entre passado e presente deriva formalmente, ao mesmo tempo, a condução rítmica, baseada em tempos muito lentos, estudados, em intervalos calibrados, que se concretiza de um lado na preferência pelo plano-sequência, pela montagem sem cortes, e por outro lado em um refinadíssimo gosto pela composição pictórica da imagem. Mizoguchi é um mestre quando se trata de sugestões evocativas; vejamos, por exemplo, o uso do esvanecimento, tanto visual quanto sonora, como função de ligação espaço-temporal e sentimental (evocações, referências, conexões), e os movimentos de câmera funcionais para a disposição dos personagens e objetos no quadro: assim, em *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva*, a alteração das dimensões físicas dos objetos retratados (como na sequência do barco que emerge pouco a pouco das brumas do lago, ou na explosão convulsiva da esposa de Genjurô, Miyagi, que se precipita ao seu filho para protegê-lo dos horrores da guerra); assim, no *Intendente Sansho*, o esvanecimento sonoro do lamento materno da distante ilha de Sado ao acampamento de Sansho, onde se encontram os filhos Anju e Zushio.

Lágrimas e ilusões perdidas, dor e sofrimento, dominam também o outro lado, menos significativo, da atividade de Mizoguchi, aquele dos filmes com um tema contemporâneo, que – ignorando os mudos – começa mais ou menos a partir do

³¹¹ Ibid., pp. 117-9. Cfr. Anche M. TESSIER, *Les rapports de la littérature et du cinéma au Japon: les bibliothèques au secours des cinémathèques*, no seu volume coletâneo, de sua edição, *Cinéma et littérature du Japon de l'ère Meiji à nos jours*, Centre Georges Pimpidou, Paris, 1986, pp. 13-4; C. CAVANAUGH, "Sanshō Dayū" and the Overthrow of History, in D. ANDREW/C. CAVANAUGH, *Sanshō Dayū*, bfi Publ., London, 2000, pp. 19 ss. (dos quais os dois últimos, curiosamente, atribuem as mudanças à Mizoguchi, sem nunca mencionar Yoda).

primeiro encontro com Yoda para as duas produções de 1936, ambientadas respectivamente em Osaka (*Naniwa hika*, Elegia de Osaka) e em Kyoto (*Gion no shimai*, As Irmãs de Gion), e que prossegue depois, entre outros, com os dois muito sombrios filmes do pós-guerra sobre a tragédia da prostituição, *Yoru no onnatachi* (Mulheres da Noite, 1947) e *Akasen chitai* (A Rua da Vergonha, 1956). Nexos com o outro lado, com os filmes de época, naturalmente existem. Mas aqui a textura fílmica, mais alargada, estragada por limites naturalistas, não restitui com a mesma eficácia a sensação profunda do sofrimento. O conjunto dá, ao contrário, a impressão de ceder aos ditames do maneirismo, e também de uma certa indiferença em relação ao ‘destino’, enquanto que não se contempla em nenhuma parte – nem mesmo na forma sublimada tão cara a Mizoguchi – uma rebelião contra a miséria da existência.

2. Yasujirô Ozu e a crise das relações familiares no Japão do pós-guerra.

O impacto de Mizoguchi tão decisivo da perspectiva histórica, do nexo ineliminável entre o passado e presente, seria buscado em vão na figura de Yasujirô Ozu, outro veterano do cinema japonês, cujas atuações de estreia remontam, pelo menos até aquelas de Mizoguchi, no início dos anos 1920, e encontram o mesmo infeliz destino: porque dos mais de cinquenta filmes que ele realizou, hoje não restam mais que dois terços, uma dizimação que diz respeito principalmente à sua produção muda. Ozu tomou imediatamente um caminho diverso. Mas a sua juventude e a sua carreira inicial, até a era pré-bélica, parecem tudo menos entusiasmante. O sincero se mistura desordenadamente com o artificial, o autêntico com o inautêntico; a maior parte de suas obras mudas sobreviventes não são mais que planas e insípidas crônicas da vida juvenil. Ele se move sob a bandeira de uma narrativa fílmica de consumo, tranquila, limpa, às ve-

zes até perspicaz, mas sem voo. São *tranches de vie* que olham curiosamente para os costumes da sociedade japonesa, dos quais destacam certas modalidades (vida cotidiana, vida escolar, trabalho, negócios): nenhum deles elaborado ao ponto de penetrar profundamente nelas. De um lado, subjetivamente, Ozu ainda não amadureceu sua poética, ainda não domina os seus temas salientes; por outro, faltam as condições objetivas para a sua explicação e realização formal.

Sustentar, como faz em geral a historiografia, que “Ozu é antes de tudo um cineasta do mudo”, marcado pelo mudo “até o fim de sua vida”, parece assim enganoso (um dos tantos efeitos historiográficos enganosos da confusão entre técnica e forma). É supérfluo e inútil, até mesmo contraproducente, e danoso para o próprio Ozu, seguir passo a passo sua carreira, como se essa constituísse uma unidade sem fraturas. Ele é, por outro lado, o primeiro a dar-se conta da insustentabilidade desta impostação, desta absolutização idealizante da criação fílmica: consciente de que o cinema tem suas próprias leis estéticas (“é uma escrita dramática, não uma sequência de acidentes”³¹²), mas que a estética no cinema entra em conflito aberto com as exigências comerciais, impedindo mesmo o autor mais bem-intencionado, mais bem-dotado, de se conformar sempre e em qualquer caso. O seu próprio cinema só raramente vive à altura da “escrita dramática” teorizada.

Deve-se perguntar antes de tudo: já que Ozu não gosta de fazer, e o diz, de filmes muito ricos em ação, que tipo de “escrita dramática” é essa a que ele se refere? Não é certamente uma escrita da dramaticidade ostensiva. As tramas de seus filmes são quase sempre frágeis, circunscritas a eventos de pouca importância ou a sentimentos requintadamente pessoais, do qual é excluída qualquer objetividade real, exceto em eventos concernentes ao

³¹² Cito a fórmula que figura na entrevista que ele deu, um mês antes de sua morte, ao crítico K. YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma* [1998] trad. francesa di J. Campignon e J. Viala, Institut Limière/Actes Sud/Arte Éditions, Arles-Paris, 2004, p. 13, de onde vem também (p. 33) o juízo sobre o Ozu da era muda referida anteriormente.

cotidiano. Aqueles que gostam de folhear seus cadernos de diário têm a impressão de que também o trabalho está marcando para ele o ritmo da vida diária. Crises dramáticas, quebras bruscas, etc., são reservadas para trabalhos da *routine* mais ordinária, nos quais tomam grande parte a alimentação, a saúde, o tempo atmosférico. Os tormentos criativos do diário não aparecem. Se se analisa as páginas relativas aos meses que precedem imediatamente a realização de um de seus filmes mais significativos, *Tôkyô monogatari* (Era uma vez em Tóquio), datável de julho-outubro de 1953, fica-se impressionado com o fato de que as notas do autor – muito esparsas, como sempre, em referência ao trabalho – registram quase sempre notas do tipo: equinócio da primavera (21 de março), brisa suave primaveril (22 de março), chuva primaveril (25 de março), nuvens matinais (1º de abril), chegada da estação das chuvas (5 de junho), e assim por diante³¹³. O curso das estações é, por outro lado, mesmo dramaticamente, um dos aspectos da vida aos quais se mostram mais sensíveis os personagens. Esta ausência de grandes reviravoltas e cesuras, que corresponde a uma acentuada valorização do cotidiano, não suprime de forma alguma a dramaticidade. A escrita de Ozu vem se evidenciando como “dramática” cada vez mais, pois, no curso de seu desenvolvimento, vão se definindo as posições humanas e sociais dos personagens, as suas relações recíprocas: paisagens, ruas, objetos, detalhes também desempenham – como veremos – o seu papel, mas somente na medida em que se articula dentro da estrutura narrativa (a “escrita dramática”) principal; estranha a Ozu é qualquer contemplação estetizante.

Decisivo, do ponto de vista crítico, é a compreensão de que esta formalização é o fruto de uma maturação, o laborioso resultado de um desenvolvimento. Não só não existe nada semelhante a uma entidade fictícia pré-constituída como o “ozuismo”, da qual prazerosamente fala a historiografia, não só o tão decantado “imaginário” de Ozu surge e vem crescendo no tempo, com o amadurecimento de sua poética, mas esta matu-

³¹³ Y. OZU, *Carnets 1933-1963*, Éd. Alive, Paris, 1996, pp. 340 ss.

ração parece estar fortemente condicionada – bem além do que os seus filmes registram explicitamente – pelos problemas da historicidade objetiva. Que os filmes são afetados, mesmo quando não questionam referências diretas, por momentos históricos determinados, cesuras, reviravoltas, é comprovado pela variação nas modalidades do vir a ser das relações entre os personagens e, com elas, da “escrita dramática”, isto é, os graus diferentes de dramaticidade próprios aos diversos filmes.

Naturalmente, como em todo autor que se respeita, também em Ozu continuidade e descontinuidade estão de muitas maneiras ligadas entre si. Já em seu período juvenil e na fase intermediária se apresentam temas, a começar por aquele da dialética interna do núcleo familiar, destinados a receber grande destaque e fecundo desenvolvimento. Mas certamente não é coincidência que só após o fim da ocupação americana do Japão, a partir da primavera de 1952, o vetor central e impulsionador de sua poética passa a ser o esforço para representar – como explica em *Era uma vez em Tóquio* – “a desintegração do sistema familiar japonês”³¹⁴, em paralelo com a desintegração, e a crise que das *pietas* no mundo moderno descreve o cinema contemporâneo de Kon Ichikawa (*Biruma na tategoto*, Não Deixarei os Mortos, 1955; *Enjô*, Conflagração, 1958, do romance de Yukio Mishima *O Pavilhão Dourado*; *Nobi*, Fogo na Planície, 1959, do romance de Shôhei Ôoka *A guerra do soldado Tamura*): tanto um quanto o outro efeitos da circunstância de que o legado da velha articulação institucional e espiritual da sociedade, fortemente centralizada, autoritária, nas novas relações de vida não se sustenta mais.

Se para Ichikawa a perda da *pietas* significa a perda da humanidade do homem, a anulação e destruição de toda possibilidade de vida humana, de modo que, nem mesmo as páginas mais vibrantes de seus melhores filmes vão além do epicéδιο.

³¹⁴ Declaração à revista “Kinema Junpo” (1960), cit. da YOSHIDA, *Ozu ou l'anti-cinéma*, cit., p. 204.

No tardio Ozu matura devidamente uma sensação da crise do equilíbrio de sentimentos nas relações interfamiliares, que se tornou instável, e que ele sente e tematiza com papel primário já pelo menos desde o período bélico (*Todake no kyôdai*, Os Irmãos e Irmãs Toda, 1941; *Chichi ariki*, Era uma Vez um Pai, 1942). As inquietações ali sentidas não põem ainda em questão o tecido da ética; os valores éticos são valores e, como tal, não estão em discussão (ninguém pensa em colocá-los em discussão). É somente quando, com *Era uma vez em Tóquio* e os outros filmes sobre o crescente mal-estar familiar, pelas discrepâncias insuperáveis entre gerações que o cercam, em particular *Bakushû* (Também Fomos Felizes, 1951), *Ochazuke no aji* (O Sabor do Chá Verde Sobre o Arroz, 1952), *Tôkyô boshoku* (Crepúsculo em Tóquio, 1957), *Higanbana* (Flor do Equinócio, 1958), *Akibyori* (Dia de Outono, 1960), Ozu vem maturando a consciência de que a aparente absolutez dos valores éticos da tradição não rege mais - e só então a sua relação com ela se torna crítica. Em primeiro plano está cada vez mais a representação das consequências da guerra sobre a família japonesa tradicional, sujeita a tensões e fraturas graves, que, transformando-a profundamente, ameaçam libertá-la: tanto em suas relações hierárquicas internas (enfraquecimento do papel do chefe de família, mudança na relação entre os sexos, etc.), quanto naquelas externas (impacto com o mundo ocidental, em especial o americano, hibridização dos costumes, propensão ao diverso em geral). Passamos assim dos termos ainda levemente problemáticos, sufocados pelo lirismo, de *Também Fomos Felizes* (“Os jovens de hoje eu não entendo”, é a linha da mãe de Noriko, quando esta última decide o caminho e a procedência de seu próprio casamento) até as tensões e rachaduras familiares dos filmes seguintes. Em *Era uma Vez em Tóquio*, os dois velhos genitores provincianos, em visita aos filhos que habitam na capital, deparam-se com a sua frieza e indiferença; Em *Crepúsculo em Tóquio*, um pai eticamente correto, que faz de tudo para que suas filhas Takako e Akiko

não sintam a falta da mãe falecida, percebe muito tarde que não só as suas atenções não bastam (Akiko frequenta companhias dúbias, Takako está em desacordo com seu marido imposto pelo pai), mas que toda sua educação 'ética', conforme os valores da tradição, leva a um fracasso completo ("Eu errei tudo", admite a Takako); e *Dia de Outono* nos coloca diante de uma crise de relações geracionais ainda mais evidente, mais declarada, como aparece, por exemplo, na conversa de Ayako com seu tio ("Nós jovens vivemos de modo muito diverso de você", "Isto é certo").

Ozu, veja bem, não é de forma alguma pessoalmente um revolucionário, nem mesmo um progressista. Nunca se descontrói tanto; nunca faz da crise, por mais que seja continuamente ressentida, a causa de um drama. A sua peculiaridade, que define também os traços da sua (relativa) grandeza artística, reside mais no fato de que, partindo da vida cotidiana, dos problemas da família burguesa média, ele, às vezes, consegue elevá-los a um grau de significância típico de seu contexto social. Desse ponto de vista, *Era uma Vez em Tóquio* em termos de conteúdo, escavação temática e psicológica, composição formal está entre seus filmes mais significativos. O tema agora dominante da desintegração das relações familiares recebe aqui um tratamento de singular delicadeza e felicidade expressiva. São colocadas em confronto (e em conflito) três gerações, cada uma delas representando, como em um microcosmo, diversas etapas decisivas do desenvolvimento da sociedade japonesa. Paira sobre tudo um clima de resignação, de amargura; com amargura, com serena desconsolação, mas também com grande lucidez, atestando uma resoluta tomada de consciência, o diretor observa e salta em pleno relevo a desintegração dos valores de um mundo. A este núcleo temático e dramático central corresponde, na forma, um ritmo lento, estagnado, deliberadamente monótono, e um estilo sem adornos, absolutamente alheio a preciosismos e lenocínios de qualquer tipo; mais do que a partir das imagens singulares ou das sequências únicas, a sabedoria compositiva do estilo resulta

da tonalidade da atmosfera conferida ao conjunto. Precisamente por este motivo, *Era uma Vez em Tóquio*, com os seus contrastes de espaço (entre a cidade e a província), e de tempo (entre gerações) constitui uma realização particularmente eficaz.

No geral, o cinema de Ozu faz triunfar uma vez a verdade de que nada na arte, nem mesmo no cinema, é decidido graças a simples regras de técnica narrativa. Que Ozu recorra com frequência às impressões visuais e sonoras de matriz cultural ocidental, ou que ele conheça e aprecie desde jovem o cinema americano, que antes (motivo, este, sobre o qual tanto se debate parte da crítica formalista, de críticos como Burch, Bordwell, Thompson, Schrader, Desser, Branigan, Tomasi, etc.) confronte-se explicitamente com modelos narrativos típicos de Hollywood, não muda nada no essencial. A dialética de continuidade e descontinuidade mencionada acima explica a ininterrupta presença de estilos que, em um relance retrospectivo, parecem ser precursores: o uso do material plástico em função expressiva, já muito notável, por exemplo, em um filme como *Tôkyo no onna* (Mulher de Tóquio, 1933); ou o recurso insistente a exteriores simbólicos, aquelas séries de chaminés, aqueles detalhes de crianças elétricas intrusivas, as contínuas idas e vindas daqueles trens que aproximam os personagens e ao mesmo tempo os distanciam, separam-nos uns dos outros. Mas – como vimos – trata-se de estilos de valores não idênticos no tempo. A sua eficácia expressiva se impõe só quando Ozu, livrando-se do lastro supérfluo, rapsódico, perturbador, vem a se concentrar sobre *tranches de vie* realmente significativas, fortes de uma “escrita dramática” capaz de fazer emergir no exterior, do cotidiano ordinário, o que se guarda na interioridade. Onde ele consegue isto, a forma é elevada. Os cortes pacatos mas nítidos, o uso de objetos, detalhes, etc., significam também o não dito; a inquietação se torna algo imanente à representação, e não só em um sentido individual, mas histórico-social (embora a historicidade permanece sempre apenas indireta).

Não devemos nos surpreender ou nos envergonhar com a característica formal dominante de seu cinema da fase tardia, isto é, a mistura de pictórico e acentuada teatralidade. Ozu renuncia voluntariamente a todo artifício fílmico, a toda especificidade linguística, exceto – entende-se – no que concerne aos dispositivos técnico-narrativos elementares próprios do cinema e impossíveis no teatro ou na pintura, como a técnica do plano/contraplano, largamente utilizada nas frequentes conversas entre os personagens. A mistura de teatralidade e pictórico significa substancialmente isto: que a forma compositiva se concentra tanto sobre a realização harmônica das cenas frontais ao espectador, com todos os traços das cenas teatrais, quanto em uma implantação cenográfica que é responsável – através da escansão realizada pela montagem – pela fixação preliminar dos contornos e da atmosfera. Pensemos na sequência inicial de *Dia de Outono*, onde ambos os componentes, o teatral (uma reunião de família que discute o futuro da jovem Ayako, depois que Akiko, a mãe, ficou viúva) e o figurativo (montagem em peças breves de paredes quadradas, sem personagens, quase uma composição abstrata sob a bandeira do neoplasticismo ou do racionalismo do arco tectônico) unem-se para formar uma unidade de grande pureza expressiva.

Pintor extraordinário, entre os maiores do Japão, do espaço em que se movem as figuras, assim como das relações entre figura e ambiente, tanto nos interiores (relações com objetos, os móveis, a decoração, a ornamentação) como, e ainda mais, na paisagem externa (destacam-se as figuras em planos abertos, contra o fundo de estradas, campos, praias, etc.), Ozu anima a estaticidade pictórica assim obtida conferindo profundidade dramática às figuras, transformando-as em personagens. Frequentemente, por outro lado, no exterior, os personagens se movem de um lado para o outro da imagem, horizontalmente, como se estivessem entre as cortinas de um palco; enquanto no interior os personagens, muitas vezes sentados, intentando suas incumbências cotidianas,

ocupam um espaço bem definido (um salão, uma sala, uma cozinha), onde outros personagens – deuteragonistas ou coadjuvantes – entram, como no palco, através de portas situadas ao lado ou na parte de trás da imagem (da cena). Onde a ação se eleva propriamente ao nível do drama, este, sempre muito composto, muito contido, se desenvolve entre as quatro paredes e se fecha sobre si mesmo, sem transições bruscas ou lacerações traumáticas. Mesmo a cadência temporal impressa ao ritmo, em sua maioria lenta, estagnada, como se densa de preocupação com uma crise latente não expressa de outra forma, desempenha seu papel em tornar o drama e a dor que dele emana apenas uma dor e um drama interno, de consciência.

Se alguma coisa valeria a pena notar, à luz dos limites da arte de Ozu, é a lacuna que existe entre a pureza expressiva mesmo de seus melhores resultados e as conquistas da arte do século XX em geral. Não é correto que a crítica esconda, por trás do entusiasmo pela fineza do desenho que ele persegue, a graciosidade de suas perspectivas. Até onde chega o seu horizonte? A capacidade de captar, com meios artísticos, uma atmosfera de crise, graves motivos de conflito familiar e social, não nos diz ainda nada acerca da direção de marcha das novidades históricas emergentes. Havíamos visto, como Ozu constata lucidamente, a crise, sem nunca colocar em primeiro plano a dramaticidade das lacerações que dela derivam. Colocado em confronto com um núcleo dramático de imensa magnitude, ele não o evita, mas tampouco o restitui em todas as suas camadas. Quando os elementos objetivos da crise, as discordâncias entre gerações, tradições, classes, costumes, etc., explodem com demasiada violência para serem ainda retidos no quadro do seu mundo fílmico, Ozu – embora nunca traíndo este mundo, nunca falhando, nem mesmo por um momento, em sua coerência como artista – perde o domínio sobre o todo; passa, por assim dizer, para o lado, com surpreendente indiferença, do arcaico que ainda permanece ali, e ao qual ele se esforça para aplicar sem variações os seus esquemas formais de sempre.

3. O aristocratismo cultural de Akira Kurosawa.

Dos três diretores japoneses aqui colocados em exame, Akira Kurosawa não é apenas o mais jovem, já de outra geração cinematográfica, mas também o autor que, com ou sem razão (iremos falar sobre imediatamente), carrega consigo sempre o nome de um inovador sem preconceitos, modernizador e – em comparação com um Ozu ou um Mizoguchi – muito mais comprometido com os valores da cultura ocidental.

Embora Ozu e Mizoguchi, quando tomados em conjunto – se é escrito da parte de um notável crítico – pareçam em vários aspectos serem opostos polares, ambos foram colocados em oposição a Kurosawa, mais influenciado pelo ocidente (e pelo western) [more western- (and ‘western’-) influenced]. A obra de Kurosawa está repleta de alusões à literatura ocidental; os seus filmes não apenas mostram a influência do cinema ocidental, mas também se prestam à adaptação, tanto que pelo menos quatro deles foram refeitos em Hollywood ou na Itália. Ninguém parece estar ansioso para refazer *Era uma Vez em Tóquio* ou *O Intendente Sansho* em uma ambientação americana, mesmo que nem o assunto de um nem o do outro filme apresentem dificuldades insuperáveis³¹⁵.

Agora, creio que ocorra primeiro nos interrogar atentamente acerca do caráter específico de seu chamado ocidentalismo modernizante. Há, é verdade, em Kurosawa, aberturas impensáveis em Ozu e Mizoguchi; para o Ocidente, ele olha com muito mais interesse do que eles, coloca em confronto e contrasta costumes diversos, celebra com entusiasmo a literatura russa do século XIX, adapta obras de Dostoevskij, Gor’kij e Shakespeare, e faz uso extensivo nos comentários musicais de seus filmes, e sem o coquetismo do qual se satisfaz Ozu, de motivos provenientes ou, de qualquer forma, inspirados pela música ocidental. E mais: este círculo de interesses entra como componente formativo de sua personalidade e também tem efei-

³¹⁵ R. WOOD, *Personal Views: Explorations in Film*, Gordon Fraser, London, 1976, p. 228.

to não secundário de influenciar sobre seu modo de olhar para trás na história moderna do Japão, lutando para a superação das traduções e instituições sociais arcaicas.

O importante é, entretanto, que isto não nos induza a equívocos interpretativos. O interesse cultural de Kurosawa pelo Ocidente não deve ser confundido com a base cultural que está por trás dele, e que nele desperta e orienta as suas finalidades. O diretor é o primeiro a se rebelar contra a ideia (amplamente difundida entre a crítica estrangeira, não japonesa) de que o seu cinema está, de todo, impregnado de estrangeirismos. Ele mesmo chega a lamentar:

Não li uma única revisão estrangeira que não tenha discernido falsos significados nos meus filmes [...]. Nunca faria um filme especificamente para um público estrangeiro. Se uma obra não pode ter significado para o público japonês, eu – como artista japonês – simplesmente não estou interessado nela³¹⁶.

Em um livro desafiador, que se apresenta como uma revisão analítica, sistemática e fundamentada de todos os filmes de Kurosawa, Mitsuhiro Yoshimoto, docente nipônico ativo nos Estados Unidos, coloca em questão o modo equívoco e capcioso de se relacionar com o seu cinema por parte da crítica ocidental, propondo uma retificação radical³¹⁷. Uma vez que o reexame de Yoshimoto entra em foco já com a discussão do juvenil *Tora no o wo fumu otokotachi* (Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre, 1945), será bom que também nós comecemos dando uma olhada, senão nos primeiros passos, nos primeiros momentos significativos da carreira de Kurosawa.

Dos mestres da geração fílmica de Ozu e Mizoguchi o que o diferencia é antes de tudo isso, que ele vem amadurecendo profissionalmente apenas com a guerra, sem ter como eles um

³¹⁶ Cit. de D. RICHIE, *Japanese Movies*, Japanese Travel Bureau, Tokyo, 1961, pp. 149-50.

³¹⁷ M. YOSHIMOTO, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durnham NC, 2000.

longo aprendizado no mudo, e que, conquistando a autonomia diretiva durante a turbulência sindical pós-bélica na Tôhô, a empresa onde trabalhava, deparou-se imediatamente com os problemas da reviravolta do pós-guerra. A influência do neorealismo se faz sentir pouco depois³¹⁸; mas é característico para o desenvolvimento de seu cinema que ele o tenha misturado com o do *noir* americano, tanto literário quanto fílmico, e que a necessidade sentida de derrubar a barreira dos convencionalismos bélico e pré-bélico tenha sido cultivada não seguindo o caminho de um naturalismo exagerado, na linha, digamos, de Heinosuke Gosho (*Entotsu no mieru basho*, De Onde se Avistam as Chaminés, 1953); Ôsaka no yado, Um Hotel em Osaka, 1954; *Takekurabe*, Adolescência, 1955), mas graças a uma reconsideração culta das tradições clássicas japonesas no campo do espetáculo: independentemente do fato de que nos seus filmes se lidem – como volta e meia de fato lidam – com argumentos pertencentes ao gênero histórico (*jidai-geki*) ou ao moderno (*gendai-geki*) e sem que isso comporte variações sensíveis nos respectivos procedimentos compositivos adotados. Os dois gêneros, para Kurosawa, fazem o mesmo:

Eu não vejo nenhuma diferença. Depois de um filme moderno – disse em uma entrevista de setembro de 1966 – gosto de fazer um filme histórico, ou vice-versa [...]. São gêneros diferentes, mas é sempre o assunto que exige a forma. Há temas que podem ser tratados mais facilmente sob a forma de *jidai-geki* [...]. Sim, eu vivo em uma sociedade moderna. Portanto, é normal que meus filmes ‘históricos’ tenham algumas dimensões ‘modernas’³¹⁹.

Assim, por exemplo, imediatamente após o parênteses neorrealista, Kurosawa realiza o filme de época que o lançou internacionalmente, *Rashômon* (1950); depois do atualíssimo *Ikiru* (Viver, 1952), volta aos filmes de época com *Sichinin no samurai* (Os Sete Samurais, 1954); depois de outro filme de época em

³¹⁸ Conferir acima, XV §2

³¹⁹ “*L’Empereur*”: *entretien avec Kurosawa Akira*, a cura di Y. Shirai/H. Shibata/K. Yamada, “Cahiers du cinéma”, n. 182, 1966, pp. 35-7.

1958, *Kakushi toride no-san akunin* (A Fortaleza Escondida), com um tema análogo, embora mais rico e variado, do que aquele já mencionado filme de 1945, com *Warui yatsu bodo yoku nemuru* (Homem Mau Dorme Bem, 1960) ele estigmatizou ferozmente a propagação da corrupção capitalista de matriz ocidental; e em *Tengoku to jigoku* (Céu e Inferno, 1963), que ilumina também certos aspectos ardentes do Japão moderno, envia à frente dois filmes históricos como *Yōjimbo* (Yojimbo, o Guarda-Costas, 1961) e *Tsubaki Sanjurō* (1962), para mergulhar de novo na história com o sucessivo *Akahige* (O Barba Ruiva, 1965); mas, repito, que ele trate de história ou trate de sociedade moderna, o discurso que ele conduz é sempre substancialmente o mesmo. As fontes clássicas, as referências à tradição, etc., desempenham um papel primário.

Voltemos, como um sintoma precoce de suas escolhas, como indicativo de toda uma orientação, e não apenas poético, para Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre, espécie de paródia de um clássico do teatro *kabuki*, *Kanjinchō*, ou melhor, paródia de uma paródia, já que esse clássico – a observação é do próprio Kurosawa³²⁰ – pertence a um tipo particular de *kabuki*: nasce, isto é, por sua vez, como uma paródia do drama *nō* intitulado *Ataka* e incorpora e adota uma série de convenções³²¹. Yoshimoto explica:

Uma vez que ele considera *Kanjinchō* como uma má reedição do *nō Ataka*, é lógico supor que, adaptando *Kanjinchō*, Kurosawa busca retificar os erros do *kabuki*. Ele contrasta o *kabuki* mudando as partes de *Kanjinchō* que impedem a unidade do drama [...]. Ironicamente, a revolta de Kurosawa contra o *kabuki* através de um retorno ao *nō* repete o que o *kabuki* havia feito com o *nō* no século XIX; ou seja, o cinema de Kurosawa chega mais perto do *kabuki* precisamente quando ele toma uma posição crítica contra o *kabuki* ao abraçar o *nō*³²².

³²⁰ A. KUROSAWA, *Something Like an Autobiography*, Alfred A. Knopf, New York, 1982, p. 143 (versão italiana, de onde cito, editada e completada por A. Tassone, *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, Baldini & Castoldi, Milano 1995, p. 191).

³²¹ Cfr. YOSHIMOTO, *Kurosawa*, cit., pp. 107 ss.

³²² *Ibid.*, pp. 108, 111.

É precisamente esta atitude que aparece como indicativo de suas escolhas, que ele nunca repudiou. Entre as fontes do teatro clássico, a estilização hierático-aristocrática do *nô* ganha de longe nele sobre o popularesco *kabuki*. Da sua autobiografia, parece que a sua primeira paixão pelo *nô* data dos anos da guerra, motivada – note-se – precisamente pelo “desejo de escapar da realidade circundante”; e em muitas outras ocasiões, públicas e privadas, ele não esconde o fato de ser do *nô* um admirador incondicional, de preferí-lo ao *kabuki*, de considerar o “*kabuki*, ao menos como existe nos dias de hoje, como algo de vulgar, de corrupto, de ineficaz, do qual não pode nascer nada de novo”. De resto, o *kabuki* deriva do *nô*, forma, segundo ele, que “está na origem da arte teatral japonesa”, e onde, “condensada por simplificações e por símbolos”, domina a “expressão física do divino”. “A arte do *nô*”, ele conclui, com explícita referência a si mesmo, “é feita de pureza, e seu estilo é rico. Eu fui influenciado pelo *nô*, não pelo *kabuki*. Se do *kabuki* eu pedi emprestado qualquer coisa, é no espírito da paródia ou por brincadeira”³²³. De sua parte, portanto, não há nenhuma ruptura com as raízes culturais autóctones, nenhuma ostentação de instâncias ocidentais. Yoshimoto vê nele, se alguma coisa, o índice do contrário: ou seja, que “o seu gosto pelas obras de arte japonesas foi tão influenciado pela ideologia orientalista que se tornou parte de sua reflexão”; e que, se “a crítica ao *kabuki* e do cinema japonês influenciado pelo *kabuki*” o levou a contestar uma certa tradicional “imagem do Japão”, todavia, “uma vez que ele parte do pressuposto do *nô* como um contraponto absoluto ou uma al-

³²³ As citações vêm da autobiografia de KUROSAWA, *Something Like an Autobiography*, cit., p. 147 (trad., pp. 196-7), e de suas declarações a Georges Sadoul para “Cinéma 65” (trad. com o título *I sistemi del cinema giapponese. A cena con Akira Kurosawa*, “Cinema 60”, VI, 1965, n. 51, p. 17), a Shirai, Shibata e Yamada para o “Cahiers du cinéma” (“*L'empereur*”, cit., p. 75) e a Ch. Shimizu para “Kinema Junpô”, 1952-53 (trad. francesa *Entretien avec Akira Kurosawa*, in *Akira Kurosawa*, fasc. de “Études cinématographiques”, n. 165-169, 1990, p. 8).

ternativa ao que representa o *kabuki*, a sua crítica é impregnada pela lógica do orientalismo”³²⁴.

Como aqui não estão em jogo apenas sugestões formais, como não se trata de uma questão apenas de poética ou de linguagem, como, ao contrário, o aristocratismo cultural de Kurosawa penetra no tecido da composição, a ponto de determinar a sua estrutura – tudo isso o mostra bem o arco de sua atividade fílmica, seja qual for o seu tema, de *Rashômon* em diante. Já *Rashômon* é um tecido muito denso de referências e alusões cultas, um emaranhado de motivos temáticos do repertório teatral clássico (o templo, o bonzo, a evocação do espírito, as ideias lendárias) e de estilização do material plástico e sonoro (o suor, os risos, os gritos, a voz do morto, as respirações ofegantes, etc.). Em uma cadência solene, medida, clássica, assim como as regras de estilização (sempre no sentido de um estilo simbólico-alusivo, muito sensível à pintura e música, que desempenha de fato um papel determinante), são seguidas também por *Viver*, cujo núcleo dramático é consumido quase de todo no silêncio, assim como acontece no *nô*, “drama do silêncio” por definição. O protagonista é o funcionário Watanabe. Ansioso para ligar o seu nome a uma obra de caridade, antes que o aniquile o câncer do qual ele subitamente descobre sofrer, ele experimenta pela primeira vez o sentido da beleza da vida, de toda a animação e a alegria que estão ao seu redor. “Como é belo!”, exclama diante de um pôr-do-sol; e a conquista deste estado de espírito contemplativo, desta íntima satisfação espiritual, nunca antes provada, é a sua vingança contra o burocratismo, a sua verdadeira catarse, muito mais do que a obra de caridade (a construção de um parque para crianças abandonadas), à qual, superando a resistência da burocracia, ele se dedica nos últimos dias de vida. O aristocratismo cultural de Kurosawa atua também aqui na direção indicada: a reviravolta de Watanabe para a esfera contemplativa torna-se no diretor, formalmente, autocontemplação estética

³²⁴ YOSHIMOTO, *Kurosawa*, cit., p. 113.

(claro-escuro refinado, contrapontos visual-sonoros), que significam ao mesmo tempo acentuação dos componentes religiosos (xintoísmo e budismo) da cultura clássica de referência.

Naturalmente, o indicador mais óbvio desta tendência são sobretudo os seus filmes sobre o *ronin*, aquelas figuras guerreiras sem um mestre, e que estão no centro dos *Sete Samurais* e do díptico composto por *Yōjinbo* e *Sanjurô*: filmes que giram todos em torno do tema das lutas de facção no Japão feudal pela conquista do poder. Agora, que tipo de cultura expressa Kurosawa? Existem e, se existem, quais são as ressonâncias e conexões atuais de seus filmes do passado? São interrogações historiograficamente não sem fundamento, porque na resposta a elas já está implícita a consequência de uma nítida diferenciação de Kurosawa e Mizoguchi: do aristocratismo elitista e complacente para um do aristocratismo vivido, sentido, sofrido, que no outro está em uníssono com a sua personalidade. Se o sentimento moderno de Mizoguchi emana organicamente da relação crítica com o passado, o moderno aparece em Kurosawa vindo de fora. Certamente, como Mizoguchi, ele também trata o passado em uma chave moderna, também recorre para este fim à deliberação do patrimônio nacional clássico, mas não visto criticamente, não historicizado. Ao contrário, ele confia em uma fé acrítica, espiritualista, e na capacidade de redenção dos horrores da violência. Mesmo entre os horrores e violência, o bonzo de *Rashômon* não deixa de ter esperança (“acredito nos homens. O nosso mundo não pode ser um inferno”); recupera de fato, finalmente, graças ao lenhador, “a fé e a esperança nos homens”³²⁵. E o épico dos *Sete Samurais*

³²⁵ Uma posição que, de acordo com o editor americano do roteiro cinematográfico, Donald Richie, seria também a mais próxima à pessoal de Kurosawa: “Like the priest, he cannot believe that men are evil – and, indeed, if Kurosawa has a spokesman in the film it is probably the priest: weak, confused, but ultimately trusting” (D. RICHIE, *The Films of Akira Kurosawa* [1965], University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1996, p. 71; *Introduction* à sua ed. de *Rashomon: Akira Kurosawa, Director*, Rutgers University Press, New Brunswick-London, 1987, p. 4: roteiro onde é dada

se encerra mais uma vez com uma vitória, embora permaneça duvidoso quem são os verdadeiros vencedores: se os camponeses ou os samurais. Parece ser os camponeses: no final, quando cessa o perigo da ameaça dos assaltantes, inicia uma nova sementeira e os camponeses retomam, cantando, o trabalho nos campos. Disse Kambei, o mais velho dos samurais, quando estava prestes a deixar a aldeia: “também desta vez somos os vencidos. Sim, os verdadeiros vencedores são os camponeses, não nós. O samurai passa sobre a terra como o vento, mas a terra permanece, e os camponeses sobre ela”.

Que, todavia, não seja esta a convenção última de Kurosawa, muito menos a sua última palavra, de que os “verdadeiros vencedores” não são os camponeses mas os samurais³²⁶ (os quais, aliás, com razão, intitulam a obra), é evidenciado pelos seus dois *jidai-geki* do início dos anos 1960, *Yôjimbo e Sanjurô*, ligados entre si por singulares analogias temáticas e formais: analogias que não são surpreendentes, quando se tem presente que o roteiro de *Sanjurô*, tirado de uma história de Shûgorô Yamamoto, foi escrito pela primeira vez antes da produção de *Yôjimbo* e mais tarde, durante o segundo rascunho, foi profundamente influenciado e modificado. Quaisquer que sejam as circunstâncias, a natureza e o grau de interdependência recíproca dos dois filmes, o fato é que sua estrutura, sua implantação de base é comum, e que em comum – também com todas as outras análogas experiências precedentes, com *Rashômon*, com *Os Sete Samurais*, com *A Fortaleza Escondida* – eles têm uma perspectiva ideológica e uma bagagem de cultura. Aqui como lá o diretor, contra o pano de fundo das lutas internas entre facções opostas provocadas pelo particularismo feudal japonês do xogunato, exalta não sem ironia a coragem e a estatura superior,

também a versão em inglês dos dois contos de Ryûnosuke Akutagawa em que o filme é inspirado, pp. 95-109.

³²⁶ Como ele afirma claramente, desde a primeira apresentação do filme em Veneza, G. ARISTARCO, *I veri vincitori*, “Cinema nuovo”, III, 1954, n. 42, p. 132.

o valor heroico, que distingue os samurais, por mais decadentes que sejam, da plebe que os rodeia. A figura de Sanjuro concentra e evidencia os traços ao mais alto grau: decadente, empobrecido, agora desprovido de ideais, ele conserva, porém, sob seu exterior rude e suas “vestes esfarrapadas”, o verdadeiro segredo da casta da coragem, as qualidades e os dons de um “homem de honra”, justo, mas severo: que, além disso, no filme, ao contrário da história (e do rascunho original do roteiro), “sabe manejar bem a espada”.

É particularmente relevante para a compreensão da raiz aristocrática da cultura de Kurosawa, bem como de toda a sua interpretação das lutas do período feudal no Japão, que o momento propulsivo, revolucionário de tais lutas seja sempre concebido em termos de dignidade e elevação. O presente, para ele, nasce do passado, mesmo que sempre ainda sob o signo do passado; as ordens, as escolhas, as indicações do caminho para o novo vêm de cima e não de baixo, dos grupos sociais dirigentes que detém o poder da nobreza. A própria metamorfose que a figura de Sanjuro sofre na passagem do conto ao filme, e que acentua, com o seu desprezo pela plebe, a forma estilística da ironia, responde precisamente às exigências deste esquema ideológico (cuja ironia fornece o adequado complemento artístico). Não é apenas no filme que Sanjuro torna possível ao grupo dos “jovens progressistas”, revoltados pela derrubada da ditadura feudal militar, durante a tumultuosa década anterior a 1868, concretizar o seu plano e levá-los à vitória, mas o vitorioso êxito da revolta não ocorreria sem todo o contexto precedente de normas – tipicamente nobres – que impõem a condenação do uso da violência em geral, prescindindo de fato da situação histórica concreta em que a violência é exercida: motivações e regras de luta só podem estar de acordo com a tradição. (Mesmo o mecanismo de ação armada dos revoltados é acionado por um sinal – um símbolo – que já é por si mesmo nobre e digno: as orquídeas).

Consequentemente, Sanjuro faz um uso astuto de sua perspicácia e também, quando necessário, do engano e da violência,

mas, como “homem de honra”, ele luta sempre com lealdade, repudia a violência pela violência e mostra profundo respeito pelo valor de seus adversários. “Para o inferno com você! Você até tem coragem de falar!”, grita ele aos “jovens progressistas” que o elogiam pelo corpo de seu amargo mas valoroso inimigo, Muroto. “É um momento ruim este. Ele era exatamente como eu: uma espada”; e lembrando-se da admoestação do regente (“As boas espadas são raramente usadas”), ele ordena: “E você a usa o mínimo possível. Ande! Se você me seguir, eu o matarei.” E, enquanto os jovens temerosos e confusos se ajoelham reverentemente em submissão à vontade do herói, este, longe de se intrometer “nas sujas disputas políticas” do país, vai novamente em direção ao desconhecido, solitário e misterioso como ele tinha vindo.

Kurosawa nunca falha. Coerente, sensível, apaixonado, dotado de um elevado refinamento da cultura e de um estilo móvel e livre (embora seja necessário separar, nele, estilo do virtuosismo e complacência estilística), este chamado ‘inovador’ permanece, como sempre, totalmente no sulco de uma tradição que se alimenta dos mais clássicos modelos da literatura e do teatro japoneses. Isto mais uma vez confirma a justeza do pressuposto, segundo o qual qualquer discussão sobre a relevância artística da personalidade de Kurosawa, sobre a qualidade e a peculiaridade de sua contribuição criativa, sobre as suas mais ou menos pronunciadas inclinações ou aberturas em relação ao mundo ocidental, nunca poderá se desenvolver fora do campo dos problemas definidos e limitados de forma prejudicial por aquela bem precisa, indiscutível ascendência.

Tentemos resumir conclusivamente o cerne da questão. Se o ocidentalismo é – como vimos – um componente subjetivo efetivo da formação cultural de Kurosawa, objetivamente, em suas obras, ele aparece como algo próximo a uma superfetação; como algo que sua cultura, olhada de perto, em filigrana, de fato, nega. Mesmo onde as fontes ocidentais são mais bem utilizadas, o que realmente decide, em todas as escolhas de base, é sempre

a tensão da cultura autóctone do diretor, que remodela ou modela *ex novo*, ou de qualquer forma transfigura a matéria tratada, cancelando a derivação inicial. Portanto, de Dostoevskij, de Gor'kij, de Shakespeare, em suas adaptações, resta muito pouco; graças ao filtro autóctone, as fontes saem elusivas ou distorcidas.

Um caso extremo, paradigmático, dos efeitos produzidos por este filtro é a adaptação do *Macbeth* shakespeariano, *Kumonosu-jô* (Trono Manchado de Sangue, 1957), literalmente o “castelo das teias de aranha”. Aqui triunfa plenamente o ritualismo. “Olhe para este lugar desolado e selvagem. Aqui estava um castelo soberbo cujo destino estava marcado pela ânsia do poder”: enquanto um coro pontua esta premissa, que depois voltará, idêntica, no final, as brumas da planície se dissipam e aparece o “castelo das teias de aranha”: a tragédia de Washizu e Asaji, um MacBeth e uma Lady Macbeth adaptados às sensibilidades japonesas. O que mais cativa e fascina Kurosawa nesta tragédia é provavelmente a “substancial nobreza da alma” que está no íntimo dos personagens e que explode quando eles “emergem, de repente, de sua loucura e consideram o seu empreendimento com a mesma candura que o resto de nós do público”³²⁷; e que, além disso, a “profundidade insondável” adquirida pela situação dramática como efeito desta reviravolta. Que no filme “a desarmonia entre personagem e ação” não é “posta deliberadamente em bom uso” como em Shakespeare, não contradiz o que acaba de ser observado; a nobreza da alma da qual Macbeth é expressão (como toda a estrutura da tragédia shakespeariana) é transmitida do personagem ao diretor, à sua particular visão nobre do mundo, à sua cultura e sensibilidade: a toda uma concepção, em suma, eminentemente aristocrática, ligada às esferas sociais dominantes e, no plano artístico, mais uma vez, ao modelo do *nô*.

É o filme – admite ele mesmo – onde eu mais bebi do *nô*: roteiro, maquiagem, figurino, ação, encenação. Poderia até analisar o filme quadro a quadro, seguindo as formas do *nô*. Em geral, de acordo com a con-

³²⁷ MURRY, *Shakespeare*, cit., p. 319.

cepção do teatro europeu, um ator, ao analisar em detalhes a psicologia do personagem que encarna, tenta fundir todos os elementos de análise em um tipo único de atuação, enquanto que no *nô* o ator se expressa através do *omote* (a máscara, a estilização exterior da atuação). Este último se baseia, em primeiro lugar, em tal forma mímica exterior para obter uma linguagem dramática expressiva. É o oposto da atuação³²⁸.

Agora, sustenta Kurosawa, cada quadro de *Trono Manchado de Sangue* corresponde à tantas formas estilizadas do *omote*; e também a crítica reconhece, unânime, estas precisas correspondências, estas impressões – tanto de conteúdo quanto de estrutura – das traduções e convenções do *nô*³²⁹: vejamos, em particular, os cortes e as entradas de Asaji, os seus movimentos lentíssimos, sua espectral e inexpressiva fixação de meditação (uma fixação do *omote*) e, no meio de muitos silêncios e pausas de suspensão, escute-se as intervenções da música, que do *nô* emprega muitos instrumentos e motivos. Talvez nunca em outro lugar a citação culta alcance em Kurosawa uma majestosidade tão elevada. Estupendo e extremamente funcional é o material figurativo que ele usa neste filme; o destino de Washizu está de acordo com o deslocamento do personagem no filme, com o emaranhado de ramos da floresta que o cerca e o aprisiona, e que em boa consciência o diretor ostenta; o refinamento dos enquadramentos, e a elegância da linguagem possuem um encanto formal que, sobretudo nas sequências iniciais e finais, ultrapassa todo efeito obtido anteriormente, limítrofe ao formalismo. Nos perguntamos se, por trás de tanto refinamento, por trás do culto da solenidade hierática do *nô*, como “expressão física do divino”, não se perde propriamente a dimensão trágico-humanista de *Macbeth*, aquela que assegura, em conjunto, a “profundidade insondável” e a força expressiva.

³²⁸ “*L’Empereur*”: *entretien*, cit., p. 75.

³²⁹ Cfr. DAVIES, *Filming Shakespeare’s Plays*, cit., pp. 152 ss. (onde fala também de “rigid ritualization of the culture within which Kurosawa places the action”); J. COLLICK, *Shakespeare, Cinema and Society*, Manchester University Press, Manchester-New York, 1989, pp. 178 ss.; YOSHIMOTO, *Kurosawa*, cit., pp. 266-8.

Isto é mais um motivo para se perguntar em que medida os desenvolvimentos posteriores do cinema de Kurosawa, partindo de *Homem Mau Dorme Bem* (para a esfera do *gendai-geki*) e de *O Barba Ruiva* (para a esfera do *jidai-geki*), não estão mais à altura daqueles de sua maturidade. Temática, perspectiva, impositação, escolhas culturais permanecem as mesmas. Mas neles aparece cada vez mais como uma concha vazia, sem espírito; uma auréola de anticapitalismo romântico, nostálgico pelas tradições do passado, envolve tanto as denúncias diretas (modernas) quanto indiretas (reconstruções histórico-clássicas), para as quais se encanta todo impulso combativo. E sintomas de grave involução, na fase tardia, acusam correlativamente o aparato formal: no qual se determina uma espécie de formalização abstrata de todos os estilos, os quais, mesmo quando se conservam, são enfraquecidos e se tornam cada vez mais estereotipados e convencionais.

XX

O CINEMA DA REPÚBLICA POPULAR DA CHINA

Diferentes razões, que tentarei explicitar a seguir, estão na base da relevância historiograficamente significativa do cinema da República Popular da China. Para a Índia e o Japão, foram levadas em conta, sobretudo, as ‘vozes’ individuais de personalidades isoladas do quadro geral de referência. Aqui, com referência à China, é o quadro que deve prevalecer sobre as personalidades: e não apenas porque estamos na presença de personalidades não tão proeminentes como nos dois casos anteriores, mas porque no centro da história da China no século XX, e portanto também de seu cinema, há um fenômeno coletivo: o grandioso movimento de libertação de todo um povo. O cinema chinês que merecidamente ocupa um lugar no mapa cinematográfico do século XX é o do resgate pós-bélico da China, que, com a “longa marcha” e a fundação da República Popular, pela primeira vez na sua história moderna se eleva diante do mundo. Duradouras são as palavras do presidente Mao Zedong, às vésperas da tomada do poder (21 de setembro de 1949):

Durante mais de um século, os nossos antepassados lutaram sem tréguas e de forma inflexível contra os opressores internos e externos; entre essas lutas está a Revolução de 1911, liderada pelo grande precursor da Revolução Chinesa, o doutor Sun Zhong-Shan [Sun Yat-sen]. Os nossos antecessores nos deram duas diretrizes, nos chamaram para cumprir a sua vontade. E o que nós hoje temos feito [...]. A nossa nação não será mais desprezada por ninguém. Agora estamos de pé [...]. A maré alta da construção econômica será inevitavelmente seguida

por uma maré alta no campo cultural. É já ultrapassado o tempo em que os chineses eram considerados pessoas incultas³³⁰.

“Tomando inteiramente em nossas mãos o nosso próprio destino”: a partir deste slogan maoísta, que remonta a dezembro de 1947, seguem-se todas as tomadas de posição sucessivas. Não basta mais se opor, com a “nova escola” de pensadores formados nos princípios democrático-burgueses (Yen Fu, Sun Yat-sen), à “velha escola” da cultura feudal chinesa, já que esses princípios foram revelados para a China — como provam todas as tentativas insurrecionais colocadas em ação, incluindo a grande revolução de 1911 — inadequadas e inaplicáveis. Depois dos revolvimentos de classe do Outubro Soviético, agora parece necessário que também na China a democracia burguesa dê lugar a uma “democracia popular” formada pela frente unida de várias classes (camponeses, proletários, pequenos burgueses urbanos) e colocada sob a direção da classe operária. Mao diz que em Junho de 1949:

Assim, a civilização burguesa ocidental e o propósito de constituir uma república burguesa foram à falência aos olhos do povo chinês. A democracia burguesa cedeu o lugar à democracia popular liderada pela classe trabalhadora, e a república burguesa cedeu o lugar à república popular [...]. Em terras estrangeiras há repúblicas burguesas, mas a China não pode ter uma república burguesa porque é um país que sofre sob a opressão do imperialismo. O único caminho é aquele que passa através da república popular liderada pela classe trabalhadora³³¹.

Vejamos o cinema em relação ao antes e depois do determinar-se deste ponto de viragem. De tudo o que sobreviveu da produção que surgiu durante as décadas da China ainda não emancipada, ainda curvada sob o jugo da opressão e da humilhação, bem pouco se pode ser considerado a nível historiográfico. Um florescimento do mudo, centrado em Xangai, só acontece a partir dos anos 1930, isto é, quando no Ocidente já se impôs o fono-

³³⁰ MAO ZEDONG, *Il popolo cinese si è alzato in piedi*, in *Rivoluzione e Costruzione, Scritti e discorsi 1949–1957*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 9–10.

³³¹ MAO ZEDONG, *Sulla dittatura democratica del popolo*, in *Scritti scelti*, Riuniti, Roma, 1954–1964, V, pp. 390–391.

filme. Naquela década, sobretudo graças aos esforços iniciais da companhia cinematográfica *Lianhua* (Nova China), promovida pelo jovem Luo Mingyou, seguida dos *studios* da já existente *Mingxing*, e por trás do apoio e patrocínio do grupo de intelectuais progressistas, herdeiros do movimento “Quatro de Maio” (1919), que se juntaram à Liga dos Escritores de Esquerda³³², a produção fílmica de Xangai tenta, com diretores como Cai Chusheng, Yuan Muzhi, Ying Yunwei, Shen Xiling, Sun Yu, a via de um cronismo com pretensões crítico-sociais, confinado na realidade muitas vezes ao melodrama. Após longos intervalos de estagnação, em um país devastado, dividido, repetidamente invadido pelos japoneses, alguns sinais de recuperação mostram o cinema da última fase da luta de libertação, de 1946 a 1949, onde e quando, ainda sob o Kuomintang, conseguem alguns diretores trabalhar num sentido progressista. É o caso, digamos, do experiente Yuan Muzhi; é o caso do filme de Jin Shan, *Song hua jiang shang* (*Sobre o Rio Sungari*, 1947), do filme de Shi Dongshan, *Baquian li lu yun he yue* (*Nuvens e luar sobre oito mil milhas*, 1947), dos dois filmes de Zhen Junli, *Yijiang Chunshui xiang dong liu* (*As Lágrimas de Yangtzé*, 1947–1948, em colaboração com Cai Chusheng) e *Wuya yu maque* (*Corvos e pardais*, 1948–1949), e também de *Xiaocheng zhi chun* (*Primavera numa*

³³² Para esta significativa convergência entre literatura e cinema na Xangai dos anos 1930, cfr. os escritos do crítico L. OU-FAN LEE: *The Tradition of Modern Chinese Cinema: Some Preliminary Explorations and Hypotheses*, in *Perspectives on Chinese Cinema* [1985], ed. por C. Berry, British Film Institute, London, 1991, pp. 7 sgg.; e o capítulo “The Urban Milieu of Shanghai Cinema” em seu livro *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China*, Harvard University Press, Cambridge Mass, Longo, 1999, pp. 82–119; mais amplamente em L. PANG, *Building a New China in Cinema: The Chinese Left-Wing Movement, 1932–1937*, Rowman & Littlefield, Oxford, 2002. Surpreendente, mas não muito, é o silêncio total sobre este parêntese progressivo na coletânea *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*, ed. por S. H. Lu; E.Y. Yeh, University of Hawaii Press, Honolulu, 2005, de onde aparecem as tendências de estudo pró-Hollywood, no estilo Bordwell, para ser apontado como negativo ao extremo.

Pequena Cidade, 1948), dirigido por Fei Mu, muito influente por muito tempo, até — admitido pelos próprios interessados — Zhang Yimou e seus colegas dos anos 1980. Mas só a partir da fundação da República e da reestruturação social e cultural que dela deriva começa também para o cinema um novo caminho, de acordo com as aspirações e necessidades da nova China, que se colocou de pé graças ao heroísmo do povo, pela primeira vez protagonista, verdadeiro sujeito da história (*Qiao, A Ponte*, 1949, diretor Wang Pin; *Zhonghua Nuer, Filhas da China*, 1949, diretores Ling Zifeng e Zhai Qing): caminho que certamente nem sempre é linear e progressivo, e cujas etapas se revelam antes — como veremos imediatamente — cheias de tropeços e contradições, às vezes até dando passos para trás. Estas contradições de desenvolvimento são adequadamente compreendidas se vistas à luz da sua especificidade nacional. Um dos traços específicos da história econômica da China, e o traço que mais a diferencia não só do Ocidente, mas também da natureza das transformações que ocorreram na União Soviética, é de fato sua base social, inicialmente em grande parte de natureza camponesa. O campo, o mundo e o trabalho rural dominam de longe a indústria da cidade; como resultado, a nível das relações de classe, — Mao sabe bem disso e reconhece-o sem fingimentos em dezembro de 1939, ciente da clarividência de Lênin nas *Teses de Abril* — que o proletariado chinês acusa

algumas fraquezas inevitáveis — por exemplo, o seu número não relevante (quando comparado ao dos camponeses), a sua idade jovem (quando comparado ao do proletariado nos países capitalistas) e o seu baixo nível cultural (quando comparado ao nível da burguesia)³³³.

Já isso provoca repercussões não indiferentes tanto sobre a especificidade dos conteúdos do cinema chinês (sua ambientação predominantemente rural, seu interesse pela crítica do tradicionalismo nas relações de vida dos estratos camponeses), quanto na problematicidade de seus desenvolvimentos, em razão do desco-

³³³ Mao, *Scritti Scelti*, cit., IV, p. 123.

lamento que — contra todos os programas, as diretrizes, as expectativas — é produzida entre a história real e a criação fílmica. A história real, sem dúvida, marca em pouco tempo um imenso progresso. O início dos anos 1950 foi caracterizado por uma luta ininterrupta pelo fortalecimento da unidade entre trabalhadores e camponeses, entre cidades e aldeias rurais. Trabalhava-se intensamente na criação de sempre novas cooperativas agrícolas e na nacionalização dos principais setores capitalistas privados, com vista à conclusão da transformação em um sentido socialista das relações de propriedade. Seguiram-se, desde 1956, os altos e baixos dos contraditórios acontecimentos políticos, cujos fundamentos cardinais foram o lançamento da campanha pelo “grande salto adiante” dos Comunas Populares (1958), a crise e depois a ruptura definitiva com a União Soviética (1959–1960), e em 1965 o início da “revolução cultural”, que continuou — com efeitos desastrosos em todos os aspectos — ao longo da década seguinte, até à morte de Mao (1976).

Grandes conquistas e limites intrínsecos do processo de desenvolvimento do socialismo se encontram aqui unidos. Pode-se dizer, com todas as diferenças do caso, que a orientação política da direção do Partido Comunista Chinês após a tomada do poder, e a fundação da República obedecem em grande medida aos esquemas dogmáticos e sectários do stalinismo. As repetidas falhas operacionais não afetam de forma alguma as linhas de tendência, não incidem sobre as escolhas posteriores. O fracasso, digamos, de experiências sociais aventureiras como a do “grande salto adiante” é seguido, mais do que o repúdio, por uma radicalização no uso do mesmo método, mesmo quando escondido por trás de autocríticas nominais. Particularmente graves são as consequências negativas no campo da arte (deficiências teóricas, intrusões burocráticas). Como o país sofre de um atraso atávico, os problemas levantados pelos escritos e discursos de Mao são em primeiro lugar, é claro, os da modernização econômica e os da educação ao socialismo, ou seja, do urgente despertar a ser

dados às massas, especialmente no campo (“O grave problema é a educação dos camponeses”). Nas suas diretrizes, a arte não só permanece em segundo plano, mas sempre tem pouco lugar nela; poucas e rasas intervenções pontuais e específicas são feitas sobre o assunto³³⁴. A política cultural maoísta baseia-se essencialmente no slogan da arte “a serviço do povo”. Muito mais do que problemas estéticos, valem mais as preocupações ideológicas que devem guiá-lo; o destaque é constantemente colocado, também para estes, nas campanhas de agitação ou ‘retificação’, pretendidas como um “movimento generalizado de educação marxista”, mas esteticamente incapazes de tocar até mesmo o cerne dos problemas em questão. É claro que Mao percebe que o peso e o sentido da arte no socialismo não podem ser medidos apenas com uma régua ideológica. Diz ele em Yen-an:

As obras de arte que não são realmente obras de arte, por mais progressistas politicamente, não têm na realidade eficácia alguma. Por isto, ao tomarmos uma posição contra obras de arte que contêm opiniões políticas errôneas, também tomamos uma posição contra a tendência para compilar escritos de ‘propaganda’, que contêm apenas opiniões políticas corretas, mas que, artisticamente, são insignificantes. No campo da literatura e da arte devemos liderar a luta em duas frentes³³⁵.

Mais tarde, entre 1956 e 1957, coincidindo com o início do processo de desestalinização na União Soviética, foi lançada a diretriz das “Cem Flores”, com o objetivo de investir e aumentar toda a produção da área cultural. As palavras de ordem “que uma centena de flores desabrochem”, “que uma centena de escolas compitam”, etc., integradas por outras mais especificamente

³³⁴ Os principais são aqueles que datam da Conferência de Yen-an de 1942, para serem vistos, juntamente com outros posteriores, em MAO, *Scritti scelti*, cit., IV, pp. 89–134: documenti sulla letteratura e sull’arte, Casa Editrice in Lingue Estere, Pechino, 1967. (Bons comentários sobre em A. CHAN, *Chinese Marxism*, Continuum, London-New York, 2003, pp. 125 ss.). Abaixo, no texto, utilizo em particular o material elaborado pelo Gabinete de Documentação da XIV Mostra Internacional de Cinema Novo em Pesaro, *Cinema e spettacolo in Cina oggi*, quad. n. 75, Pesado 1978.

³³⁵ Mao, *Scritti Scelti*, cit., IV, p. 123.

políticas (“coexistência a longo prazo e controle recíproco”), soam por um lado como uma condenação de todas as formas de dogmatismo, de todas as restrições administrativas de cima sobre os problemas da cultura e da arte, por outro lado como um reconhecimento da necessidade de deixar a luta ideológica desenvolver-se no campo artístico por caminhos próprios, autônomos e diferentes daqueles da política.

A política de deixar “que cem flores desabrochem” e que “cem escolas compitam” — lemos no parágrafo de um dos mais famosos textos de Mao, *Sobre a correta solução para as contradições dentro do povo* (1957) — promove o desenvolvimento da arte e o progresso da ciência, e constitui um estímulo para o florescimento da cultura socialista em nosso país: na arte forma e estilos diferentes podem desenvolver-se livremente, e no campo científico diferentes escolas podem competir livremente. Acreditamos que uma intervenção administrativa para impor um estilo ou uma escola, e proibir outros, seria negativa para o desenvolvimento da arte e da ciência³³⁶.

Cem tendências e cem escolas, portanto, deixadas livres para competir na literatura como nas artes, no teatro como no campo do espetáculo em geral, incluindo o importante setor que é o cinema. Mas o descolamento do cinema em relação ao progresso da história real se encontra no fato de que ele não os mantém como deveria. Ele absorve e reflete, ao invés do progresso, os fechamentos e as contradições. A diretriz maoísta das “cem flores” logo parece ter sido ignorada ou traída. Salvo raras exceções, entre as quais podemos recordar pelo menos duas obras de Shen Fu (*Li Shizen*, 1956; *Lao bing xin zhuan, A nova história de um velho soldado*, 1959) e, de Li Jun, *Nongnu* (*Servos da Gleba*, 1964), sobre a vida semifeudal do Tibete, que tem uma soberba primeira parte, parece que, em vez de cem escolas, cem formas diferentes de cinema, dominou apenas uma, estereotipada; como se, por detrás da variedade de temas, transparecesse a uniformidade de um mesmo modelo. O esquematismo, o sectarismo, o monolitismo ideológico, a repetitividade das situações,

³³⁶ Mao, *Rivoluzione e costruzione*, cit., p. 566.

a superficialidade das psicologias e dos personagens, a ausência ou a falácia ou a artificialidade dos conflitos, o otimismo de fachada, a muito rígida distinção e oposição dos campos (que vê, por um lado, os heróis positivos, os revolucionários, e por outro lado o sempre igual — e sempre sombrio e cego — bando de reacionários, ou seja, de tempos em tempos, os japoneses, os colaboracionistas internos, os nacionalistas, os revisionistas, etc.), em suma, todos os piores problemas do cinema soviético stalinista tardio não são aqui superados ou deixados de lado, mas reaparecem um após o outro na superfície, assumindo novamente o controle.

Nem mesmo aqueles que a política aponta como grandes pontos de viragem na história da República, da instauração das primeiras relações econômicas socialistas até à criação de comunas agrícolas, deixam — falando cinematicamente — marcas de relevância. Mudam, em vez disso, gradativamente, com a mudança na história real as ideias narrativas; mas não a forma de seu desenvolvimento, quanto mais as suas soluções formais. A única escolha que parece ir numa direção diferente da oleografia, da simples agitação, da representação imediatamente celebrativa é o apelo ao imperativo da “disciplina revolucionária”, que, exigindo por natureza uma mediação ideológica, importa dores e sacrifícios até extremos no campo privado, nas tragédias pessoais; e que, em qualquer caso, exige que o privado recue ou seja anulado perante a perspectiva de exigências políticas públicas. “Qualquer proletário pode queimar a casa de um proprietário latifundiário”, ensina o comissário político à menina protagonista de *Hóngsè Niángzi Jūn* (*O Destacamento Feminino Vermelho*, filme de Xie Jin de 1961, para não ser confundido com o filme homônimo de ballet realizado dez anos depois, durante a “revolução cultural”), a qual, para vingar o assassinato de seu pai, tem exatamente esse propósito. “Mas se queres mesmo incendiar a velha sociedade, tens de contar com a força de todos”. Advertência onde se encontra, sem

dúvida, um tema importante. No entanto, carece também de desenvolvimentos concretos; não encontra maneira, aqui ou em qualquer outro lugar, de se traduzir expressivamente em ação, de chegar a soluções que surgiram, com meios apropriados, como uma verdadeira transformação e maturação interna, da consciência. Na ausência disto, a frequência com que os documentários e filmes chineses elogiam a revolução, a linha vitoriosa do Presidente Mao, etc., é inversamente proporcional à eficácia revolucionária desses slogans vazios.

Os sintomas de recuperação do trauma da catástrofe da “revolução cultural” (culturalmente fechada em si mesma como um longo parêntese sombrio) só podem ser sentidos a partir do final dos anos 1970, quando dois fenômenos, sobretudo, atestam o início de um ponto de viragem: pela primeira vez entra, decisivamente, em campo também a crítica, defendendo a necessidade de uma renovação basilar da linguagem do cinema chinês, de uma ‘limpeza’ dos elementos estilísticos teatrais; e que pouco a pouco a práxis da representação está se reavivando, graças à atividade do grupo de autores e autoras da chamada “quinta geração” (Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang, Zhang Yimou, Li Shaohong, Liu Miaomiao, para citar alguns dos nomes mais famosos), que surgiram na Academia cinematográfica de Pequim com ideias já muito diferentes das gerações anteriores: diferente em conteúdo, mas também diferente em pathos³³⁷. O pathos revolucionário do início cede lugar a uma atitude mais cautelosa e problemática. Sem querer elevar aqui à dignidade de ‘movimento’, o conjunto de produtos filmicos da “quinta gera-

³³⁷ Documentam os dois fenômenos mencionados, respectivamente, o ensaio de ZHANG NUANXIN e LI TUO, *Il cinema cinese e l'evoluzione del linguaggio cinematografico* [1979], em *Cinemasia, Giappone, Corea, Cina, Hong Kong, Malesia*, a cura di M. Müller, Marsilio, Venezia, 1983, pp. 88–97, e a crônica que, como um professor altamente informado por uma década em Pequim, traça a formação e a atividade de seus alunos NI ZHEN, *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*, Duke University Press, Durham-London, 2002.

ção”, que surgiu de circunstâncias díspares e contingentes, em grande parte veleidosos, e que, de qualquer modo, não devem ser absolutamente superestimados, devem, no entanto, ser registradas as vantagens (relativas) deste reinício e dos seus (não menos relativos) resultados.

Estamos aqui na presença não de grandes personalidades ou grandes obras, mas sim de trabalhos inovadores em relação ao passado: onde o novo aspecto é o fato de que se manifesta, muito mais do que no passado, uma certa sensibilidade crítica em relação ao mundo social, bem como a difusão de certas inquietudes existenciais, simpatias expressas ou latentes pelo ‘modernismo’ do cinema europeu (Truffaut, Resnais, a *nouvelle vague* francesa em geral). Precisamente de lá deve vir, segundo os autores da última geração, a renovação do cinema chinês. Poucas, se é que algumas, das promessas foram realmente cumpridas. Chen Kaige não mantém as promessas de *Huang tu di* (*Terra Amarela*, 1984), considerado, apesar de suas limitações óbvias, o filme inaugural da atividade da “quinta geração”, feito com a colaboração de Zhang Yimou como diretor de fotografia; melhor faz este último em suas estreias como diretor, em filmes (*Hong gao liang*, *Sorgo Vermelho*, 1987; *Ju Dou*, *Amor e Sedução*, 1990; *Dabong denglong gaogao gua*, *Lanternas Vermelhas*, 1991) que, por trás de sua aparência um pouco melodramática, deixam transparecer — tão corajosamente, embora não totalmente resolvido quanto o *Xiang nu xiao xiao* (*A Garota de Hu Nan*, 1986) do velho Xie Fei — problemas históricos reais e dramas reais de luta de classes; mas ele, Zhang, também se deixa levar de todo mais tarde ou é dominado por compromissos e arranjos de vários tipos. Isto é ainda mais verdadeiro para o desenvolvimento ulterior do cinema chinês, que está constantemente em equilíbrio entre o respeito por uma linha oficial, por princípios orientadores vagos ou errôneos, e a armadilha da moda pró-hollywoodiana. Tal como a política chinesa, o mesmo acontece com os seus filmes mais recentes, que se preocupam fundamentalmente com os meandros das relações e contrastes internacionais.

Sexta Seção

AS “NOUVELLES VAGUES” E OS CONTRASTES ENTRE VANGUARDA E REALISMO

Os eventos fílmicos que ocorreram entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1960 importaram, como seu núcleo central, na reviravolta linguística dos *nouvelles vagues* (no plural), uma reviravolta iniciada na França, mas que se espalhou de várias formas por toda parte, mesmo fora das fronteiras europeias. É de uso enviar o fenômeno em seu todo sob o termo muito equívoco de “cinema moderno” ou “modernismo fílmico”: equívoco – como veremos – porque é ao mesmo tempo unilateral e simplista. Na realidade, modernismo não significa nada. Antes de tudo, aqui também, como no caso do advento do som, a essência historiográfica do fenômeno não pode consistir e não consiste em inovações técnicas (a *caméra stylo*, a improvisação, etc.), mas na nova relação que se estabelece com as tendências contemporâneas da cultura e da arte (*nouveau roman* francês, abstracionismo pictórico, a vanguarda em geral). Nem a reviravolta deve ser vista em sentido único. Seria uma representação não só míope, mas irresponsável, aquela que descrevesse a renovação agora perseguida, o anseio ao ‘moderno’, numa chave exclusivamente formal, de linguagem: como se ‘moderno’ por definição fosse apenas a renovação promovida pela vanguarda. Múltiplas ocorrências desmentiram de todo tal suposição. Em todo caso, a vanguarda não domina por si só, na verdade nem mesmo representa o vetor propulsor da renovação, a sua experiência principal. É desencadeado agora, pelo contrário, um complicado e contraditório processo de crescimento do moderno com base em estímulos opostos, isto é – formalmente – uma

complicada dialética entre vanguarda e realismo, que não pode ser destrinchada certamente com simples enunciações de princípio. Em uma completamente diferente circunstância (embora não sem alguma analogia indireta com a reviravolta em questão), Lukács formula com clareza, na *Estética*, o ponto de vista correto a partir do qual a historiografia deve sempre olhar para evitar a unilateralidade prejudicial: “O importante é saber e querer compreender na arte e na cultura a luta entre tendências verdadeiramente opostas”. Não, portanto, as diferenciações claras e imediatas, mas – para usar as palavras de outro lugar em Lukács, tiradas do discurso de 1956, *A luta entre progresso e reação na cultura de hoje* – suas “transições extraordinariamente complicadas”, são o que mais se insistirá daqui em diante a fim de ilustrar o fenômeno das *nouvelle vagues* filmicas dos anos 1960 e 1970.

XXI

A LINGUAGEM DAS NOUVELLES VAGUES

Um exame da linguagem das *nouvelles vagues* exige, antes de tudo, que examinemos e discutamos unitariamente os princípios (a seguir, §1). Por outro lado, o fenômeno que estamos diante de nós não tem um caráter unitário. Como acabamos de lembrar, ele se articula e se divide, por sua vez, em uma pluralidade de fenômenos diferentes: desde seu originário berço francês, a *nouvelle vague* em sentido próprio (do qual falarei no §2), ao modernismo do jovem cinema sueco (§3), e a epifenômenos, como os encontrados sobretudo – embora não somente – nos países eslavos e latino-americanos (§4). Mas é claro que os contrastes entre a vanguarda e o realismo vão muito além das disputas em torno da qualidade, da natureza, do significado etc., do fenômeno como tal.

1. Sobre a questão formal geral do modernismo na linguagem fílmica.

A questão de saber se, quando e sob quais condições uma determinada linguagem é moderna não pode ser decidida nem por declarações de princípio nem sobre modas. É necessário, antes de tudo, que se entenda bem a terminologia. A imprecisão que conota o termo ‘modernidade’ na maior parte dos discursos, seja políticos ou culturais, e a ingênua inconsciência com que é normalmente usada encontram uma confirmação pontual também na historiografia do cinema. Moderno seria, por definição,

apenas a linguagem da arte de vanguarda, como aquela que gozaria de uma absoluta liberdade, seria caracterizável pelos valores do pluralismo e da diferença e se libertaria dos impasses da mimese realista. Compreensível que, com base nesta premissa, como teoricamente resolutive seja invocada a “perspectiva semiológica”³³⁸. Mas o equívoco é evidente: um conceito de moderno entendido desta forma pode ser válido não como princípio axiológico, mas no máximo como uma descrição de uma determinada tendência. Somente o zelo dos neófitos improvisados do estruturalismo e da semiologia que os faz confundir o que, como simplesmente descritivo, pertence ao âmbito linguístico com o que, como produto da arte, pertence à estética.

A pretensão de uma identificação do moderno com a vanguarda deve ser rejeitada completamente. Mais ainda: as questões de linguagem não podem ser separadas em princípio daquelas estéticas gerais. Está entre os grandes ensinamentos das lições de Lukács que decisivo na arte nunca é apenas as técnicas de composição, as formas em que se escreve (ou se pinta ou se filma), ainda que seja precisamente este último lado (“a separação dos caminhos do plano formal, sobretudo no modo de escrever”) aquele “que desempenha geralmente o papel principal na teoria burguesa-vanguardista da arte”.

Isto parece proporcionar – comenta Lukács – uma clareza bastante fácil na separação do “moderno” do “antiquado”, da simples herança do século XIX, mas na realidade obscurece os problemas formais decisivos e essenciais, confunde a dialética interna essencial das transições. A polarização aparentemente clara que resulta de tal modo

³³⁸ Tenho aqui presentes e recorro para o cinema, mas apenas como franjas de uma teorização geral, os escritos de A. M. MARTI, *Vad är realism?*, “Chaplin”, XX, 1978, n. 157, pp. 153-6; J. ORR, *Cinema and Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1993, pp. 1-13 (“Film and the Paradox of the Modern”); G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma, 1993, pp. 15-8, 239 ss.: para o qual último e precisamente “as nouvelles vagues internacionais que explodiram no final dos anos 1950 [...] constituíram um momento da alta definição do moderna cinematografia”.

de ver determinada uma falsa cristalização das passagens em polos, e obscurece os princípios que determinam as verdadeiras oposições³³⁹.

Rejeitada plenamente está aqui, e em outros lugares, “uma linha de demarcação formalisticamente rígida entre realismo burguês e antirrealismo decadente [...]”. Decisiva será sempre a direção tomada, não a cristalização momentânea de determinados problemas formais³⁴⁰. Os verdadeiros problemas formais da obra como obra de arte estão em outro lugar, em sua articulação interna, em sua estrutura: “A estrutura da obra é a verdadeira *raison d'être* do ser *per se* estético”³⁴¹. Disso deriva a necessidade, também para o cinema, de reconduzir o pressuposto específico dos problemas em discussão (significado do moderno, alternativa entre realismo e vanguarda) a um problema estético de caráter mais geral: se e como se justifica, e em quais modelos se inscreve, a obra de arte de nosso tempo; ou qual é a natureza moderna específica, a forma (no sentido estético) do produto de arte. Não se trata, entenda-se, de problemas inteiramente novos. A antítese entre realismo e vanguarda, organicidade e abstração, acompanha toda a história da arte, e não é um fenômeno desconhecido nem mesmo para o cinema, se apenas recordarmos do influente precedente do cinema da vanguarda histórica, na dianteira da reviravolta do som. Por mais problemáticos que tenham sido seus resultados e numericamente muito poucos os seus sucessos, a vanguarda de antes buscou e encontrou a sua legitimação histórica na luta pelo dismantelamento da sobrevivência de todas aquelas convenções (linguísticas, narrativas, dramatúrgicas, etc.), reconduzíveis em última instância, como sua matriz, às convenções da prosa burguesa do final do século XIX, que também passaram para o cinema. E reminiscências desta fase histórica, analogias com as suas insurgências e com as

³³⁹ LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 467 (trad., p. 862).

³⁴⁰ *Ibid.*, pp. 540-1 (trad., p. 953).

³⁴¹ LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 839 (trad., II, p. 1572).

suas inspirações, reaparecem mais tarde sob várias formas, desde certas formas de experimentalismo abstrato até as consequências provocadas pelas inovações da linguagem de Orson Welles.

Somente na fase cuja égide se deve às *nouvelles vagues*, aquela do “cinema moderno em sentido estrito” (como hoje expressamos), os polos de contraste não são mais os mesmos. Em termos de orientação, derivações, modelos, contatos culturais, etc., a vanguarda que vem à tona agora não tem mais nada a ver com a outra, com a vanguarda histórica; as convenções que ela combate não são mais as de antes, assim como o moderno ao qual se refere é diferente, digamos, do dadaísmo ou do surrealismo. (Buñuel, não por acaso, permanece de todo alheio ao movimento em questão). Como uma corrente que não está mais à margem, mas agora se tornou dominante ou aspira à dominância, também a sua legitimação, ela busca em outro lugar. Precisamente por essa razão, torna-se indispensável olhar, antes e mais do que aos seus singulares *tentamina*, para aquele pano de fundo cultural geral que, abraçando-os a todos juntos, explica-os como um movimento.

Dois fenômenos em paralelo preparam e acompanham esta nova batalha pelo moderno: a ofensiva desencadeada contra o realismo pela vasta frente de orientações mais à la page (fenomenologia, estruturalismo, *nouvelle critique*) e a propensão – típica da vanguarda – de colocar em primeiro plano o objetivo da ruptura da linguagem, aclamado imediatamente no terreno crítico como uma grande “explosão não-conformista”. Para se legitimar como moderna, a linguagem não precisa mais ser enquadrada e vinculada dentro dos esquemas do passado; ela deve ser deixada por conta própria, em livre movimento, sem vínculos sintáticos pré-estabelecidos; espaço e tempo, experiência vivida, introjeção psicológica, as relações com os objetos adquirem novas perspectivas, fundamentalmente derivadas do exasperado subjetivismo da representação, isto é, da convicção de que representar equivale a romper os nexos objetivos do real,

a deformá-los, se não a suprimi-los. Todos esses traços estão bem enraizados na ideologia e no programa da vanguarda, e estão conectados com as suas exigências estéticas primárias (como resumido, por exemplo, na teoria de Peter Bürger): negação da autonomia da arte, superação da categoria da individualidade estética, o desdobramento da criação na alegoria ou no ensaísmo; mais em geral, a exigência de que a arte seja arrancada de seu invólucro e transposta imediatamente para a vida, ou seja, que se torne, cada vez mais, uma práxis concreta.

Agora a imposição destas instâncias, tanto teóricas quanto linguísticas, não se deve de forma alguma a escolhas caprichosas ou a circunstâncias acidentais. Ela constitui apenas o epifenômeno de um fenômeno mais substancial, autenticamente estrutural, cujas raízes estão nas consequências das mudanças em curso nos valores da sociedade, uma sociedade cada vez mais perdida, desunida e cheia de incerteza. Após o breve parêntese pós-bélico, o processo de dissolução do tecido social, das relações entre os homens, das qualidades humanas do homem retomou com tal intensidade e se tornou um fato tão geral do capitalismo moderno, ou melhor, do 'moderno' *tout court*, que eram inevitáveis as suas repercussões sobre a cultura e a arte. Se os autores da vanguarda sentem profundamente os fenômenos de desvio (crise, angústia, desorientação, patologias de vários tipos) como consubstanciais ao capitalismo e se esforçam para reproduzi-los, isto certamente não é um pecado estético seu, mas antes um instinto artístico digno de apreciação: a justa intuição da desintegração da personalidade do homem, dos efeitos provocados no capitalismo pelo triunfo do desumano sobre o humano. Como já havia sido o caso durante a fase de dominação das correntes históricas da vanguarda (futurismo, surrealismo, expressionismo), assim também agora a inspiração para o novo nasce em última instância do protesto anticapitalista, isto é, de uma cultura e uma arte que, subjetivamente, pretende revoltar-se contra o conformismo das relações dominantes; mesmo que este protesto seja – agora muito mais do

que antes – apenas um ato intelectual, de todo longe de ser uma minoria na cultura, mas sem qualquer verdadeira base social, e a revolta, portanto, corre o risco, desde o início, de um auto-desmascaramento sem remédio.

Enquanto em tempos passados a insatisfação com o atual estado de coisas provocava um desejo de transformá-lo, hoje no pensamento e na arte – advertia o Lukács da Estética, texto contemporâneo do movimento aqui discutido – existe um não-conformismo formal que, no entanto, no que diz respeito às questões práticas e decisivas da vida, conduz finalmente a um conformismo, na sua maioria cuidadosamente escondido³⁴².

Esta problematicidade do conteúdo se estende, ao mesmo tempo, à forma. Quanto mais o moderno é identificado e procurado na ruptura da linguagem e na desfiguração da representação, tanto mais prevalece a estética do fragmento. Em vez do princípio da organização formal fundada na relação recíproca das partes da obra e sua relação com o todo, de modo que cada uma delas é concebida e realizada apenas em vista do organismo como um todo, prevalece o princípio da autonomia das partes singulares, da prevalência das partes sobre o todo. É dada, como consequência imediata, a desarticulação da estrutura compositiva formal. Como seu centro motriz, como fundamento da conexão entre as partes, é confiada – na ausência de qualquer outro centro formal unificador – a simples reflexão subjetiva do artista: a qual confere prevalentemente à obra um caráter de ‘ensaio’. A objetividade da obra, que é olhada de fora, com deliberado e racionado distanciamento irônico, perde todo caráter de imanência.

O que é problemático é determinado por essas escolhas estéticas e que, devido à absolutização dos fenômenos sobre os quais se eleva a vanguarda, por si relativos (o anormal é anormal apenas em respeito à norma, o excêntrico ao centro, o patológico ao saudável, e no plano estritamente estilístico, a deformação

³⁴² Ibid., p. 772 (trad., p. 1513).

à forma), carece ela de um critério adequado para o estabelecimento da dialética entre absoluto e relativo, portanto também o papel do próprio relativo. Cultivando a sua unilateral “predileção estilística pela deformação”, a vanguarda negligencia que a arte deve possuir “uma concepção humanamente e socialmente clara do normal, para poder colocar a deformação em seu lugar correto, em seu contexto correto, etc., isto é, para poder tratá-la como deformação”; caso contrário, esta última, relacionada apenas a si mesma, tornada universal, “aparece o estado normal do homem, o princípio formal determinante, o único conteúdo adequado da arte”³⁴³. Mas, assim, o perigo estético continuamente ressurgente é que desapareça a forma como tal, que seja colocada em risco a sua essência, uma vez que precisamente da destruição da forma as tendências da vanguarda fazem o *prius* de toda relação criativa entre o artista moderno e a sua matéria: onde é difícil de se notar que “destruição da forma” não significa “uma destruição da estrutura formal em geral – o que seria impossível – mas a destruição do caráter estético da forma”³⁴⁴. Estas tendências trocam determinadas configurações históricas da forma, rotulada como acadêmicas, como a forma em si mesma, e a justificada aversão pela primeira leva ao limite extremo da repulsa de qualquer forma estética em geral. Quando isso

³⁴³ LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 485-6 (trad., p. 879-80).

³⁴⁴ G. LUKÁCS, *Über die Besonderheit als Kategorie des Ästhetik*, in *Probleme der Ästhetik* (Werke, Bd. 10), Luchterhand, Neuwied-Berlin, 1969, p. 720. (*Prolegomeni a un'estetica marxista*, trad., di F. Codino/M. Montinari, Editori Riuniti, Roma, 1957, pp. 194-5); *Introdução a uma estética marxista*, Instituto Lukács, 2018, p. 203. Veja também as observações - não muito diferentes das de Lukács - que faz sobre o niilismo estético da vanguarda L. KOFLER, *Klassische und realistische Literatur*, no seu volume *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht* [1961], Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf, 1974, pp. 109 ss., 128-9 ristz. In L. KOFLER, *Avantgardismus als Entfremdung. Ästhetik und Ideologiekritik*, org. por S. Dornauf, Sendler, Frankfurt A. M., 1987, pp. 95 ss., 110).

de fato acontece, desaparece a possibilidade de surgirem obras válidas, artisticamente formadas. Os autores perdem gradualmente o controle sobre o material que manejam. Movidos pelo gosto pela alegoria, pelo experimentalismo modernista, pela fragmentação da linguagem, eles atacam por todos os lados, e assim enfraquecem e destroem as malhas conectivas da estrutura da obra de arte.

Veremos a seguir em concreto alguns dos principais complexos problemáticos relativos ao modernismo fílmico, a começar pelo fenômeno da *nouvelle vague* francesa. Aqui deve ser chamada mais uma vez a atenção apenas para o ponto em que esse modernismo não esgota no cinema (como nem na literatura ou nas artes figurativas), o arco dos acontecimentos e dos problemas que se delinearão a partir dos anos 1960. As questões a serem levantadas criticamente, se forem mantidas em mente as considerações feitas acima, parecem-me formuladas da seguinte forma: em que medida e dentro de quais limites é aceitável – isto é, historicamente significativo e esteticamente válido – a alternativa ao realismo proposta pelo movimento das *nouvelles vagues*? E em qualquer caso, no âmbito desta alternativa, é justo fazer uma mistura indiscriminada entre todas as diversas tendências, obscurecendo o desnível dos valores e colocando no mesmo nível, como momentos de uma única antítese ao realismo, as tendências em que se exprime a luta pela conquista de uma nova forma e aquelas que celebram apenas o triunfo do informal mais abstrato e privado de significado? Em meio ao marasma ideológico que domina na teoria cinematográfica (e que conduz inevitavelmente, no terreno crítico, a uma prática confusa), parecem-me questões oportunas, assim como me parece oportuno, e inevitável, estabelecer alguns pontos fixos, que valiam como orientação: pelo menos se for verdade – como pessoalmente acredito – que a tarefa da teoria e da crítica é de julgar não apenas as tendências, mas também os valores, de discriminar sempre cuidadosamente, com grande escrupulo, coisa

de coisa: a verdadeira da falsa vanguarda, a oposição da pseudoposição. Que a vanguarda tenha suas razões, historicamente também profundas, ou, como diz Lukács, que a “laceração da unidade” da conexão entre os objetos, que está em sua base, “não é uma moda, uma simples invenção do artista disposta a experimentação”, isto – como foi observado acima – ninguém coloca em dúvida; no entanto, é necessário também que estas razões encontrem concretização artística (nas obras) e verificação (na crítica).

Ora, é precisamente quando se empreende a verificação estética das razões da vanguarda que surgem contradições ao longo da linha, e que a verificação descobre, em tantas pseudo-revoltas antirromânticas e antiacadêmicas, vermes do romantismo e academicismo. Voltamos assim em círculo ao ponto de onde partimos. O debate sobre a polaridade entre vanguarda e realismo não foi, afinal, modificado em sua essência estética com o modernismo de novo cunho. Se se faz da questão da forma – como creio que se deve fazer – a questão central para a caracterização das tendências estéticas, então essa polaridade reaparece intacta, além do esquema precedente, sob outra roupagem, como um antagonismo de tendências em relação ao conceito de unidade formal na obra de arte (e na estética em geral). E aqui a crítica é chamada a pronunciar-se. Uma vez identificada a tendência, a escolha de um determinado “ponto central” para o reflexo estético na obra de arte singular – são ainda palavras de Lukács – “a análise estética não é de modo algum concluída. Pelo contrário: essa começa propriamente apenas agora”: uma vez que

Na obra de arte singular, considerada como obra de arte, deve-se ainda investigar como a escolha do ponto central [...] determina e influencia a vitalidade estética da composição, das figuras, dos detalhes, etc., como a coerência da execução (e se necessário um aparente desvio desta coerência) favorece ou impede a unidade e a vitalidade estética³⁴⁵.

³⁴⁵ LUKÁCS, *Über die Besonderheit*, cit., p. 685 (trad., p. 160): correspondente a LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 265 (trad., II, pp. 1050-1).

As análises que seguem visam precisamente a isto: estabelecer quanto de válido há efetivamente nas inovações filmicas que as *nouvelles vagues* propõem, quais formas concretas assumem nesta fase a antítese entre vanguarda e realismo, e como e em que grau o realismo em si não é influenciado – tanto por bem quanto por mal – pelo salto adiante do modernismo na linguagem filmica.

2. Desabrochar e florescimento da “nouvelle vague” na França

Com o termo “*nouvelle vague*” se indica, em geral, a tendência principal do cinema francês por volta da virada dos anos 1960. Há pelo menos dois motivos pelos quais a *nouvelle vague* na França parece ser mais nova do que as outras *vagues* contemporâneas, europeias ou internacionais, e por isso é corretamente tomada como epônimo: porque é de lá que todas as outras se originam e partem, e porque em seus desenvolvimentos ela é caracterizada por uma crescente união – muito mais marcada do que para as outras – com os princípios estéticos da vanguarda. Naturalmente, como sempre, em casos deste tipo, não faltam antecedentes preparatórios. Já imediatamente após o encerramento do giro de problemas sociais e culturais, determinados pelas sequelas do conflito bélico, surgem ideias ou insurgências ou vislumbres da renovação por vir; aparecem a teoria (aquela da *caméra-stylo*, 1948) e a prática filmica de Alexandre Astruc (*Le Rideau cramoisi*, 1951; *Les Mauvaises rencontres* 1955). Agnès Varda vem à tona com curtas-metragens não convencionais e com seu primeiro longa-metragem, *La Pointe courte* (1955), edição do qual pertence a Alain Resnais; de Louis Malle vem *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensor para o Cadafalso, 1957) e *Les Amants* (Amantes, 1958); de Resnais, que estreia também como documentarista, com excelentes resultados (especialmente aquele de *Les Statues meurent aussi*, As

estátuas também morrem, 1952, em colaboração com Chris Marker, e de *Toute la mémoire du monde*, Toda a memória do mundo, 1956), vem – e será, junto com o primeiro Godard, um dos pontos de virada mais influentes - *Hiroshima mon amour* (Hiroshima, meu amor, 1958). Mas os antepassados imediatos do desabrochar da *nouvelle vague* devem ser buscados sobretudo no coágulo de ideias, na fermentação de intenções e estímulos poéticos que vêm da crítica especializada, em primeiro lugar, a da matriz baziniana reunida em torno do “Cahiers du cinéma”, verdadeiro órgão germinativo da corrente: onde se sentam e trabalham, entre outros, por trás da superior orquestração de Bazin, críticos como Astruc, Jacques Doniol-Valcroze, Pierre Kast, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol (aqui elencados segundo a ordem de seu ingresso na revista). Seria certamente difícil, para não dizer impossível, atribuir-lhes um denominador comum. Trata-se, de início, de uma espécie de efervescência juvenil, de sobressaltos rebeldes da franja de críticos dos “Cahiers” mais intolerantes às convenções fílmicas dominantes, não mantidas juntas por nada além, precisamente, do firme propósito negativo-contestante de conduzir uma luta sem exceções contra o “cinema do papai”, em nome de sua renovação à luz dos princípios – não especificados melhor de outra forma – do modernismo em geral.

Algum modelo orientativo, é claro, a crítica tem. Teremos mais adiante oportunidade de apontar o seu impacto na valoração que da “segunda forma” do cinema de Rossellini, e sobretudo de seu *Viagem à Itália*, apontado em uma famosa carta aberta por Rivette como modelo de “cinema moderno”, por excelência³⁴⁶, está se consolidando na historiografia. Este não é o lugar para discutir isso. Historiograficamente – veremos – trata-se de um mito; mas o que aqui conta é o seu caráter operacional

³⁴⁶ J. RIVETTE, *Lettre sur Rossellini*, « Cahiers du cinéma », VIII, 1955, n. 46, pp. 14-24. (Sobre toda a questão da “segunda maneira” da Rossellini, ver mais adiante, XXIII, §1).

imediatamente, o fato, isto é, de passar para a convicção do grupo, do grupo operativamente impulsionador dos críticos dos “Cahiers”, os chamados “jovens turcos”, e precisamente no momento em que eles, após a morte de Bazin (1956), se preparavam um após o outro para deixar a revista para a atividade prática, para a direção. A partir daí, de fato, segundo a crítica posterior, nasceu neles a necessidade “de mudar radicalmente o terreno e, por isto, de começar do zero, daquela *Viagem à Itália* que lhes veio como um meteoro para lhes mostrar o caminho”³⁴⁷. Rivette na carta havia escrito: “Me parece impossível ver *Viagem à Itália* sem sentir a impressão evidente que este filme abre uma brecha, e que o cinema todo deve passar por ela, sob pena de morte”³⁴⁸.

A impressão não é apenas de Rivette. Com ele, beberam do mito Rossellini também os seus outros companheiros de escalada, pois, como *neoterói* da direção, entram em contato pessoal com os problemas criativos: veem nessa obra, naquele mito, o símbolo e o estímulo da plena liberdade do artista, visualizando-o como modelo de comportamento, tentando transformar a impressão suscitada pelo modelo em um vazio poético, e baseando-se às vezes nele ao ponto do delírio místico – prova disso é a própria carta de Rivette – dentro da atmosfera assim fantasiada. Naturalmente, ao longo do lento processo de separação dos “Cahiers”, que comporta também a sua superação, carregam consigo os hábitos e vícios da bagagem crítica adquirida durante a sua permanência na revista. Enorme é a influência em toda a galopante cinefilia, o culto – além de Rossellini – para certos autores, ou pseudoautores, de Hollywood, como Hitchcock, Hawks, Nicholas Ray, o Lang americano (mas, por parte de Rohmer também, digamos, Murnau); mais em geral, a mitologização sem limites da *politique des auteurs*. De uma bagagem deste tipo não se pode livrar de uma só vez.

³⁴⁷ Assim, em A. BERGALA, “*Voyage en Italie*” de Roberto Rossellini, Yellow Now, Crisnée, 1990, pp. 25-6.

³⁴⁸ RIVETTE, *Lettre sur Rossellini*, cit., p. 14.

Por outro lado, nem mesmo a superação dos “Cahiers” ocorre em um grupo restrito, de acordo com uma sequência unívoca. Uma unidade de grupo, pelo contrário, não existe: nem existe o grupo como um todo, nem se delineia com clareza a fisionomia dos agrupamentos singulares dispersos que estão se formando. Como líderes, como pontos de referência, aparecem de início os mesmos nomes à frente dos “Cahiers”, isto é, Rohmer (*Le Signe du lion*, O Signo do Leão, 1959) e Rivette (*Paris nous appartient*, Paris nos Pertence, 1958-60) de um lado, e do outro a dupla Chabrol-Truffaut, cuja estreita colaboração inicial é bem atestada pelas memórias de Chabrol. Mas imediatamente após Chabrol, com seus próprios meios improvisados, completar em um biênio *Le Beau Serge* (Nas Garras do Vício, 1958), *Les Cousins* (Os Primos, 1958) e *A double tour* (Quem Matou Leda?, 1959), e que com *Les Quatre cents coups* (Os Incompreendidos, 1959) explode o caso Truffaut, essas provisórias uniões se separam e os seus membros se retiram, tomando cada um seu próprio caminho. Enquanto Rivette permaneceu por mais tempo do que qualquer outro na revista, mas ainda claramente em segundo lugar no plano criativo, e as carreiras de Truffaut e Chabrol levaram a um divórcio quase completo, vai adiante com decisão o Godard de *A bout de souffle* (Acossado, 1960), o já bem creditado Resnais cresce ulteriormente de prestígio graças a *L'Année dernière à Marienbad* (O Ano Passado em Marienbad, 1961) e *Muriel ou le temps d'un retour* (Muriel, 1963), Varda faz o interessante *Cléo de 5 à 7* (1962); outros, Malle, Marker, o próprio Rohmer dos “contos morais” – embocam em caminhos alternativos, menos decisivos para o destino da *nouvelle vague*. Diante de uma confusão tão descoordenada, é claro para todos que de unidade de grupo não é de fato o caso a se falar; e que não melhora muito as coisas Godard quando, em 1962, ao ser questionado sobre a existência ou não de uma uniformidade de intenções entre os cineastas da *nouvelle vague*, responde assim:

Temos muitas coisas em comum. À respeito de Rivette, Rohmer, Truffaut, eu me sinto evidentemente diferente, mas todos temos mais ou menos as mesmas ideias sobre cinema, gostamos mais ou menos dos mesmos romances, das mesmas pinturas, dos mesmos filmes. Temos mais coisas em comum do que diferenças, as diferenças de detalhes são grandiosas, mas as diferenças profundas são pequenas. Mesmo que fossem grandes, o fato de que todos nós temos sido críticos nos acostumou a ver os pontos comuns e não as diferenças³⁴⁹.

Ainda mais importante, no juízo crítico, é proceder a diferenciações rigorosas, seletivas. Seria gravemente injusto, argumento a partir da convergência do cinema de todos sob o mesmo rótulo de pertencimento, jogar sobre ele um cobertor de pseudo-uniformidade genérica e indiferenciada. Godard à parte, entre os autodenominados ‘inovadores’ à la Astruc ou à la Chabrol, por um lado, e de outro, digamos, Truffaut ou Malle ou Resnais, existem precisas distâncias, que em um contexto crítico não é lícito ignorar. Por outro lado, a classificação por grupos, ideologias dos grupos, escolhas poético-políticas, geralmente usadas pela crítica (*nouvelle cinema* para *nouvelle vague*, *nouvelle vague rive gauche* em oposição a *rive droite*) são exteriores, e não restituem a perspectiva correta para a análise e valoração de algo que está constitutivamente em frangalhos. Aqui, mesmo tendo em mente as diferentes matrizes dos autores, não será levado em conta; porque, muito mais decisivas do que as escolhas ideológicas e poéticas das personalidades singulares, são as consequências que derivam no campo artístico da diversidade de relações de seu respectivo cinema com o mundo real, e que, embora permaneçam, estas sim, unitariamente inclinadas ao modernismo, não estão, contudo, na mesma forma e grau, sem distinção de valor.

Se os personagens de Astruc se movem como larvas mortas imersas em um mundo morto, e se Chabrol é seduzido por

³⁴⁹ *Trois entretiens. Jean-Luc Godard*, no fasc. *Nouvelle Vague* dos “Cahiers du cinéma », XXIII, 1962, n. 138, p. 38.

atmosferas perversas e decadentes, privadas de “contexto real”³⁵⁰, já é diferente o peso da realidade do mundo em Malle ou em Barda. Se comparar os primeiros filmes de Chabrol, especialmente *Quem Matou Leda?*, com os primeiros filmes de Malle ou com, de Varda, *Cleo das 5 às 7*: também em Chabrol existe a ‘doença’ como uma situação base (como no filme de Varda) e o tédio e o vazio do mundo provincial (como na primeira parte de *Amantes*); mas estas premissas não lhe servem, nem aqui nem em outro lugar, para ir mais à fundo, para escrutinar os recessos deste mundo; o que realmente lhe importa é o alívio total do que há de anormal, de patológico no homem, a dissolução dos traços humanos de sua personalidade. Malle age de forma diversa. As suas tomadas de posição crítica em relação ao colonialismo, a exploração, a especulação capitalista, parecem salvaguardá-lo da idolatria acrítica da decadência. Ele mostra, ao menos na superfície, de interessar-se mais conscientemente no homem e em seu mundo. *Ascensor para o Cadafalso* não só se inicia e se encerra sobre um rosto humano, aquele tão intenso do protagonista, próximo ao extremo do primeiríssimo plano, mas utiliza de procedimentos narrativos e linguísticos (o lento movimento da *câmera* que acompanha os personagens, o uso de panorâmicas e gruas em função analítica, que descobrem, pouco a pouco, isolando-os, detalhes essenciais) destinados a relacionar-se criticamente com o mundo real; e neste esforço de penetração crítica do real, a primeira parte de *Amantes* vai ainda mais longe, alcançando um maior grau de fineza expressiva. Se o fator estilístico dominante, o pivô da composição, permanece nele, no entanto, o espectro visual puramente subjetivo, a

³⁵⁰ Esta é a reprovação imediatamente feita em *Nas Garras do Vício* e em *Os Primos* por B. DORT, *Lettre à Claude Chabrol*, “Les Temps modernes », XIV, 1959, n. 158, pp. 1673-81. Cfr. também a entrevista dada em 1962 por Chabrol ao “Cahiers du cinéma” (*Trois entretiens*, cit., p. 7), onde ele reconhece o “côté ‘germanique’” de *Os Primos*: “vient de ce que je suis très sensible à la guerre et à toute l’atmosphère ‘romantisme allemand’, qui, à la fois, me séduisent et m’inquiètent”.

quase total subjetivação da experiência (acentuada ao máximo em *Zazie dans le métro*, *Zazie no Metrô*, 1962, onde, com o Queneau no texto, as aventuras de *Zazie* são apresentadas como o resultado de “sonho de um sonho ‘bastante levado’ de uma menina terrível”, e depois por *Le Feu follet*, *Trinta Anos Esta Noite*, 1963, onde o conto de Drieu La Rochelle se transforma em uma espécie de longo monólogo interior), nem tudo é, no entanto, espectral em sua objetividade, nem tudo é fictício em sua composição: isto é, nem tudo que é real sai deformado.

Quanto a Truffaut, o que sobretudo o caracteriza e o diferencia tanto das elucubrações formalistas dos ‘inovadores’, quanto da perspectiva relativamente crítica de um Malle ou um Resnais, é o invólucro intimista de sua narração, aparentemente mantidas como se protegidas do choque com os problemas da sociedade. Trata-se, é claro, apenas de aparência; na realidade, o intimismo de Truffaut faz seu caminho e só faz seu caminho, já a partir de *Os Incompreendidos*, através das repercussões que exercita sobre as consciências um certo estado de crise histórico-social da burguesia francesa. Muito significativo, deste ponto de vista, é o paralelismo entre a parte introdutória de *Os Incompreendidos*, tão denso de impactantes notações sobre o *milieu* social pequeno-burguês da origem de Antoine, e aquela, igualmente finamente analítica de *Amantes*.

Como Malle, também Truffaut tem o cuidado de prejudicialmente tomar distância das concepções do subjetivismo extremo, daquelas exasperações formalistas da técnica narrativa, tão comuns à *nouvelle vague*, que perdem de vista, através do estilo, de qualquer relação com o mundo. O formalismo do estilo aparece, sobretudo, como mistificante: algo como uma simulação, um truque para “escapar do juízo crítico”. “O lema dos simuladores”, observa com argúcia, citando Cocteau, “pode ser a frase de *Thomas l'imposteur*: ‘como esta desordem nos escapa, fingimos ser os seus organizadores’”. Isto naturalmente não significa que seja ele próprio de todo imune à mis-

tificação e simulação; significa apenas que o seu modo artístico pessoal de “organizar a desordem” o permite ir muito além do plano da desordem em si. “Para mim o cinema é uma arte de prosa”, diz numa entrevista de 1967, da qual venho citando³⁵¹: uma arte, isto é, onde se trata “de filmar a beleza, mas sem ter a ária ou não tendo a ária de nada”. E acrescenta: “A poesia me exaspera [...]. Eu amo a prosa poética, Cocteau, Audiberti, Genet e Queneau, mas apenas a prosa. Amo o cinema porque é prosaico, é uma arte indireta, não confessada, que oculta tanto quanto mostra”.

A originalidade de Truffaut está precisamente aqui, neste peculiar caráter poético de sua “prosa”. Basta dizer que ela toma forma, em geral, a partir do calibrado entrelaçamento de dois componentes, um insistentemente analítico, descritivo, o outro ao invés com um fundo intimista e sentimental. A correção que os dois componentes, quando se entrelaçam com sucesso, afetam-se reciprocamente, situa a “prosa” de Truffaut em um difícil e instável ponto de equilíbrio no contraste entre falsa e verdadeira ‘inovação’ do cinema da *nouvelle vague*, fazendo dele – mesmo com todas as suas indecisões e os seus álibis, suas contradições internas não resolvidas – um diretor que merece discussão, para não ser liquidado apressadamente. (O mesmo pode ser dito em parte para Varda, do longa-metragem de estreia, um filme escrito de maneira subjetiva, solta, distanciada de Truffaut, onde, como em Truffaut, a miríade de imagens subjetivas que chegam ao nosso encontro, através de flash, breves vislumbres repentinos, memórias, associações, etc., referem-se – ainda que de maneira fragmentada – à existência de um mundo, uma esfera de conexões reais).

³⁵¹ *Entretien avec François Truffaut*, “Cahiers du cinéma », n. 190, 1967, pp. 23, 70. (Desta e de outras entrevistas de Truffaut, coletadas posteriormente no volume *Le Cinéma selon François Truffaut*, ed. por A. Gillain, Flammarion, Paris, 1988, existe a versão italiana de P. Bissattini, *Tutte le interviste di François Truffaut*, Gremese, Roma, 1990, que necessita de algumas modificações e acréscimos).

Isto não autoriza de forma alguma que se confunda tal “prosa” com a realização de qualquer forma de completude artística. Como em todo o cinema da *nouvelle vague*, incluindo o mais avançado (muito mais avançado, quero dizer, que aquele de Truffaut), também nele a tendência à objetividade se choca continuamente com tendências orientadas em sentido oposto, que a obrigam a voltar a si mesma e a se manter apenas pelo o que é, por sua natureza, uma simples tendência: tanto que de *Os Incompreendidos* até *Jules et Jim* (1961-62) e a *Baisers volés* (Beijos Proibidos, 1968), todos os seus melhores filmes, mantidos em equilíbrio no duplo registro mencionado, correm continuamente o perigo de que a tendência à objetividade se aporte, mais uma vez, em uma objetividade mistificada.

De *Beijos Proibidos* é justamente sublinhada a continuidade temática e estilística com *Os Incompreendidos* (assim como, deve-se acrescentar, com o episódio francês do filme coletâneo *L'Amour à vingt ans*, O Amor aos Vinte Anos, 1962, que representa a sua continuação em um nível de mais elevada conscientização): isto é dizer, do ponto de vista do conteúdo, a retomada do tema relativo à crise da adolescência no estágio em que essa, com todos os seus complicados problemas, já se junta com um estado posterior, com os problemas humanos e civis da maturidade, e, do ponto de vista do estilo, mais uma vez, surge o precário jogo de equilíbrio do entrelaçamento entre os componentes peculiares da “prosa” de seu autor”, o componente intimista, e aquele, complementar a este, puramente analítico, descritivo.

Para a carreira de Truffaut, todavia, é mais sintomático observar que, se tal continuidade nele efetivamente existe, a orientação artística predominante do desenvolvimento de seu cinema se relaciona, mais do que à primeira parte de *Os Incompreendidos*, à parte que nesse filme começa com o início da crise resolutiva em Antoine, e culmina, após a sequência do transporte no furgão móvel e da confissão ao psiquiatra, em sua corrida desesperada para o mar, em sua fuga do mundo em

direção ao que lhe parece ser outra, mais autêntica – mas na realidade ilusória – dimensão subjetiva da liberdade.

Agora surge a pergunta: para qual liberdade real foge Antoine em *Os Incompreendidos*? Ou, com referência ao Antoine de *Beijos Proibidos*, em qual realidade ele, saindo da adolescência e introduzindo-se na vida, encontra-se imerso? Aqui aparece de novo, e em toda clareza, a problematicidade e a antinomia insolúvel da posição artística de Truffaut, o qual confere substância ao seu intimismo, enriquecendo-o de todos os lados com determinações socialmente significantes, e que mantém sempre alguma conexão com seu conteúdo social, derivado da realidade; mas ao mesmo tempo, consciente da estreiteza de perspectiva e de horizonte de seu ponto de vista, ele se dá conta da impossibilidade que surjam neste terreno grandes figurações artísticas, comparáveis em significado àquelas do clássico romance do século XIX, do qual o seu protagonista, apaixonado leitor de Balzac³⁵², nas suas ‘experiências’ se inspira; e é portanto obrigado a introduzir, na forma, traços de um suave contraponto irônico, que amortece os impulsos e as exaltações sentimentais de Antoine, ou seja, o seu lado intimista, com seu correspondente

³⁵² Balzac é uma presença paradoxalmente recorrente nos cineastas da nouvelle vague. Cfr. a entrevista dada por Rohmer a V. Rogard para o volume *La Nouvelle Vague 25 ans après*, ed. por J. L. Douin, Ed. du Cerf, Paris, 1983, p. 161, onde, com referência ao grupo do “Cahiers du cinéma”, observa-se: “curieusement, nous étions tous de grands lecteurs de Balzac. Godard avait toujours un Balzac dans sa poche, Truffaut parle de Balzac dans *less 400 coups*”. Significativo, para Chabrol, o quanto o censura DORT, *Lettre à Claude Chabrol*, cit., p. 1679: “Vous aimez à parler de Balzac. Vous avez même mis vos *Cousins* sous son patronage, grâce à ces *Illusions perdues* qu’un libraire [...] met entre les mains de Charles. Or Balzac, c’est juste le contraire de ce que vous faites [...]. Jamais il ne pose le débat en termes moraux, en termes de salut ou de perdition, mais en terme de société, de rapports sociaux”. [Gosta de falar de Balzac. Até pôs os seus primos sob o seu patrocínio, graças à estas *Ilusões Perdidas* que um livreiro [...] coloca nas mãos de Carlos. Mas Balzac é exatamente o oposto do que se faz [...]. Nunca coloca o debate em termos morais, em termos de salvação ou perdição, mas em termos de sociedade, de relações sociais.]

pendant friamente objetual (como na eficaz sequência da viagem que a ardente carta balzaquiana de Antoine à senhora Tabard faz através dos tubos subterrâneos dos correios pneumáticos de Paris, ou na outra, em que a *câmera* seguindo curiosamente os traços do interrompido trabalho de Antoine na televisão quebrada, sobe as escadas, vasculha os quartos do apartamento de Christine e descobre os dois jovens na cama): implícito reconhecimento da inconsistência, do escasso peso, que ‘experiências’ tão frágeis de fato têm.

Nenhuma resposta efetiva pode, portanto, ser dada, com os meios próprios de Truffaut (mas nem mesmo com aqueles de Malle ou de Varda), à questão acerca da realidade social que circunda os personagens e condiciona a vida. Não é por acaso que o diretor, sempre escrupuloso até o ponto de excesso no refinamento dos detalhes introspectivos, torna-se a este respeito subitamente impreciso. Uma vez que, ao contrário de *Os Incompreendidos*, ele desagrega aqui, desde o início, as ‘experiências’ de Antoine, e suas reflexões internas da base social em que estão enraizadas, e olha de forma distante e descuidada mesmo ao *milieu* burguês, com o qual Antoine entra contato (a família de Christine, a vida do casal Tabard), é uma perspectiva natural – que sua “prosa” mesmo lá onde se eleva a “prova poética”, não lhe permite nunca chegar ao ponto de uma real concretização – e artística das situações representadas; nenhuma habilidade compositiva, nenhuma elegância de estilo pode aqui compensar a ausência de profundidade nos personagens ou os desequilíbrios derivados de defeitos da estrutura orgânica da obra. Um cinema de tal gênero só pode confirmar, mais uma vez, a impressão de que o maior perigo para seus expoentes – salvo o indiscutível talento de alguns – é permanecer irremediavelmente enredado na armadilha do subjetivismo.

A *nouvelle vague* não se exaure, além disso, nos confins da rapsódia dos episódios até aqui referidos. Os episódios permaneceriam episódios, as escaramuças entre decadentismo e

intimismo, intimismo e pseudo-objetividade, permaneceriam escaramuças, além do mais bastante desgastadas, de curto fôlego, insignificantes, se, contemporaneamente à fase de florescimento da *nouvelle vague*, não se determinasse também o enxerto – através da prática, não da teoria – sobre os princípios estéticos da vanguarda: por um lado, com Resnais, ao longo da linha inaugurada por *Hiroshima, Meu Amor*, por outro, ao longo da linha dos desenvolvimentos do cinema de Godard. (Aqui se insistirá acima de tudo na unidade inovadora comum às duas linhas). Uma ‘teoria’ em sentido próprio a *nouvelle vague* nunca tem; ela permanece, em relação a teoria, mais ou menos sempre no nível das formulações embrionárias de Astruc, isto é, no âmbito dos problemas relativos, em sua essência, à técnica de filmagem (uso livre da câmera, *caméra-stylo*). Esta técnica os diretores da *nouvelle vague*, antes de tudo Godard, a incorporam quase inadvertidamente, como algo natural; por outro lado, como nele perde peso o papel da estrutura narrativa e, ao mesmo tempo, do cenário, é apenas natural que a *caméra* tome o lugar de ambos, tomando a dianteira e fazendo, em um certo sentido, por conta própria.

A prática conforme tal ‘teoria’ nos reconduz tão imediatamente à questão, já discutida acima, da fisionomia do modernismo na linguagem fílmica (quebra das regras de composição, abolição dos nexos sintáticos pré-constituídos, etc.), agora porém não mais no abstrato, mas no concreto, sob a forma de bem determinados produtos fílmicos. Dois aspectos são particularmente sublinhados. Em primeiro lugar, vem aqui concretizada a convicção de Astruc que, graças ao “caráter dinâmico” da linguagem do cinema, por sua natureza sempre “em movimento, isto é, desdobrando-se no tempo”, ela pode realmente se tornar o equivalente da arte de vanguarda. Indagações da fenomenologia, especialmente na versão de Merleau-Ponty, abstração figurativa, *nouveau roman* em paralelo com o que então constitui o objeto de discussão no âmbito da *nouvelle critique*, são

envolvidos intimamente³⁵³; Marguerite Duras escreve os diálogos – exasperadamente literários – de *Hiroshima, Meu Amor*, o líder do *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, não só colaborou com Resnais, assumindo a responsabilidade principal do roteiro de *O Ano Passado em Marienbad*, mas pouco depois, com *L'Immortelle* (1963), ele próprio se voltou à atividade diretiva (que acabou se revelando totalmente um fracasso). Narrativa, pintura, arte de vanguarda, em geral, tornaram-se ponto de atração para o cinema.

Disto derivam importantes consequências de estruturação e implementação temática. O cinema de Resnais e Godard provam isso melhor do que qualquer outro. Enquanto eles rejeitam, a um só tempo, o realismo e o seu oposto polar, o decadentismo patológico, o culto à desordem pela desordem (tanto que, por exemplo, Resnais recusa a oferta de realizar *La Tête contre les murs*, filme depois confiado a Georges Franju), em ambos salta em primeiro plano, a ponto de se tornar dominante, o tema da fundamental problematidade da realidade objetiva: tanto no sentido da sua natureza fenomenologicamente ‘ambígua’, quanto no sentido do desaparecimento da objetividade do tempo, em favor de uma mais respeitável dimensão temporal, o tempo da “memória”. Entre exterior e interior, passado e presente, nunca são tiradas divisões claras; o real nunca é apenas uma coisa ou outra, mas – acredita e mostra Resnais, na linha de Merleau-Ponty – “uma amálgama de duas ordens de sensação e percepção”, bem como, do ponto de vista temporal, um presente que traz por trás o acúmulo de seu próprio passado, confundindo-se

³⁵³ Sobre as ligações entre *nouveau cinema* e *nouveau roman*, e sobre as influências que ambos sofrem da fenomenologia (versão de Merleau-Ponty) insistiu com eficácia ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 590 ss., com especial referência a Resnais: que também C. MURCIA, em seu infeliz *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma* (Nathan, Paris, 1998, p. 38), define “la figure charnière entre le Nouveau Roman et le monde du cinéma”. Em relação à abstração figurativa, traços eloquentes da presença em Godard das pinturas de Nicolas de Staël são encontrados em S. SHAFTO, *Saut dans le vide. Godard et le peintre*, “Cinémathèque”, n. 16, 1999, pp. 92-107.

com ele. Não diferentemente, digamos, do diário “no presente” do romance de Michel Butor, *L'emploi du temps* (1960), onde este presente se mescla continuamente com o desenrolar dos eventos e assim altera e desmente a série objetiva consequente, em filmes como *Bande à part* (Bando à Parte, 1964), *Une Femme mariée* (Uma Mulher Casada, 1964), *Pierrot le fou* (O Demônio das Onze Horas, 1965), Godard, “colocando em parênteses”, com a fenomenologia, os traços espúrios do real, psicologia, ideologia, escolhas morais, etc., presentifica o acontecimento, aceita-o – e o descreve – como uma simples série de fatos; para os seus personagens, que agora se encontram sem identidade (o confessa abertamente Ferdinand, o protagonista de *Pierrot le fou*: “Deve-se ter a impressão de ser único, eu tenho a impressão de ser vários”), não importa mais nada a não ser este ininterrupto processo de presentificação. Ambiguidade ontológica dos planos do real, deslizamento, sobreposição e confusão dos tempos, autodissolução da personalidade, repetição obsessiva do mesmo (ocorrências, frases, imagens), hipertensão ao extremo de polos não mediados (morte/vida, ódio/amor, memória/esquecimento, etc.): evidente em toda parte, não menos que formalmente decisiva, é a incidência sobre Resnais e Godard de marcas típicas do modernismo vanguardista.

O segundo aspecto a ser considerado, junto à estruturação temática, é precisamente aquele formal, aquele relativo aos peculiares dispositivos estilísticos empregados. Entre estruturação temática e estilo não há diferença alguma de princípio. Nas mesmas entrevistas em que Renais ilustra a especificidade do tema de seu filme mais próximo ao *nouveau roman*, *O Ano Passado em Marienbad*, vem ao mesmo tempo falar dos significados de sua “nova linguagem” e dos traços que a caracterizam e a distinguem da linguagem fílmica atual (composição das imagens, sua concatenação, o som que as acompanha, etc.). Em Godard, esta modificação dos esquemas linguísticos é levada ainda mais longe, até o seu limite. “Gostaria que a vida fosse como um ro-

mance – clara, lógica e organizada. Mas não o é”, diz a Marianne de *O Demônio das Onze Horas* ao seu companheiro, Ferdinando, enquanto eles estão fugindo de carro do mundo civil. Para descrever a vida precisamos, portanto, de instrumentos diversos daqueles do romance, instrumentos que melhor respondem à sua desordem, à sua natureza de um mosaico decomposto. Como recompor o mosaico? “Joyce havia tentado – observa ironicamente Ferdinand – mas nós poderíamos fazer melhor”. Não parece, entretanto, que Godard, como artista, acredite demais nessa possibilidade; a vida é e permanece para ele “um mistério não resolvido”. Significativamente, cada vez mais, especialmente de *Bando à Parte* em diante, como havia notado Amengual³⁵⁴, vem operando aquela superação dos “Cahiers du cinéma” que o liberta da sua admiração pela cinefilia hollywoodiana, o estilo de seu cinema assume características cada vez mais deliberadamente assintomáticos, provocativas; mais tarde, já com os filmes que ele realizou em 1966, (*Masculin-féminin*, Masculino-Feminino, *Made in Usa*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Duas ou Três Coisas que eu sei dela), e ainda mais com as ‘provocações’ do período de 1968, ele chegou a um tão completo domínio dos princípios da vanguarda que o gosto pelo filme-ensaio, onde as reflexões críticas do autor são comunicadas ao público diretamente do exterior, mesclam-se com fragmentos da realidade cada vez mais desconexos: a um grau de fragmentação estilística agora deixada inteiramente à mercê da ‘desordem’.

A partir deste resultado final podemos tirar conclusões, que investem retrospectivamente o inteiro fenômeno do cinema da *nouvelle vague*. Tomado como um todo em seu desenvolvimento, ele mostra que está lutando sem interrupção com as garras de um dilema insolúvel: aquele ilustrado acima, na discussão dos princípios gerais do modernismo fílmico, entre o anseio de renovação da linguagem do cinema com os elementos estilísti-

³⁵⁴ B. AMENGUAL, “*Bande à part*” de Jean-Luc Godard, Yellow Now, Crisnée, 1993, pp. 19 ss.

cos da arte de vanguarda e a incapacidade ou impossibilidade, precisamente por causa do caráter exterior destes elementos estilísticos, de alcançar uma autêntica renovação artística. Falta na *nouvelle vague* – como vimos – não só toda unidade, não só toda teoria, mas também toda dialética interna de *front* e flanco; mesmo os autores mais significativos, aqueles que com mais determinação parecem ter se estabelecido em uma frente, no curso efetivo de sua carreira se desviam repetidamente dela, deslizando para a frente oposta ou, pior, para uma renúncia resignada: pense-se nas pavorosas oscilações da segunda parte da carreira de Godard ou, para Malle e Resnais, seus tardios cedimentos e acomodações de *routine*.

Ninguém, é claro, coloca em dúvida a sinceridade do impulso que anima o início da *nouvelle vague*, as suas reivindicações, suas pretensões recíprocas, até mesmo, em alguns casos, o conteúdo progressivo (antifascista, anticolonialista) de seus avanços: do jovem Malle ao Resnais de *Muriel* ou de *La Guerre est fine* (A Guerra Acabou, 1966), adaptação atormentada do romance de Jorge Semprun sobre a guerra civil na Espanha. Não pode haver dúvidas acerca do fato de que a figura de Godard, como um arrojado e ousado iconoclasta da vanguarda, como um “jovem turco” muito mais seriamente em revolta do que outros contra o “cinema do papa”, merece um lugar de alguma importância na história do cinema, especialmente desde que sua maneira logo se tornou moda, e o godardismo se afirmou como um fenômeno fílmico de sucesso em escala internacional. Sucesso, moda e prestígio, assim como um certo talento no uso de técnicas de escrita, não são equivalentes, entretanto, ao reconhecimento de um mestre da arte. Vem à mente sobre ele, mas ao contrário, a passagem de Thomas Mann em elogio à estatura artística do velho Fontaine: “Assim como alguns nascem apenas para se tornarem jovens e logo cumprirem o seu destino, sem chegar, não diremos na velhice, mas nem mesmo na maturidade, sem sobreviverem a si mesmos, assim manifesta-

mente há outros para quem a velhice é a idade que melhor lhes convém; velhos, por assim dizer, clássicos...”³⁵⁵. Hegel havia se expressado, sobre a questão da maturidade, num tom ainda mais drástico: “se é verdade que na juventude o gênio está em efervescência [...], a idade adulta e a velhice podem levar à conclusão a verdadeira maturidade da obra de arte”³⁵⁶. Isto é o que para Godard nunca se dá. Para ele vale o inverso que para Fontaine; ele nasce, como artista, jovem e se desenvolve cedo, sem nunca alcançar realmente a maturidade.

Mas precisamente este é também o emblema – e o destino – do cinema da *nouvelle vague* em geral: um cinema com uma forte impressão juvenil, tudo escrito na primeira pessoa, na ponta da pena, e criado com intenções tendencialmente alternativas, de uma rebelião excêntrica, um pouco anárquica: que nasce juvenil e assim permanece até o seu fim, incapaz de amadurecer como deveria. Na realidade, seus limites, os seus defeitos de fundo são já implícitos em seu ponto de partida. A ideia original de Astruc, aquela de alavancar o “caráter dinâmico” do cinema para renovar sua linguagem e função, de acordo com os princípios estéticos da vanguarda, encontra-se imediatamente repudiada e contrariada pela circunstância de que na vanguarda, tal como a entendem os cineastas da *nouvelle vague*, só há dinamismo na superfície; por trás dela – como assinala Lukács – há antes a ausência de qualquer perspectiva de desenvolvimento, portanto a estaticidade (efeito de um naturalismo mau disfarçado): “a falta de sentido, a absurdidade como concepção de mundo reduz cada movimento a uma simples aparência e imprime em tudo o selo da pura estaticidade”³⁵⁷. Isto é o que acontece também

³⁵⁵ T. MANN, *Il vecchio Fontane* [1910], em seu volume *Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, trad. di B. Arzeni/L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano, 1953, p. 413.

³⁵⁶ HEGEL, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, p. 292 (*Estetica*, trad. Di N. Merker/N. Vaccato, Einaudi, Torino, 1967, p. 318).

³⁵⁷ LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 499 (trad., p. 883).

no cinema da *nouvelle vague*. Aparente o “caráter dinâmico” das imagens, aparente é o dinamismo das ações; já que, em relação ao dinamismo, o agir dos personagens colocados em campo não vai muito além daqueles do *enfants terribles* que em Cocteau, para dizer com suas palavras, “se bourrent de désordre, d’une macédoine poisseuse de sensations”³⁵⁸. Resultado: o que a renovação linguística ganha em liberdade e destreza técnica, perde, entretanto, em concretude representativa.

3. Modernismo na Suécia.

Um dos primeiros e mais inquietantes receptores das novidades de estilos provenientes da França, do *nouvelle vague* francês, é a Suécia. Já em alguns destes filmes suecos da primeira metade dos anos 1960, que contam como filmes de ponta, torna-se particularmente clara a conexão entre nova linguagem, cinema ‘livre’ e vanguarda. O elemento de fundo que é comum a todos é a tentativa por parte de seus autores, mesmo na diversidade de suas propostas, de trazer subjetivamente à clareza a convicção de que o modo tradicional de fazer cinema já entrou definitivamente em crise, e que o caminho da renovação passa – deve passar – pela pesquisa da vanguarda levada adiante sobretudo pela *nouvelle vague* na França. Claro, as convicções subjetivas não bastam. Para que algo de novo se enraíze na realidade, é necessário também, como sempre, bases econômicas reais. Agora, do volume inaugural da ‘série’ *Film in Sweden* (publicado nos anos 1970 sob o patrocínio do Instituto cinematográfico sueco de Estocolmo e dirigido por Jörn Donner e Peter Cowie), volume no qual Stig Björkman, o próprio, tal como Donner, diretor e também crítico, ocupava-se dos “novos diretores” colegas seus, resulta como o fenômeno da renovação fílmica que estava estreitamente ligada na Suécia àquela reforma legislativa de 1963, revisada em 1972, que previa mecanismos adequados de financiamento para a produção.

³⁵⁸ “são recheados de desordem, com uma mistura pegajosa de sensações”.

A reforma cinematográfica – escrevera Björkman na introdução de seu livro – significou um passo adiante, uma espécie de reconhecimento oficial do cinema como forma de arte e uma tentativa de revitalizar uma indústria que havia sido deixada em um estado mais ou menos agudo de crise e que, com algumas exceções, era distinguida apenas por um artista conhecido internacionalmente, Ingmar Bergman³⁵⁹.

Com a reforma é colocada em curso uma revolução profunda do cinema sueco. Na década imediatamente seguinte, a produção cresce em quantidade e qualidade média; é realizada uma média de trinta filmes por ano (que cai, no entanto, para cerca de quinze no início dos anos 1970) e cerca de sessenta novos diretores fizeram a sua estreia. Também as formas de produção, os métodos criativos, as orientações mudaram. No lugar da fechada e sufocante atmosfera dos filmes rodados nos estúdios, e de seus mundos muitas vezes falsos, puramente artificiais, surge a tendência – pelo menos de acordo com os autores da geração ativa nos anos 1960, parafraseada por Björkman – de uma maior aproximação dos problemas reais cotidianos do homem.

Iniciador desta tendência, e homem-chave da reviravolta para o novo cinema, foi Bo Widerberg, publicitário nascido em Malmö, cujo trabalho teórico e prático se deve à primeira tomada de distância explícita do cinema da tradição. A requisição começa com as intervenções de Widerberg no jornal diário “Expressen” (janeiro de 1962) e com seu panfleto do mesmo ano, *Visionen i svensk film*³⁶⁰, que em parte os reúne, enriquecendo-os posteriormente, com considerações em um espectro mais geral. O autor tem uma atitude dupla: crítico-negativa, de um lado, dirigido polemicamente contra a tradição cinematográfica na-

³⁵⁹ S. BJÖRKMAN, *Film in Sweden: The New Directors*, The Tantivy Press/ A.S. Barnes, London-South Brunswick -New York, 1977, p. 7. Sobre os cineastas da “New Generation” ver ainda, de P. COWIE, *Swedish Cinema*, Zwemmer/Barnes, London-New York, 1966, pp. 183 ss.

³⁶⁰ B. WIDERBERG, *Visionen i svensk film*, Bonniers, Stockholm, 1962. As teses do panfleto são confirmadas pelo autor, trinta anos depois, na entrevista *Bo Widerberg – en tvättäkta rabulist*, editado por H. Tideman, “Chaplin”, XXXVII, 1995, n. 257, pp. 47-54.

cional; propositivo, do outro, em que, ao olhar para fora do país (para a França de Truffaut e Godard, para a Itália de Antonioni), sugere um caminho alternativo. É por esta estrada que caminha, atrás de Widerberg, a geração de diretores do chamado “novo cinema sueco”, de Jan Troell a Vilgot Sjöman, de Jan Halldoff a Roy Andersson, e os já citados Björkman e Donner (este último tendo emigrado da Finlândia, para onde logo retornou). Todos eles estão em algum tipo de relação, direta ou indireta, com Widerberg; todos eles compartilham a ideia de que acabar com a tradição significa essencialmente, na Suécia, acabar com o cinema de Bergman.

O que é interessante agora, no cinema sueco – declarou Sjöman ao “Cahiers du cinéma” em agosto de 1966 – é que nos encontramos em uma situação polêmica. E devemos isso a Widerberg. Como Widerberg representa uma oposição total a Bergman. Antes, Bergman era na Suécia o cinema, e não havia discussões ou oposição alguma. Em seguida, Widerberg introduziu a discussão, e é formado uma espécie de grupo ao seu redor, composto de jovens que hoje são estudantes da recentíssima escola de cinema, fundada em junho de 1964³⁶¹.

Diretamente com ele, na qualidade de seus alunos e colaboradores, começaram, por exemplo, Troell e Andersson. Se Troell realmente conta para algo na história do cinema sueco, é sobretudo por alguns de seus curtas-metragens de estreia (1959-65), pela atividade que realizou, como operador, em estreito contato com Widerberg, e em parte também pelos seus dois primeiros filmes, *Här har du ditt liv* (Aqui está sua vida, 1967) e *Ole dole doff* (Quem o viu Morrer?, 1968), ambos baseados em obras de ficção do século XX: *Ole dole doff* de um romance de Clas Engström, que colabora com Bengt Forslund, e o próprio Troell também no roteiro, e de Eyvind Johnson (como no curta-metragem *Uppehåll i myrlandet*, 1964), *Aqui está sua vida*, segunda parte do *Romance de Olof*, para o qual Troell usa como

³⁶¹ *L'Entretien avec Vilgot Sjöman*, ed. por M. Delahaye, faz parte do ‘dossier’ *Situation du nouveau cinéma: Snède*, “Cahiers du cinéma”, n. 181, 1966, p. 57.

tanto ideológico quanto estilístico o grande afresco histórico traçado por Widerberg em *Kvarteret Korpen* (A Vizinhança do corvo, 1963), embora sem conseguir igualá-lo.

Que Widerberg seja a princípio o seu modelo de referência é reconhecido e concordado por toda a historiografia, a começar por aquela local³⁶². A mesma coisa pode ser repetida, e a crítica o repete, a respeito da estreia de Andersson. Quando lança o seu primeiro e mais significativo filme, *En kärlekshistoria* (Uma História de Amor sueca, 1970), saudado em sua pátria por ovações, Torsten Manns elogiou imediatamente o “novo estilo”, que romperia de forma definitiva com o que ele chamou de “Ingmars kino”, ou seja, o cinema de Bergman³⁶³; bem como mais tarde Björkman vê, com razão, “algo do mesmo realismo lírico que caracteriza os filmes de Widerberg”³⁶⁴. Particularmente delicada e singular, sobre este assunto, é a posição de Sjöman. Não só porque, entre estes jovens, Sjöman é – como ele mesmo declara em uma entrevista dada ao “Lettres françaises”³⁶⁵ – “o mais velho de todos”, mas também e especialmente pelo fato de estar, mais do que os outros, em uma relação pessoal de discípulo e amizade com Bergman: “Para os jovens cineastas suecos Bergman teve o papel de um pai: isto é, suscitou complexas reações filiais, que vão desde a oposição violenta até o distanciamento progressivo. Quanto a mim, creio que estou me liber-

³⁶² Cfr. a reedição atualizada de WERNER, *Den svenska filmens historia*, cit., pp. 196 ss.; e mais geralmente, não só para Troell, mas para todo o grupo dos novos cineastas, R. WALDEKRANZ, *Filmens historia. De första andra åren från zoopraxiscope till video, III: Förändringens vind*, Norstedts, Stockholm, 1995, pp. 892 ss.

³⁶³ Cfr. a sua resenha em “Chaplin”, XII, 1970, n. 99, p. 147 (para ser integrado com a entrevista de L. O. Löthwall ao autor, *En historia om Roy Andersson*, ivi, p. 119). Para a reação positiva local da imprensa, conferir o arquivo de B. FORSLUND in *Svensk filmografi 7 (1970-1979)*, a cura di L. Ahlander, Filminstitutet, Stockholm-Uppsala, 1989, pp. 82-3.

³⁶⁴ BJÖRKMAN, *Film in Sweden*, cit., p. 106.

³⁶⁵ Cito da versão italiana, *A colloquio con Vilgot Sjöman*, a cura di J.L. Comolli, “Cinema 60”, VII, 1967, n. 62-63, p. 4.

tando de sua influência”. O seu filme de logo antes, *491* (título italiano “490+1=491”, 1964), derivado de um romance de Lars Görling, coloca-se precisamente no ponto de cruzamento destas influências opostas. Muito significativa é a forma como Sjöman se apropria no filme do tema do romance, centrado na tentativa de recuperar, para a sociedade, um grupo de sequestrados ou jovens delinquentes, que um assistente social, Krister, vive como uma ‘missão’ e ‘paixão’. “Senti imediatamente”, confessa o diretor, bem ciente dos ‘valores’ despertados pelo cinema de Bergman, “a tensão entre os dois planos de 491, o social e o religioso, e me perguntei qual era o principal – até que me dei conta de que toda a questão estava mal colocada. É precisamente na tensão entre estes dois planos que Lars Görling trabalha”³⁶⁶. Da mesma forma o faz, ou tenta fazer por conta própria, Sjöman. Adaptando com substancial fidelidade o romance de Görling, e respeitando todo o seu pesado simbolismo, a começar pelo próprio título (Deus perdoa 70 vezes 7, 490 vezes: mas e a 491?), do nome do protagonista (Krister) e da figura da prostituta (cujos ganhos ilícitos, as 490 coroas necessárias para resgatar a mobília de Krister, atuam como mais um símbolo de lembrança), Sjöman traça friamente o quadro da profanação de todos os valores, em um crescendo que a partir da denúncia do cinismo, da corrupção, da propagação em todos os níveis do vício, conduz à representação do completo fracasso da ‘missão’ de Krister, a episódios de abjeção mais brutal e extrema, como o estupro da prostituta feito por um cão-lobo, e ao trágico resultado da morte de um dos *raggare*, Jingis.

Somente em virtude destes poucos exemplos, creio sem incertezas que a Sueca fílmica dos anos 1960 não se reduz apenas à figura dominante de Bergman. Ao seu lado, e em concorrência com ele, figura todo o irregular grupo de jovens cineastas da nova leva, os quais não só reivindicam seu próprio

³⁶⁶ Da entrevista de Sjöman de M. Erdström, “*Chaplin*”, VI, 1964, n. 45, p. 92.

espaço autônomo no cinema sueco, mas se separam da tradição bergmaniana, contrastando-a frontalmente. Que coisa reprova essencialmente os cineastas da nova leva em Bergman? Onde insiste o seu modernismo inovador no confronto com a tradição? Aqui ainda se aplica, para todos eles, a polêmica de Widerberg de *Visionen i svensk film*. Preocupado com os grandes problemas metafísicos, com o destino final do homem, Bergman negligenciaria a essência dos fenômenos, isto é, a situação social cotidiana, a Suécia – e o mundo – de hoje. Assim, resume o ponto, um crítico britânico:

Bergman é atacado não apenas como símbolo de uma elite, mas também porque ele representa a tradição strindberghiana da estilização, do expressionismo e da indagação psicológica. Que Bergman extraia invariavelmente os personagens do meio burguês é para os críticos uma indicação não só de estraneidade ideológica, mas também das muito marcadas diferenças de classe que caracterizam a Suécia após quarenta anos de governo socialdemocrata³⁶⁷.

De um lado, então, o “expressionismo psicológico” de Bergman com sua “estraneidade” ideológico-social; do outro, segundo o crítico britânico, “a tentativa de quase todos os jovens diretores suecos de forjar um realismo socialista artisticamente vital”: onde isto deve ser entendido no sentido de um naturalismo que, além de seus corretivos modernistas, afunda suas raízes nas tradições ideológicas e artísticas da socialdemocracia escandinava. Aquele que vai mais adiante nesta atitude de protesto ou, melhor dizendo, contestando a validade do cinema tradicional é o próprio Widerberg. Nas suas primeiras obras, e especialmente em *Barvagnen (A Cadeira de Rodas, 1963)* e *Kärlek '65 (Amor '65)*, verdadeiros e propriamente manifestos do novo cinema sueco, estamos de fato já tematicamente além e fora da esfera de valores da tradição, projetados naquela dimensão neopositivista do ‘cotidiano’, onde os grandes problemas imediatamente desaparecem (como questões em si mesmas falsas, insubstanciais ou mal

³⁶⁷ J.P. GAY, *Red Membranes, Red Banners*, “Sight and Sound”, XLI, Spring 1972, p. 95.

colocadas), e onde também as residuais ansiedades existenciais perdem o seu caráter de ansiedades – de problemas – como tais. A perspectiva é transformada na ausência de qualquer perspectiva. Nem no plano religioso nem no plano social – o exemplo de Sjöman nos ensina – não existe mais valores de nenhum tipo.

O mesmo acontece no nível da forma. Também Widerberg vai a pontos extremos do radicalismo modernista, evidente quando faz o protagonista de *Amor '65*, que não por acaso é um diretor, proclamar a impossibilidade de fazer filmes tradicionais com uma trama, com um início, um desenvolvimento e um fim, porque não existem modelos únicos, uma imagem única do real, e a construção artística só pode proceder justapondo sobre si as ‘peças’ da realidade destacada. Não há mais, de fato, nos seus filmes, trama, não há mais desenvolvimento; junto com os valores, desaparece também toda relação de sucessão causal. “As coisas acontecem por si mesmas”: esta é a conclusão expressa de *Cadeira de Rodas*, mas também aquela, implícita, de *Amor '65* (o deixar-se viver o caos das experiências que giram em círculos sem encontrar saída), implicam artisticamente a recusa de cada perspectiva e de cada escolha, o abandono total à casualidade. É claro agora, neste sentido, que coisa querem que seja para os autores da nova geração o cinema livre dos compromissos com uma tradição nacional, mesmo alta, como aquela que na Suécia vai de Strindberg a Bergman. Rejeitar a tradição significa para eles substancialmente recusar o cinema que Widerberg chama de “vertical”, orientado para os grandes problemas, em favor da simples descrição “horizontal” das situações cotidianas assumidas como dadas, como fixas, como inescapáveis, sem concatenação e desenvolvimento interno entre os seus momentos. Precisamente ali encontra um livre campo de ação a forma do modernismo fílmico.

O critério decisivo do juízo torna-se, portanto, o de examinar que tipo de resposta, e se e em que medida artisticamente consistente, é dada a esta nova, diversa, linha problemática.

Digo imediatamente, para evitar equívocos, que o compromisso subjetivo de quase todos os autores engajados na frente da inovação modernista está fora de discussão. O interesse pela experiência do cotidiano traz consigo não apenas uma participação viva, uma atitude humanamente solidária em relação ao objeto retratado, mas também – e isto é o que mais conta e é explicado em uma geração de diretores com tais matrizes ideológicas – uma considerável carga de ressentimento, de descontentamento, de protesto, de indignação civil e moral. Como já mencionado acima para a *nouvelle vague* francesa, a ninguém vem em mente contestar a existência, nas obras do novo cinema sueco, de páginas cinematograficamente eficazes, comoventes. Mas a reserva – fundamental – é de outro gênero. Trata-se da estrutura mesma, rapsódica e fragmentária, desarticulada, destas obras, da substancial incapacidade que elas demonstram, por causa de seu naturalismo enfraquecido, de incidir profundamente no real. Não são elaborados, como alternativa aos modelos da tradição, outros modelos, um estilo; pelo contrário, o ostensivo objetivismo, a insistência descritiva conduz inevitavelmente a um nivelamento naturalista dos planos da narrativa, correspondendo, do lado do conteúdo, à já notada recusa de qualquer escolha, de qualquer tomada de posição responsável em relação à tragédia social que está sendo consumada.

Longe de contrastar-se, também aqui naturalismo e modernismo se correspondem reciprocamente. Se Bergman sacrifica em essência os fenômenos, os diretores do novo cinema sueco, com todo o seu compromisso subjetivo, com a sua carga contestatória, vagueiam desesperadamente sempre apenas entre os fenômenos, sem nunca alcançar a essência; descrevem situações de crise, casos de desajuste, alienações por incerteza, sem ter o cuidado de ver se não é por acaso a sociedade, diante dos indivíduos (e como verdadeira causa responsável), que sofre destes males. Existem de fato, aqui e lá (em Widerberg, Halldoff, Sjöman e outros), denúncias que envolvem também

corpos sociais restritos, como a família, o exército, as prisões, a vizinhança, o ambiente de trabalho; mas, de acordo com as exigências, os objetivos e os limites da problemática (naturalista) da “horizontalidade”, o que nunca é posto em questão é a estrutura da sociedade como um todo. Reduz-se, em princípio, a ideia de uma dialética entre a essência e os fenômenos; os fenômenos, embora volumosos, não tocam em nenhum ponto a essência.

Entretanto, ao fazer isso, o novo cinema sueco suprime em si mesmo propriamente o seu sentido, a sua carga con-testatória; e desliza, como resultado, muito mais atrás em relação à tradição que deseja destruir. Muito indicativo, neste aspecto, é a atitude espiritual de Sjöman, em *491*, e de Troell, tanto em *Aqui está a sua vida* como, mais tarde, no díptico que deriva do épico de Vilhelm Moberg sobre a emigração dos camponeses de Småland para a América, *Utvandrarna* (Os emigrantes, 1971), e *Nyhyggarna* (O Preço do Triunfo, 1972). Certamente apenas por causa de uma inconsciente e inadvertida – mas não por isso menos preocupante – consequência, Sjöman vem a reproduzir no clima de seu filme, e em medida naturalisticamente ainda mais enfraquecida (exceto por superficiais atualizações), aquele clima de ‘crise’ típica da cultura e do cinema sueco dos anos 1940, com o qual teve que lidar por muito tempo, inicialmente, antes de absorvê-lo e superá-lo, o próprio Bergman; enquanto em Troell é característico que, dos romances de Johnson e Moberg, dos quais derivam os seus filmes citados, ele pondera muito mais a dimensão lírica (a mesma cara também a Roy Andersson) do que a profundidade social; e assim ele se encontra mais uma vez próximo – não menos ideologicamente do que figurativamente – da originária inspiração do cinema de Widerberg.

O gênero de modernismo fílmico praticado na Suécia marca o seu destino. Os seus resultados só conseguem ser fracassos ou irrealistas. Tomado como um todo, o novo cinema ao qual ele dá origem mostra que ele envolve circularmente a si

próprio, até que causas internas (fraquezas, limites congênitos) provocam a sua rendição, a autodissolução e o desaparecimento.

4. Epifenômenos linguísticos indiretos (Países eslavos, América Latina).

O fenômeno das tendências fílmicas do tipo em discussão, genericamente referenciável ao conceito de *nouvelle vague*, é produzido também em outros lugares. Se aqui, para os países eslavos e para a América Latina, onde mostra alguma consistência, falo de epifenômenos linguísticos indiretos, isto tem uma dupla motivação: que as influências das quais se trata não vêm diretamente da França ou pelo menos não permitem um vislumbre de vínculos franceses diretos; e que não são a língua e a forma estilística, por si só, as figuras dominantes da renovação. Ao invés de influências, talvez devêssemos falar – como de fato falam alguns dos próprios diretores chamados em causa – de analogias determinadas por um clima cultural comum. É certamente interessante que a semelhança envolva também os países eslavos (socialistas). Mas o que significa aqui uma locução como a de epifenômenos linguísticos, de passagens ou união de estilos? Na arte, todo epifenômeno de um fenômeno se cruza inevitavelmente com os problemas da legalidade estética. A forma artística, na medida em que é uma determinação singular, não pode ser transcendida, não se deixa mecanicamente transpor de um lugar para outro, de uma tendência ou uma corrente ou uma obra para outra procedência. Como sempre, o que realmente conta no plano estético não é a proclamação de uma “revolução formal” em abstrato, a qual, por mais eficaz, por mais cativante que seja, é ainda apenas uma abstração – um modelo poético para o criador, um *wishful imagining*; contam e exercem eficácia duradoura somente aqueles aspectos que respondem às necessidades reais.

Assim, no complexo problemático em análise, transição significa: da aspiração ao novo passa nos países socialistas aquilo

muito linguisticamente inovador e libertador, subtraído dos esquemas, e também ali se sente a necessidade, enquanto todo o resto – inclusive o que mais essencialmente o caracteriza como movimento artístico – não interessa, ou não se enraíza, ou é deixado de lado. Dentro deste âmbito restrito são determinados os epifenômenos que aqui têm importância. A narrar de acordo com critérios novos, tentam-no na Iugoslávia um grupo de diretores, tanto da mais velha quanto da mais nova geração, na Polônia, entre outros, diretores como Roman Polanski e Jerzy Skolimowski, na Tchecoslováquia, o grande grupo constituído pela assim chamada *nová vlna* (Miloš Forman, Jiří Menzel, Jaromil Jireš, Věra Chytilová, Ivan Passer, Jan Němec), chegam ao ápice, cujo desenvolvimento foi atingido imediatamente antes da crise política de 1968 (tentam-no também cineastas soviéticos). Em todos os lugares, as aberturas para o novo se assentam em um fundamento real. Não é a cifra estilística aqui a prioridade, não prioritário é o convencionalismo da linguagem colocado sob acusação, mas sim o sentimento de sufocamento derivado do dogmatismo e esquematismo da regulamentação social, com respeito ao qual muda – ou ao menos visa mudar – a atitude dos autores em relação ao seu objeto, o seu estado subjetivo de envolvimento.

A Iugoslávia cinematográfica dos anos 1960 atravessa claramente uma fase experimental, de transição. Esta década, segundo a crítica³⁶⁸, “pode ser, sem dúvida, definida como a década do novo cinema iugoslavo”, em luta pela conquista de uma forma de cinema alternativa, graças ao “advento de novos autores modernos”, que operam varrendo “todos os velhos modelos e convenções”. Vindo a perder a confiança no valor taumatúrgico

³⁶⁸ Cfr. S. NOVAKOVIC, *Tesi per un discorso sul cinema jugoslavo* [1969], in *Jugoslavia: il cinema dell'autogestione*, a cura di G. De Vincenti, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 43 ss. (de onde vêm também as sucessivas citações no texto); D. J. GOULDING, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945-2001* [1985], Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2002, pp. 66 ss.

das palavras de ordem, na pura e simples declamação ideológica, e rejeitado conscientemente qualquer burocratização da consciência artística, é compreensível, senão propriamente justificável, que os diretores do jovem cinema iugoslavo como Aleksandar Petrovic, Puriša Dordevic, Vladan Slijepčevic, Kokan Rakonjac, Živojin Pavlovic, Vatroslav Mimica e outros, cedam às sugestões das mais refinadas entre as pesquisas linguísticas europeias destes anos, sem se preocupar muito com a incongruência de ordem formal que, devido às diferentes raízes nacionais e sociais da estrutura de suas obras, nelas inevitavelmente se determinam. As incongruências surgem aqui da pretensão de trabalhar com os resultados da vanguarda como se se tratassem apenas de esquemas ou mecanismos, modelos formais (estilísticos) a serem recebidos sem mediação, e não ao contrário, precisamente, de resultados, isto é, de tentativas – elas próprias extremamente móveis – de uma longa cadeia de pesquisas, tentativas, experimentos, de um longo processo de evolução e assentamento do cinema europeu sobre suas próprias bases específicas.

Naturalmente, nenhuma mecânica extrapolação de estilos de obras pertencentes a uma cultura diferente pode favorecer, em qualquer sentido, uma atualização. Não apenas isso, mas se a atualização do estilo tem de se colocar em relação, como pensam corretamente os diretores iugoslavos, com a passagem de um tratamento burocratizado dos problemas sociais do país à sua séria discussão, segundo uma consciência livre, então aquela incongruência formal de partida obstaculiza e complica enormemente também o propósito, que muitos deles perseguem com coragem, de reconsiderar criticamente as causas de tantos fracassos, de promover a elevação da consciência civil ao nível da nova realidade econômica e política do país, e de adequar finalmente a ela o funcionamento de instituições sociais como aquelas, digamos, da família e da fábrica, que mostram evidentes deficiências, inconvenientes, graves sintomas de atraso: pensemos em *Pravo stanje stvari* (O Verdadeiro estado das coi-

sas, 1964), de Slijepčević, em *Čovek nije tika* (O Homem não é um Pássaro, 1965) que marca a estreia no longa-metragem de Dušan Makavejev, e também, do já maduro Branko Bauer, de *Licem u lice* (Face a face, 1963). Este último se encerra explicitamente – corajosamente – com uma admissão do fracasso, e com o convite para todos recomeçarem do início, para assumir uma mais vigilante e crítica consciência em relação ao futuro; como isto pode ser feito Bauer não o diz, e nem o diz Slijepčević e Makavejev, tanto menos o Petrovic de *Dani* (Dias, 1963) e de *Tri* (Três, 1965) ou o Pavlovic de *Sovražnik* (conhecido também como *Neprijatelj*, O Inimigo, 1965).

Além das admissões corajosas, mas puramente negativas, o cinema iugoslavo não parece caminhar. Mesmo os filmes do croata Mimica, em *Prometej sa otoka Visevice* (Prometeu da ilha de Visevica, 1964), uma das mais sólidas e maduras entre as obras iugoslavas da década, e em *Ponedjeljak ili utorak* (Segunda-Feira ou Terça-Feira, 1966), recorte do dia de um publicista cheio de evocações biográficas, desde a infância ao presente, esta prejudicial incerteza sobre qual direção tomar é evidente. Mimica se encarrega de indagar em extensão e profundidade, com estudado recurso aos antecedentes, as razões de certas particulares crises de crescimento da sociedade de hoje, que têm no passado a sua base; mas acontece então que nele, embora consciente, mesmo formalmente, da complexidade deste nodo temporal, a exumação do passado toma novamente um peso esmagador, em detrimento de um mais preciso e motivado esclarecimento do estado de incerteza do presente. O seu Prometeu, seu jornalista inquieto, já em sua atitude exterior, no olhar fixo, etc., parece vítima e não autor da sua história; vivem uma crise que assemelha quase não lhes dizer respeito, que parece permanecer a eles estranha, indiferente, e que portanto não se vincula, como deveria, à estrutura interna de suas respectivas obras. Neste sentido, a desarticulação da linguagem age negativamente, com efeitos dispersivos, mais

como uma restrição do que como um elemento integrante da pretensa inovação da linguagem fílmica.

Limites semelhantes têm os experimentos poloneses. Roman Polanski, que nutre desde o início, sem esconder, simpatias pelo modernismo ocidental, estreia como autor de curtas-metragens mordazes, socialmente alusivos, e realiza com *Nóz w wodzie* (A Faca na Água, 1962) o único filme seu digno de consideração historiográfica, devido à sua capacidade de sugerir, através da inquietude da linguagem, inquietudes reais. (O resto de sua atividade é realizada sob a bandeira de um certo gosto dissimulado escandalístico do cinema de Hollywood). Como colaborador do roteiro e responsável pela montagem de *A Faca na Água* figura Skolimowski, cuja carreira por conta própria inclui filmes como *Rysopis* (Sem sinais particulares, 1964), *Walkover* (1965) e *Bariera* (A Barreira, 1966), embebidos até o seu íntimo com os módulos estilísticos da vanguarda: fragmentação narrativa, saltos no tempo, o culto à imagem intensa e cheia de significado, o privilégio do casual sobre o essencial, do acontecimento ‘aberto’ sobre o ‘concluso’, e assim por diante. Em resumo, uma rebeldia e um formalismo inconclusivo; das histórias sem história, que explicam por que até mesmo Skolimowski desaparece depois que é sugado para o turbilhão da espetacularidade hollywoodiana.

Como ambos, também os autores da *nová vlna* tcheca incorrem em uma injustificada supervalorização por parte da crítica: especialmente a ocidental, conformista e covarde ao extremo, no que concerne o cinema no Ocidente, mas sempre prontíssima para descobrir as ‘contestações’ fílmicas orientais que parecem utilizáveis como picaretas contra o mundo socialista. Há, na realidade, muito pouco de notável no cinema tcheco dos anos 1960. Mesmo críticas pungentes ao burocratismo, à direção de cima, etc., não faltam, embora só em raríssimos casos – um por todos entre os melhores, *Obžalovaný* (O Acusado, 1964) dos não tão jovens Ján Kadar e Elmar Klos – eles ultra-

passam os limites de um honesto e inescrupuloso panfletário. O que falta é a base, o material, de uma alternativa artisticamente séria. A *nova vlna* desenvolvida durante a chamada “primavera de Praga” comporta muitas das inovações modernizadoras próprias de outras *nouvelles vagues* europeias, mas a rajada de vento libertadora não produz algo orgânico, não libera forças de baixo, não faz surgir – contra os fechamentos e os conformismos – a vitalidade de uma real vanguarda (como, por exemplo, a húngara). Na Tchecoslováquia, pode-se repetir também para o cinema aquilo que para o seu próprio setor, a música, constata com acuidade em 1964 o musicólogo Vladimir Lébl: que, isto é, há uma abundância de slogans e princípios em vez de realizações, “tomadas de posição e formulações de opiniões pessoais muito diversas e muitas vezes contraditórias”, de modo a cancelar um ao outro; em suma, também aqui, sempre apenas fragmentação, relativismo, complacência do diverso pelo diverso. Lébl diz (para a música):

Se os anos transcorridos eram caracterizados por um desejo forte de impor as normas estéticas a fim de controlar e orientar a evolução das correntes musicais, a era atual é manifestamente do extremo oposto: hoje o destaque é colocado, de modo ostentativo, sobre o caráter subjetivo e relativo dos juízos e dos pareceres, e a problemática de matriz essencialmente estética se encontra radicalmente empobrecida na medida em que é reduzida ao plano da tecnologia aplicada ao campo musical.³⁶⁹

No âmbito da *nová vlna* filmica, um Forman, ou um Menzel, ou um Němec não fazem muito melhor. Certamente, não Němec, com as suas rudes alegorias que dominam em seus filmes mais célebres, *Démanty noči* (Noites de Diamantes, 1965) e *O slavnosti a hostech* (A Festa e os Convidados, 1966), e nem mesmo a leviana ironia que marca os melhores filmes de Forman e Menzel (a dupla da qual confessa ter extraído a sua inspiração para a sua estreia o sueco Andersson) contribui para o nasci-

³⁶⁹ Cit. da ERISMANN, *La Musique dans les pays tchèques*, cit., p. 493.

mento de uma direção realmente nova³⁷⁰: filmes, digo, como Černý Petr (Pedro e Paula, 1964), e *Lásky jedné plavovlásky* (Os Amores de uma Loira, 1965), que Forman escreve em colaboração com Jaroslav Papoušek, o segundo também com Passer, e, de Menzel, *Ostrře sledované vlaky* (Trens Estreitamente Vigiaados, 1966), do romance de Bohumil Hrabal, colaborador também no roteiro: onde parece que a necessidade de um livre encontro com as experiências da civilização ocidental, de uma abertura sem inibições as suas formas ‘modernas’ de vida, constitui para ambos os diretores a premissa indispensável para a construção – embora difícil e contraditória – de uma sociedade autenticamente nova. Sobretudo, os dois filmes de Formam mostram as vantagens e os limites desta convicção. Se no primeiro, ele estigmatiza negativamente a mentalidade de certos ambientes nacionais pequeno-burgueses em relação ao problema da formação educativa, com as dificuldades encontradas no ingresso no mundo do trabalho, e naquele dos sentimentos adultos de uma juventude crescida em meio às mesquinhas e vulgaridades, em meio a uma espécie de burocratismo sentimental, no segundo ele apresenta, além deste mesmo lado crítico-negativo, o lado positivo do “novo curso” defendido: o que lhes parecem ser os objetivos, não apenas os vícios, da vida moderna. Tudo no filme, o gênero dos problemas levantados, o confronto entre gerações, o recorte novelístico da narrativa, a falta de escrúpulos, às vezes, até ostensiva das situações - tudo nos faria sem dúvida pensar em um nome ilustre da ficção tcheca, que aliás não só Formam em seu país toma como modelo, este é nomeadamen-

³⁷⁰ Acerta o alvo J. SKVORECKY quando, revendo extensivamente e favoravelmente para a “Sight and Sound” (LV, Fall 1986, pp. 278-81) a monografia de P. HAMES, *The Czechoslovak New Wave* (University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1985; ed. revisada, Wallflower Press, London-New York, 2005), declara-se em desacordo com o autor sobre suas conclusões concordantes: “No new school no new movement is emerging on the Barrandov hill” (Barrandov é a zona da periferia de Praga onde estão localizados os estúdios cinematográficos tchecos).

te Karel Čapek. Infelizmente, já em *Pedro e Paula*, o nível em que os problemas e situações são apresentados é singularmente inadequado: uma aura asfixiada, e uma casuística de pouca intensidade, respondendo em nível à ‘cultura’ dos protagonistas, que Formam sempre escolhe do âmbito pequeno-burguês ou das camadas menos significativas do mundo operário.

Bastam estes poucos exemplos para perceber que na *nová vlna* tcheca as novidades são de superfície, efeito de sugestões extemporâneas e provisórias. Antes de tudo, as sugestões e influências mais fortes, como em Němec, não são de todo aquelas que dão os melhores resultados; além disso, a provisoriedade é, em todas elas, a marca de uma duvidosa assimilação orgânica do novo: tanto que assim que, após a crise política, muitos dos expoentes de ponta da *nova vlna* deixam o país para Hollywood (acontece isso com Passer, Formam e outros), os empréstimos já tanto exibidos voltam repentinamente. Emblemático, mais uma vez, é o caso do desenvolvimento (da involução) de Formam, os traços de cuja poética – tênue ironia, lirismo difuso, desencanto de uma escrita leve – em Hollywood, desaparecem sem deixar traços, como e até mais do que, contemporaneamente, ocorre com um Polanski ou um Skolimowski.

Traços específicos próprios apresentam a União Soviética dos anos 1960. Por razões evidentes, devo me limitar aqui a um círculo muito restrito de considerações, girando apenas em figuras simbólicas. (Excluídos também os primórdios de Tarkovskij, figura simbólica certamente, mas que com as *nouvelle vagues* europeias têm pouco ou nada em comum, e que se encontra mais justamente posta em outro lugar). Começou com uma restrição de princípio: se o fenômeno das *nouvelle vagues* é apenas uma questão estilística, então de uma influência sobre o cinema soviético não se pode falar de fato, nem mesmo sob forma de um epifenômeno indireto. Filmes estilisticamente inovadores, no sentido de que a *nouvelle vague* na França, aqui não são dados; não há espaço para o subjetivismo godardiano inclinado à

‘desordem’; nem mesmo há espaço, no plano técnico, para as improvisações complicadas, os caprichos inquietos da *câmera* de mão, etc. Determinante para a novidade é, ao invés, a diferente atitude dos autores em relação ao seu objeto, visto que esse agora é determinado por uma questão social inédita (inédita para o socialismo): que espaço livre de movimento tem o indivíduo na sociedade (na sociedade socialista).

Preste-se atenção em como agora, nos anos 1960, narram os diretores significativos da geração mais jovem, o georgiano Marlen Chuciev, por exemplo, que estreia em meados dos anos 1950, ou Larisa Šepit’ko, jovem diretora ucraniana que infelizmente morreu prematuramente: como narram, mas naturalmente também o que contam e porque contam desta forma. A capacidade de Šepit’ko de se inserir com maturidade de estilo na atmosfera nova é atestada por seus filmes *Kryl’ja* (Ali, 1966), *Ty i ja* (Tu e eu, 1971), e sobretudo, o média-metragem *Rodina električestva* (A Pátria da Eletricidade), episódio – baseado em uma narrativa de Platonov – do projeto experimental coletivo realizado por Grigorij Čuchraj sob o título *Načalo nevedomogo veka* (O Início de um Século desconhecido, 1968), e que se destaca muito acima de todo o resto. Necessário, creio, fazer um salto para trás de ao menos trinta anos desde a data da realização do média-metragem, até a atividade realizada pelos clássicos soviéticos da primeira década do som (Ejzenštejn, Dovženko, o Rajzman de *A Terra tem Sede*), para encontrar algo igualmente potente, em sequências e imagens igualmente nítidas, luministicamente elaboradas. Salto para trás significa aqui, na realidade, um salto adiante, a reconquista para o cinema soviético, após tanta estagnação cinzenta, de uma vivíssima, extraordinária liberdade expressiva; não por acaso Šepit’ko se forma na VGIK de Moscou, durante a última parte do magistério de Dovženko, e ao seu humanismo – tão apaixonado, tão cativante – ela continuamente se refere com vigor.

Uma linguagem tanto quanto livre, embora menos intensa do que aquela de Šepit’ko, fala também o Chuciev de *Zastava*

Il'ica (O Bastião de Il'ic, 1962: mais conhecido com o título da versão sucessiva abreviada, *Mne dvadsat let*, Tenho Vinte Anos, 1964, que vou deixar de fora em favor do original). Também aqui as novidades de estilo estão em função da atmosfera nova determinada pelo avanço do processo histórico. O próprio Chuciev, em uma entrevista muito mais tardia, fixa bem a ligação entre os dois aspectos da coisa:

A atmosfera de uma época deriva de um conjunto de fatores, do que nos rodeia, dos problemas específicos que as pessoas fazem nascer, e não está apenas ligada ao cinema, está ligada ao processo histórico. Uma vez terminada a guerra, nasceu o neorealismo, que não é só um grande evento para a história do cinema, mas para a cultura em geral. Na França havia a *nouvelle vague* e para nós o cinema dos anos sessenta. É um fenômeno geral e é difícil saber quem ou o que influenciou um ao outro³⁷¹.

No filme de Chuciev a atmosfera é precisamente a de um mundo novo que se abre. Sergej, veterano do serviço militar, e o seus amigos moscovitas do bairro Il'ic estão todos na casa dos vinte anos, veem-se com frequência, vão de encontro às mesmas experiências, vivem, amam, trabalham, e contudo, o trabalho na fábrica, o estudo na universidade, as preocupações da família, para aqueles que a têm, e para aqueles que não têm, os despreocupados passeios noturnos, os primeiros amores, os passeios sentimentais ao longo de Moscou, as ocasiões para se encontrarem e comemorarem, contudo, não satisfazem sua ânsia de vida. A vida está diante deles como algo muito mais intrincado e difícil; exige consciência, coragem, vontade de superar os obstáculos, assumir responsabilidades. “Não se pode seguir o fluxo e não fazer mais nada. Coragem!”, diz Sergej, o jovem, entre todos, mais sério e responsável. “Deve-se entender tudo com calma”.

Precisamente por esse entrelaçamento do tecido dramático, é importante não cairmos no erro de trocar os nexos

³⁷¹ *Questions à Marlen Khoutsiev*, conferência impressa no festival de La Rochelle (4 de julho de 2003), “Jeune cinéma”, n. 285, 2003, p. 14.

formais isolados pela substância da coisa, pelo *prius* característico da novidade da composição. Nem a novidade depende apenas do maior grau de elevação da fisionomia intelectual dos personagens. É verdade, os personagens de Chuciev, já aqueles, operários, de *Vesna na Zarečnoj ulice* (Primavera na rua Zarečnaja, 1956, em colaboração com Feliks Mironer), não são os pequenos burgueses apáticos de um Formam; têm uma cultura, ouvem Rachmaninov, ouvem lições sobre Puškin, leem Aleksandr Blok; no *Bastião de Il'ic* eles também vão às noites de poesia. Mas a verdadeira diferença com o passado é outra. Essa não está nem em um diferente nível de cultura e consciência de classe dos personagens, nem nas singulares, isoladas conexões formais da composição. Sequências ao ar livre semelhantes a aquelas criadas por Chuciev, até formalmente análogas em tom (tomadas em plano geral, claro-escuro, acentuado anseio por implicações sentimentais, etc.), já aparecem em outro lugar e antes: bons exemplos, o episódio do idílio de Galja e Sergej às margens do rio Moscou no filme realizado em dupla pelos jovens diretores Lev Kulidžanov e Jakov Segel' *Dom v kotorom ja živu* (A Casa onde moro, 1957); certas imagens semelhantes, a primeira, de *Letjat žuravli* (Quando Voam as Cegonhas, 1957) de Kalatozov; e também, ao menos em parte, a seção inicial de *Den' sčast'ja* (Um Dia de Felicidade, 1963) de Chejfic.

O que mais estabelece a diferença, interrompendo a sensação de abertura para o novo, pode no seu conjunto ser resumido na sequência de *Bastões de Il'ic*, em que Sergej e Anja visitam o pai desta última. Algo – ao que parece imediatamente – não funciona mais. O pai de Anja é o primeiro a dar-se conta da mudança ocorrida em relação à sua geração. “O que você quer que eu diga?”, admite para Sergej. “Acabou o tempo das grandes frases: ninguém acredita mais”. Por dentro, porém, carrega a consciência do doloroso parto de gestação (“não foi tão fácil conquistar na vida tudo o que há de er-

rado com minha filha agora”). Aquilo que com Anja “há de errado”, como há de errado em Sergej, é o cinzento da vida que tomou conta da sociedade como resultado do burocratismo da era stalinista. “Eu – diz um, Sergej – não quero viver assim: receber um salário, beber com os amigos, economizar dinheiro... e procurar sempre não pensar em nada”. E a outra, analogamente, não se cala sobre o pai de não entender melhor o presente e, apesar de suas vantagens, de não querer aceitá-la como é. “Não sei, mas nos últimos tempos para mim é difícil viver aqui... Não quero me importar, mas não vou viver como vive você, não quero, embora nesta casa me sinto muito bem e a você seja grata...”

Não se pode mais viver como antes. Como artistas, Chuciev e Šepit’ko interpretam: não se pode mais compor como antes. Este é o seu único verdadeiro ‘modernismo’. Difícil, neste sentido, supervalorizar a importância do *Bastões de Il’ic*, no contexto do cinema soviético da época: o peso que há nele a ânsia de ‘liberdade’, e a ‘coragem’ dos personagens ali retratados, o seu esforço de “entender tudo com calma”. Lá, sim, os meios formais adotados apoiam esse esforço. Sobretudo nas sequências evocativas da cidade noturna ou matinal, começando com a esplêndida abertura (o retorno do soldado Sergej, que passeia pelas brumas moscovitas matutinas), e naquela da vagabundagem dos dois enamorados ou de seus amigos pelas ruas do bairro Il’ic, Chuciev atinge uma intensidade lírico-descritiva sem dúvidas superior à capacidade (que nele é e sempre será um pouco imatura, não levada à maturidade) de penetrar criticamente o significado dos conflitos impostos: a emancipação dos esquemas não se torna, nem mesmo nele, de todo ‘coragem’. (O seu posterior deslizamento para trás, para a cafona informalidade de *Infinitas*, 1987-91, filmes após os quais ele abandonou o cinema pela didática³⁷², não é relevante

³⁷² Para uma avaliação do desastre que ocorreu na cinematografia russa após o colapso do socialismo, permanecem ainda interessantes estas de-

para as considerações em questão).

Com muito mais cautela, deve ser tratada a questão do modernismo fílmico fora da Europa. Talvez apenas a América Latina justifique mencionar a existência de alguma interrelação ou de algum paralelo. *Mutatis mutandis*, mudados, isto é, os parâmetros nacionais e sociais de referência, para ela são ainda mais válidos os argumentos que acabamos de discutir para a União Soviética. A questão se complica ainda mais aqui por causa da circunstância de que os ecos do cinema europeu ‘moderno’ não só ressoam a grande distância, mas chegam atenuados por sua quase contemporânea mistura com aquelas, atrasadas, do neorrealismo³⁷³. Se na Argentina chega, do que cinematograficamente passa por ‘moderno’, mais Antonioni – um simulacro do cinema de Antonioni – que a *nouvelle vague* francesa expressa com resultados gerais realmente pouco felizes (Leopoldo Torre-Nilsson, David José Kohon, o Kuhn de *Los jóvenes viejos*, 1961, e de *Los inconstantes*, 1962, dois exemplos típicos de traição ou incompreensão de suas fontes

clarações (dele, suposto ‘dissidente’): “Quando começou a perestroika, eu estava rodando o meu último filme *Infinitas*, “infinito”, em latim. Estávamos na fase da montagem, quando ocorreram as mudanças econômicas, e fomos forçados a parar porque não havia mais financiamento. Isto durou muito tempo. E quando ainda eu mesmo consegui terminar o filme, me dei conta que ao meu redor se fazia um cinema completamente diferente. Eram feitos filmes para entretenimento, filmes de gangster; temas no limiar da pornografia. Não sei fazer isso e nem tinha vontade. E ao mesmo tempo me dei conta de que ninguém mais sabia o que fazer como eu desejava fazer. Na era soviética, havia muitos problemas, muitas insuficiências. A Direção cinematográfica do ministério, com quem sempre tive relações muito complicadas, sempre me respeitou. Houve debates muito acalorados, me criticavam, me forçavam a refazer certas coisas, mas se informavam sempre acerca dos meus projetos. E quando começou o processo democrático, tive a impressão de que não interessava mais a ninguém na Direção. Falo por mim, mas não era o único nesta situação [...]. Se é dito que a democracia tinha muitos defeitos, contudo, ninguém poderia imaginar nada melhor. E, sem dúvida, nesta questão foi esquecido o cinema” (Ibid., pp. 12-3). Completamente análoga a situação que ocorreu em outras cinematografias socialistas.

³⁷³ Cfr. acima, XV, §2.

de inspiração), no Brasil, país já mais marcado pela experiência do neorealismo, faz aparecer um *cinema novo* capaz de impor motivos de certa forma comparáveis – embora em um contexto social diferente – a aqueles das *nouvelle vagues* europeias dos anos 1960.

As analogias com o que contemporaneamente está acontecendo na União Soviética dependem do fato de que também no Brasil o estilo é apenas um derivado, a consequência última de uma linha de transformação ditada principalmente por desenvolvimentos históricos; ou seja – para dizer de outra forma – que “a proposta cinemanovista não é tanto de fazer ‘outros discursos sobre os modos’ [...] do Brasil, mas de encontrar ‘outros modos’ de fazer ‘discurso’ sobre o Brasil”³⁷⁴. Após o advento ao poder do presidente Juscelino Kubitschek (1956), e os acontecimentos que se seguiram (o início da construção de Brasília, projeto de reforma agrária, a chegada a primeiro plano do problema econômico do Nordeste), o Brasil entrou em uma fase de transformação densa de contrastes socialmente explosivos. Em paralelo, nasce e se desenvolve, por sua breve duração de vida, já comprometida pelo golpe militar de 1964, o fenômeno do *cinema novo*: fruto da atividade teórica e prática de um punhado de homens, entre os quais, na primeira fila, o paulista Nelson Pereira dos Santos, o moçambicano imigrante Ruy Guerra, o jovem Carlos Diegues, nativo de Maceió, no Alagoas, e mais tarde, do Rio de Janeiro, Leon Hirszman, que entrou em contato, ainda como estudante, com autores do *cinema novo*, Paulo Cesar Saraceni, formado no Centro experimental de cinematografia de Roma, e Joaquim Pedro de Andrade, formado no IDHEC de Paris, cujos cursos, no início dos anos 1950, tinham visto a frequência também de Pereira dos Santos.

Por trás de todo o movimento está uma literatura de algum peso. Significativo, para o desenvolvimento do *cinema novo*, que o modernista Mário de Andrade já se insira com

³⁷⁴ M. CIPOLLONI, “*Quero ser novo de novo*”. *Uma quest(ione) di prospettive*, in *Alle radici del cinema brasiliano*, ed. De Rosa, cit., p. 120.

Macunaíma (1928) – transporte em filme por seu filho Joaquim Pedro, quarenta anos depois (1969), dadas completamente diferentes circunstâncias históricas, e certamente sem o vigor formal necessário – no terreno regionalista do Nordeste, procurando fundir em tons contemplativos paisagem com literatura; crítico de seus resíduos beletristas é o Graciliano Ramos, do romance *Vidas Secas* (1958), ponto de partida para o filme homônimo de Pereira dos Santos (1962); de grande momento, sobretudo, é a reviravolta narrativa que ocorreu durante os anos Kubitschek com o *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1956), obra de um pós-modernista que se move, em relação à vida no sertão, com a consciência de quem o conhece bem por dentro (como será depois o caso, único para o cinema, de Glauber Rocha).

Sobre este duplo fundamento cultural e social, Pereira, Guerra, Rocha e os outros elaboram a sua “estética cinemano-vista” (que Rocha leva ao extremo depois na fórmula da “estética da violência”³⁷⁵), imbuídos de traços que são, ao mesmo tempo, modernistas e profundamente enraizados na “cultura do sertão”:

Retirando daí – é escrito pela estudiosa francesa Sylvie Debs – o que o Brasil possui aos seus olhos de mais característico e autêntico, por um lado, e de mais representativo, isto é, simbólico da situação político-social do Brasil dos anos 1960, por outro. O impacto da problemática nordestina está igualmente ligado à consciência política dos diretores que lutam pela defesa de um cinema diverso do modelo norte-americano, da mesma forma que seus correspondentes europeus (o neorealismo e a nouvelle vague) ou daqueles latino-americanos³⁷⁶.

Disto derivam – como prova da existência de uma autonomia estética nacional dentro da vertente do modernismo em geral – as características mais próprias e os maiores pontos de força do *cinema novo*: interação de complexos culturais diversos,

³⁷⁵ G. ROCHA, *L'estetica dela violenza*, “Cinema 60”, VI, 1965, pp. 35-6 (para ser lido em conjunto com as argumentações estéticas do precedente *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963).

³⁷⁶ S. DEBS, *Cinéma et littérature au Brésil. Les Mythes du Sertão: émergence d'une identité nationale*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2002, p. 17.

confluência em um de épico, mito, religião e superstição, valorização ao máximo dos traços mágico-imaginativos da cultura popular nordestina, adaptação ao cinema de seus tipos, de seus heróis, de seus modos de sentir, de sua irreprimíveis oralidade e musicalidade; mais especificamente, no plano formal, o abandono das regras clássicas da narrativa e o tratamento livre das imagens e de seus nexos. Debs diz:

Não basta mais desenvolver uma temática nacional, é preciso encontrar também uma estética nacional [...]: os cineastas abandonam seus studios para filmes em paisagens naturais; o conjunto de figurantes é fornecido pela população local; a imagem ganha em liberdade graças à câmera à mão; a luz não é mais filtrada para permitir uma imagem mais próxima da realidade; o roteiro não é estritamente definido com antecedência e deixa muito espaço para a improvisação³⁷⁷.

Somente se tivermos em mente esta especificidade do fundo contra o qual se destacam os melhores filmes de Rocha, que também são os melhores do *cinema novo* em geral, isto é, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968), podemos apreciar – relativamente – os resultados. Apesar de todas as suas boas intenções, apesar da crueza de sua estética e a nobreza dos pais putativos por ele exibidos (Ejzenštejn, Brecht, Welles), o seu cinema não se enquadra na história do realismo. Sempre a operar nele é, sobretudo, o experimentalismo linguístico, o modernismo de uma vanguarda, que tem a missão de expressar a essência desta realidade social *sui generis* que é a moderna realidade brasileira. “Ele propôs a sua visão pessoal da história do cinema brasileiro no que diz respeito ao conceito de cinema de autor desenvolvido pela *nouvelle vague* francesa”, acredita em adição poder sustentar Debs³⁷⁸, embora na realidade em relação à *nouvelle vague* francesa como experimento Rocha se relaciona criticamente (se fizermos uma exceção para o Godard filobrechtiano do período de 1968). Mas, seja ou não seja dado tal tipo

³⁷⁷ Ibid., p. 91.

³⁷⁸ Ibid., p. 156.

de ascendência, existam ou não existam tais conexões de fato, certo é que também aqui circunstâncias múltiplas conspiram para apertar rapidamente todo o fenômeno do *cinema novo*, sufocá-lo e destruí-lo definitivamente. Este afogamento forçado é, para cada um de seus promotores, um trauma. Enquanto a maioria, mesmo um Pereira ou um Diegues, seguem a estrada do cinema de “perspectiva popular”, isto é, sem eufemismos, de falso folclore, de compromisso espetacular, Guerra, Rocha e outros vão para o exílio; exílio que equivale ou a uma rendição incondicional, à capitulação, ou, como no caso do último Rocha, a um extremismo ideologicamente exacerbado e por demais agravado por elocubrações divagantes e fumigações excêntricas insensatas. A experiência se encerra em um fracasso.

XXII

CRISE DE CRESCIMENTO DO CINEMA EUROPEU DE AUTOR

Os três *case-studies* que se seguem (Bergman, Bresson, Buñuel) pretendem lidar com o fenômeno da crise de crescimento do cinema de autor durante os anos 1960 e 1970, naturalmente com todas as suas inevitáveis conexões adiante e para trás. O que significa “crise de crescimento”? Tomo a locução como polissêmica, de fato, em sua máxima pluralidade de significados. Há sem dúvida, nesta fase, um desenvolvimento, um crescimento, uma maturação do cinema, que acontece, porém de tal forma que determina, ao mesmo tempo, uma crise, e coloca em crise as formas de trabalho artístico e a relação da arte com o mundo; e há, por sua vez, no cinema, uma crise, não absoluta, mas como um momento relativo do seu desenvolvimento, ou seja, precisamente como crise de crescimento. Creio que nos três *case-studies* propostos se exprima com particular relevância, com evidências tangíveis, a remodelação expressiva desta crise: tanto pelo que ela tem de vital, de original, como também pelos seus (muitos) traços problemáticos. É preciso ter cuidado com a absolutização abstrata, unilateral, dos dois extremos. Dariam lugar a inadimplências historiográficas igualmente graves tanto a liquidação *tout court* da fase em questão como “crise” quanto a sua celebração enfática como “crescimento”. Somente com o seu entrelaçamento e intercâmbio mútuo, e com as dissidências teóricas que o intercâmbio alimenta (primeiro de tudo, aquela entre vanguarda e realismo), os extremos recebem aqui o seu

justo significado historiográfico. Naturalmente, os três *case-studies* propostos, precisamente porque são tais, não esgotam de fato o fenômeno em exame. Como veremos mais adiante, muitos outros nomes seriam adequados ao caso: Michelangelo Antonioni, por exemplo, sobre quem discutiremos tratando do cinema italiano; ou Andrej Tarkovskij no contexto do cinema russo (também ele discutido mais adiante); ou, nos Estados Unidos, Orson Welles, exemplar *pendant* do que acontece contemporaneamente na Europa.

A *limine* podemos antecipar só observações de ordem orientativa geral. É uma das consequências produzidas pelo fenômeno da crise de crescimento do cinema europeu de autor, durante os anos 1960 e 1970, que extraordinárias semelhanças e diferenças muito profundas são determinadas de tempos em tempos entre as suas personalidades mais proeminentes acima mencionadas: entre Bergman e Antonioni, por exemplo, ou entre Antonioni, Bresson e o segundo Buñuel. Cada um deles carrega consigo, e por trás de si, uma visão de mundo muito elaborada, pessoal, estilisticamente ‘interessante’, e ao mesmo tempo decadente, irracionalista; a originalidade faz fronteira nelas com a tendência ao excêntrico e ao patológico; e sua cultura refinada, o seu intelectualismo – tão sensível em todos – ameaça também ser, ao mesmo tempo a sua prisão. É óbvio que as semelhanças entre estes diversos autores de países diversos, tendo origem em última instância em uma mesma cepa histórico-social (que se pode indicar sumariamente na crise da sociedade burguesa europeia no tardio pós-guerra), comportam a igualmente grandes diferenças: uma vez que socialmente análoga é, na Itália, na França, na Espanha e na Suécia, a parábola involutiva da burguesia em seus respectivos países, mas em cada um deles a involução e a crise assumem aspectos específicos, traços nacionais próprios, diferentes dos traços dos outros. Assim, bem diferente é para os quatro diretores mencionados a forma (irracionalista) de observar o destino humano. Se, por exemplo, Antonioni en-

frenta o problema da solidão subtraindo-a de qualquer solução no sentido religioso, e à religião que Buñuel combate abertamente, Bergman e Bresson reservam a ela um lugar de destaque, embora, de novo, não da mesma forma: optando o primeiro por um cristianismo dialético-problemático de matriz protestante, e inclinando o segundo também para o lado do protestantismo, mas com desenvolvimentos na sua obra descritivos, desapegados, impassivos, eminentemente dialéticos.

1. Bergman em perspectiva.

Seria um erro acreditar que as vastas e profundas transformações ocorridas no curso de desenvolvimento do cinema sueco, após as reformas do período 1963-72, acabariam colocando de lado, como um saco vazio, todo o passado. O vir a ser do fenômeno do modernismo fílmico, voltado principalmente contra Bergman, ocorre em paralelo com a segunda e mais ambiciosa fase da carreira do próprio Bergman, a qual, por sua vez, é influenciada por evidentes influências filomodernistas. Estas analogias não favorecem por outro lado, em nenhum sentido, a superação das incompreensões e das divergências recíprocas. Elas são apenas o fruto indireto, diferente nos dois casos, das metamorfoses linguísticas gerais do cinema dos anos 1960, cujos desenvolvimentos nos permitem olhar também Bergman em perspectiva. Também Bergman está à mercê dos impulsos culturais do momento. Os componentes formativos de seu cinema (obsessões religiosas, pessimismo em sentido único, maceração intelectual, humanismo problemático) vem sendo decantados; após *Morangos Silvestres*, outros traços e estilos entram em seu cinema ou, para dizer melhor, velhos estilos, embora conservados, são submetidos a uma forte reviravolta em sentido filomodernista.

Sintetizo brevemente as características salientes do humanismo problemático, interiorizado, do Bergman maduro³⁷⁹.

³⁷⁹ Cfr. acima, XIV §2. Para maiores detalhes, remeto aos meus trabalhos

Esse consiste essencialmente no fato de que Bergman, movendo-se da base cultural e religiosa da sociedade escandinava, vem a elevar figuras e conflitos dramáticos – sem nunca negar ou falsificar suas ligações profundas com a sua base – a um grau de problematidade que remove simultaneamente, dos dois lados opostos, o seu autodissolvimento niilista (o estado de crise que paira sobre toda a sua produção juvenil, até *Prisão*), e a aceitação passiva e resignada de compromissos sociais filisteus (pense-se na ânsia pelo destino humano que permeia personagens como o cavaleiro Antonius Block de *O Sétimo Selo*, ou o professor Isak Borg de *Morangos Silvestres*). Esta problematidade se exprime, na concreta estrutura dramática das obras maduras de Bergman, sob a forma de um antagonismo dialético insolúvel entre ciência e religião. Reproduz para ele, em um certo sentido, o mesmo dilema que Karl Löwith sublinha em Kierkegaard:

O que está aqui diante de nós não são de fato dois opostos arbitrários e muito menos dois ‘projetos’ opostos, mas fé e saber indagador [...]. Não se pode, porém, cegamente decidir pela fé ou pelo saber indagador, sem retirar de ambos o ponto de apoio. É preciso saber sobretudo de um lado o que é fé e de outro lado o que é saber para poder decidir por um ou por outro³⁸⁰.

Que o antagonismo seja para Bergman insolúvel, que ele não possa decidir-se nem pela religião contra a ciência, nem pela ciência contra a religião, não depende de incertezas de escolhas subjetivas, mas da convicção – ideologicamente motivada – de que a solução do problema da crise da civilização escandinava deve ser buscar, em um nível de unidade mais alto daquele manifestado, por qualquer uma das opostas escolhas. O problematismo é aqui assumido como uma unidade dialética de contrários, tendo

anteriores: a monografia *La solitudine di Ingmar Bergman*, Guanda, Parma 1965, pp. 43 ss., e aos ensaios bergmanianos (que retomam ou readaptam estas páginas) reunidos em *Problemi di teoria e storia del cinema*, Guida, Napoli, 1976 reimpresso: 1986), pp. 159 ss.

³⁸⁰ K LÖWETH, Kierkegaard: “*Quel singolo*”, in *Sudi kierkegaardiani*, a cura di G. Fabro, Mocelliana, Brescina 1957, p. 200.

sua verdade não em si mesmos, nos extremos em si separados, mas em seu intercâmbio; se a dialética da ciência e religião (ou também, mais em geral, da incredulidade e da superstição, da realidade e ficção) se encontra constantemente no centro do cinema do Bergman maduro, é porque a própria complexidade da vida se configura, segundo ele, como uma passagem contínua e uma contínua tensão entre estes polos opostos.

Isto explica também a preferência que o diretor demonstra para os personagens cultos, problemáticos, intelectuais, pelos ‘burgueses’ (isto é, pelo representantes daquela cultura burguesa-protestante que historiógrafos como Weber e Troeltsch idealizam como representantes do “espírito do capitalismo” e da origem da civilização moderna em geral), os únicos capazes, de acordo com os parâmetros desta concepção (certamente distorcida, irracionalista), de elevar-se a um grau tal de consciência que se igualem ao móvel emaranhado de contradições que dominam a essência da vida verdadeira; enquanto o resto da humanidade se limita simplesmente a viver, sem questionar o seu propósito, atentos ao estado em que em “uma espécie de inocência, não se sabe sequer que se está vivendo em desespero”³⁸¹. Agora a inocência, o estágio de juvenil leveza de coração – simbolizada, por exemplo, pelo “lugar dos morangos” – é de fato um estágio importante da vida humana, mas apenas como momento, como parêntese provisório, que deve ser encerrado e superado, de modo que mesmo a relação entre inocência e cultura receba em Bergman uma solução conscientemente dialética, em que o momento da inocência desempenha a função de estimular

³⁸¹ S. KIERKEGAARD, *La malattia mortale*, trad. di C. Fabro, Sansoni, Firenze, 1953, p. 251 (*Opere*, cit., p. 641). Para Bergman, sobre este ponto, cfr. também DONNER, *Djävulens ansikte*, cit., p. 16. Os inocentes bergmanianos – muitas vezes identificados com os vagabundos – rechaçam qualquer perturbação de natureza ética ou axiológica; eles continuam sendo os ‘simples’, os ‘humildes’ de quem fala Lutero, “Aqueles que se certificam de que são assim humilhados e anulados e não procuram ascender” (LUTERO, *Scritti religiosi*, cit., pp. 260-1).

com seu próprio limite a passagem a um momento superior, à mediação, à complicação intelectual, certamente já não tão pura como aquela, mas que, por si só, abre ao homem o caminho da redenção, reconquistando-o à dignidade da mais alta riqueza espiritual, a um humanismo integral.

É precisamente este complicado entrelaçamento de problemas artísticos e ideológicos que constitui, a meu ver, a originalidade e a (relativa) grandeza, assim como a dificuldade de leitura, do cinema maduro de Bergman. Mesmo as poucas pistas aqui dadas a este respeito bastam para iluminar a questão em toda a sua amplitude. Porque Bergman não conhece outra via de reação à ideologia da crise que aquela problemática, burguesa-intelectual, e porque o problematismo está nele impregnado de traços éticos e religiosos do protestantismo, é claro que a sua obra deva afetar-se pela duplicidade destes componentes, e se desdobrar centrando-se sobre a alternativa da religião, embora de uma religião não positiva, dogmática, sentimental, mas puramente intelectual. Bergman diz:

Para mim os problemas religiosos estão sempre vivos. Não cessam nunca de me interessar a cada hora do dia. Mas isto não acontece em um nível emocional, mas sobre o intelectual. A emoção religiosa, o sentimento religioso, é algo de que me livre há muito tempo, ou ao menos assim o espero. O problema religioso, para mim, é um problema intelectual³⁸².

Esta consciência lhe permite aproximar-se e a utilizar, em certa medida, as grandes fontes do humanismo clássico alemão, e particularmente Goethe e Hegel, se for verdade – como sustenta Löwith³⁸³ – também Goethe e Hegel veem na Reforma o caminho da libertação das “cadeias de uma limitação espiritual”, distinguindo “fé histórico”, externamente objetiva, da “fé racional”, e se reconhecem como protestantes precisamente

³⁸² BERGMAN, *Introduzione a Quattro film*, cit., p. XVIII.

³⁸³ Cfr. K. LÖWITH, *Da Hegel a Nietzsche: La frattura rivoluzionaria nel pensiero del secolo XIX*, trad. di G. Colli, Einaudi, Torino, 1959, pp. 45-9.

“nesta fé racional, consciente, de que o homem está destinado à liberdade em sua relação imediata com Deus”. O protestantismo do pensamento clássico alemão, segundo Löwith, consiste em ter compreendido o princípio da liberdade e do espírito como o cumprimento do princípio luterano da certeza da fé. Agora, analogamente para Goethe e Hegel, religião significa para Bergman “religião da humanidade”, “eterna duração de uma mais elevada situação humana”; e aquele “tender sem descanso em direção a uma meta de mais elevada existência”, que figura como o emblema de Fausto contra a glacial indiferença de Mefisto, é também o secreto ressentimento escatológico do cavaleiro Block, de Bergman (e do próprio Berman). Como no *Sétimo Selo*, acontece que o princípio do mal (Mefisto em Goethe, a Morte em Bergman) está longe do ‘saber’: “Eu não tenho nenhum segredo para revelar”, diz a Morte para Block, quando ela já ganhou a partida com ele. “Não me serve o saber”.

Na redescoberta do princípio de uma consciente operosidade (“O homem se afirma somente pelo homem/ que não se dá descanso”) se exprime o humanismo burguês de Goethe e, por reflexo, o de Bergman, tanto no que eles têm de realmente humanista, quanto no que eles têm de burguês, ou seja, de demoníaco, de irracionalista: sem o diabo – diz o Senhor no “Prólogo no céu” do *Faust* – o homem “logo cede à bajulação da abençoada inércia” e a sua atividade acaba por “se enfraquecer”. A atitude operosa, em suma, é demoníaca, comporta o pecado e a ruptura da inocência sem culpa; mas somente nela está a ‘salvação’. “Aquele que luta sem descanso para ascender”, canta o coro angélico do final do segundo *Faust*: “nós podemos redimi-lo”. E quando Fausto, redimido, ascende ao céu de verdade, as “crianças abençoadas” que, como os inocentes de Bergman, nada sabem dos “cânticos terrenos” (da tragicidade da experiência mundana), é a ele que se devem recorrer: “ele as experimentou/ Para que nos ensine”: a depreciação do estado de inocência angélica não poderia ser mais drástica. “O espírito nega

o simples”, havia dito também Hegel, com a mesma intenção, na *Lógica*; e, em conformidade com esta exigência sentida do grande humanismo clássico, Bergman se esforça para subtrair toda espiritualidade do ‘simples’, até deixá-la no limbo morto da ausência do divino. (Deve ser considerado muito mais do que uma coincidência o fato de que em outubro de 1958 Bergman dirigiu, para o Malmö-stadttheater, a peça teatral *Urfaust*).

Não há dúvida de que ao trabalhar desta forma, com esta fecunda recuperação da herança humanista, Bergman dá um passo adiante de grande importância para a cultura e a arte de seu país. Sobre a base mesma do protestantismo (de cujo tronco ideológico vimos se desdobrar toda a sua arte), ele vem em sua maturidade para compreender com extrema justiça, criticamente, a condição de crise da “consciência infeliz”, consistente na consciência da cisão entre o existir da vida e do mundo, que é a dor, a essência “intransmissível” do divino, o “absoluto além”: ou seja, aquilo que é, do ponto de vista ideológico, o próprio núcleo da crise histórica de seu país. Entretanto, precisamente por causa de tais premissas, a tentativa, justa na sua impostação, não leva à adequadas consequências. Outra coisa é o ponto de partida, conscientemente humanista, de não se assentar no estágio da “consciência infeliz”; outra coisa é o resultado da implementação efetiva, artística, desta superação. No nível em que o humanismo e a Reforma não entram em contradição entre si, Bergman pode ainda as conciliar bem no centro desta ambígua situação; de fato, a alternativa protestante lhe permite colocar problemas muito mais ricos e complicados do que no passado, antes mesmo inimagináveis. Mas assim que os problemas colocados pedem também para serem dissolvidos, ressurgem as contradições. A estaticidade da religião se choca com o processo de crescimento humanista, a interioridade com a práxis; e o problematismo entra em imediato antagonismo com a base que o gera, dissolvendo-se ou atrofiando-se em grande parte em seu contato. Porque a evolução de Bergman

ocorre, como se é visto, no sentido de um sempre mais intenso aprofundamento da consciência, ético-religiosa, e porque este aprofundamento deve por necessidade mostrar – analogamente ao que mostra a passagem kierkegaardiana do estágio estético àquele ético e àquele religioso – um acréscimo qualitativo e um ulterior fortalecimento do subjetivismo, do distanciamento entre sujeito agente e ação, entre ética e história, segue-se que em Bergman – como em Kierkegaard – a dialética acaba por não ter mais nada de objetivo, mas sim precisamente uma dialética subjetiva ou ‘qualitativa’, caracterizada por ser configurada simplesmente como um ‘salto’ no imediatismo da relação com o absoluto. Ela permanece, enquanto dialética, movimento, ação e desenvolvimento, mas enquanto subjetiva (luterano-kierkegaardiana), apenas movimento interno, agir interno, de tal forma que – segundo o destaque colocado em Kierkegaard por Lukács³⁸⁴ – “a tarefa da atividade e do operar” atribuída à subjetividade existente aparece como “uma enganosa falsificação do agir mesmo”, privado de qualquer determinação, onde “é cancelado tudo aquilo para o qual um agir se torna realmente um agir, ou seja, a objetividade da vida social”.

A substância do ensinamento do humanismo clássico de Goethe e Hegel, que transparece na formulação goetheana, lembrada por Löwith, acerca da necessidade de conceber o protestantismo apenas como um ponto de partida para passar “de um cristianismo da palavra e da fé cada vez mais para o cristianismo do modo de sentir e de agir”, para a resolução da crise e a supressão da infelicidade da consciência, e que – observa o mesmo Löwith – “estava em vigor já no princípio daquele caminho, que deveria conduzir de Hegel a Feuerbach, e mais adiante ainda, até as transformações decisivas e radicais”³⁸⁵, esta substância

³⁸⁴ G. LUKÁCS, *Die Zerstörung der Vernunft*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1954, p. 238 (*La distruzione della ragione*, trad. de E. Arnaud, Einaudi, Torino, 1959, pp. 299-300, Lukács Werke, Band 9, Luchterhand Verlag, p. 263; *A destruição da razão*, Instituto Lukács, 2020, p.263).

³⁸⁵ LÖWITH, *Da Hegel a Nietzsche*, cit., p. 49.

humanista só poderia ter uma limitada contrapartida artística em Bergman. Se ele nunca se dá realmente conta da fraqueza da imposição que está no fundo da teoria da angústia consciente, se a fratura entre o mundo divino e o mundo humano (de onde surge a crise) nunca é por ele compreendida em seus termos objetivos, muito menos superada, e portanto no itinerário da ‘salvação’ de sua arte “a esperança de poder unificar com a intransmutável deve permanecer esperança, deve, isto é, permanecer sem realizar-se e sem presencialidade” (Hegel), isto é inteiramente uma consequência da fisionomia nacional de sua obra, de seu fortíssimo reflexo sobre ela da civilização escandinava, e, enfim, precisamente da circunstância em que se é insistido também por outros – de que a civilização escandinava passa a viver, a partir de Kierkegaard, apenas o aspecto cristão-burguês da dissolução do hegelianismo, rompendo todas as pontas com a esquerda hegeliana e com os problemas da dialética objetiva e materialista.

Assim, cai-se em um subjetivismo sem saída, típico do princípio nórdico-protestante; e reaparece, junto com ele, a situação de prisão do homem, do sujeito, na medida em que está fechado em si mesmo. Se para a autora de um dos livros mais afiados sobre a base ideológica da arte de Bergman, Maria Bergom-Larsson, este subjetivismo aparece singularmente “representativo de uma certa consciência burguesa europeia durante uma fase de crise da sociedade tardia capitalista”, nomeadamente da sociedade escandinava³⁸⁶, Aristarco o indica magistralmente na categoria da “solidão ontológica”, resultado final inevitável do envoltório retorcido e do fracasso da pseudo-dialética de Bergman. O isolamento do mundo, e retraimento para a interioridade da consciência servem como premissa e introdução à alternativa protestante; a “solidão ontológica”, “entendida como condição humana eterna e universal, imodificável por princípio”, sela o seu resultado. “Dissolução do mundo e dissolução

³⁸⁶ BERGOM-LARSSON, *Ingmar Bergman och den borgerliga ideologin*, cit., 12 (trad. Inglêse, p. 8).

do homem [...] – escreve Aristarco – identificam-se: incognoscibilidade fundamental tanto para o indivíduo quanto para os outros. Outra condição humana não existe se não aquela da solidão ontológica; a realidade externa sendo negada, nada pode ser criado para modificá-la”³⁸⁷. A própria possibilidade da dialética constitui assim apenas uma possibilidade abstrata, ilusória, uma “possibilidade impossível”, e “a esperança permanece, tudo considerado não esperança”.

Precisamente partindo de observações críticas como aquelas de Aristarco e de Bergom-Larsson, de seus esclarecimentos acerca da instabilidade e das fraquezas ideológicas do humanismo de Bergman, a crítica tem forma de olhar para ele em perspectiva, de penetrar melhor na dinâmica de seu desenvolvimento, de formular um juízo geral sobre o itinerário de sua trajetória: que é aquele – não linear, mas parabólico – de um progressivo reforçamento interno da autonomia de seu próprio mundo criativo, até o vértice de originalidade e refinamento formal que, depois de *Morangos Silvestres*, vão cada vez mais, e em mais de um sentido, permeando-se de sugestões filomodernistas, com alguns deslizos do último para o maneirismo.

A crítica nunca tem de fazer elogios aos artistas. O destaque de seus pontos de virada ou de crise faz parte das tarefas e deveres críticos. A grandeza de um artista – note-se – se mede também pela sua capacidade de fazer frente às contradições que a estrutura e o desenvolvimento de seu mundo artístico encontram. Se agora a estrutura e o desenvolvimento do mundo de Bergman se mostram tão originais quanto, por sua natureza, são contraditórios e instáveis (sua natureza sendo, de fato, como vimos, um estado de tensão objetivamente irresolúvel entre ciência e religião, racionalismo e misticismo), segue-se que toda a produção mais madura e consciente de Bergman repete o seu

³⁸⁷ G. ARISTARCO, *I volti e le possibilità astratte*, "Cinema nuovo", VIII, 1959, n. 141, pp. 429-31; reimpresso em *Dissolvimento della ragione*, cit., pp. 548 ss.).

valor – mas também é colocada em dúvida – por sua própria instabilidade estrutural de princípio. Já em *O Rosto*, o diretor se depara com esta aporia. A magia que interessa aos experimentos do hipnotizador Vogler reside na ambiguidade de ter por um lado, como ‘mesmerismo’, forma de ciência, e de ser por outro, diante da ciência verdadeira – segundo com o que se põe o conselheiro médico Vergéus – nada mais que truques, imposturas e charlatanismo. É ou não um charlatão o doutor Vogler? Está ou não está correto Vergéus, com o seu inabalável realismo científico? A resposta a tais perguntas é para Bergman inessencial, ou melhor, impossível; como elas são formuladas, ambas admitem não haver solução. Se há dúvidas, Bergman, como homem moderno, reconhece as vantagens e a justeza teórica do racionalismo diante do que o racionalismo mais abomina, a inexplicabilidade da magia; mas este racionalismo, considerado abstratamente por si, também é derrotado e depreciado por sua rigidez, por sua unilateralidade; pense-se na vingança que o ‘mistificador’ Vogler toma contra Vergéus, aterrorizando-o no sótão com seus truques e suas substituições, ou a sequência final irônica, quando a carruagem da *troupe* de Vogler está prestes a fazer a sua triunfal entrada na corte.

Assim, Bergman rejeita completamente, na ambiguidade de partida, o dilema em torno da relação entre incredulidade e superstição (ou ciência e religião). Escrevera Kierkegaard no *Conceito de angústia*: “Incredulidade-superstição. Eles correspondem perfeitamente; ambos carecem de interioridade [...]. Em sua essência, são perfeitamente idênticos³⁸⁸. Nem a aridez da ciência (incredulidade), nem a dogmática da religião positiva (superstição), e muito menos a mistificação pseudo-sobrenatural de que se reveste a religião, contêm em si – para manter a terminologia de Kierkegaard – o autêntico “movimento da fé”. Não resta, portanto, mais do que zombarias, de ambos os lados, os

³⁸⁸ S. KIERKEGAARD, *Il concetto dell'angoscia*, trad., C. Fabro, Sansoni, Firenze, 1953, p. 179 (*Opere*, cit., p. 187).

opostos das suas falsas vitórias, com efeitos perturbadores tanto para o conteúdo, quanto para a forma da estrutura artística.

Daqui em diante, devido a esta interna contraditoriedade de sua dialética, Bergman se torna cada vez mais cético sobre a utilidade e a eficácia da ‘pesquisa’, assumindo posições de maior indiferença em relação a uma concreta implementação. *O Rosto* e as outras obras que ele realizou após *O Rosto*, a trilogia sobre o “silêncio de Deus (*Através de um Espelho*, *Luz de Inverno*, *O Silêncio*), depois, mais marcadamente, *Persona* (1966), *Vargtimmen* (A Hora do Lobo, 1967), *Skammen* (Vergonha, 1968), até *Viskningar och rop* (Gritos e Sussuros, 1972), trazem todos, em diversos graus, traços sensíveis desta estagnação, deste refluxo do problematismo: cuja incidência se pode mensurar precisamente do fato de que assistimos, em tais obras, a progressiva supressão do meio positivo da dialética entre ciência e religião, isto é, a supressão daquele verdadeiro nódulo problemático que, religando em unidade os extremos, e preenchendo-os o máximo possível de conteúdo, tinha feito a grandeza de seus filmes maiores. Falta aqui, em outros termos, o “movimento da fé” como algo mediado, como um processo; e mais reduzida, senão de todo ausente, é por consequência a construção do grande personagem, do intelectual, do ‘burguês na acepção protestante: de quem, em suma, esforça-se para remediar, mediante problemas e pesquisas, a crise interna de seu mundo social. O “ateísmo religioso” do *Silêncio* marca, neste sentido, um ponto extremo, a destruição de qualquer possível abertura problemática.

Com muita coerência e honestidade como artista, Bergman certamente se apercebe desta situação. Em 1968, revertendo o que havia sustentado no passado, ele declara ter rompido há algum tempo (precisamente no tempo de *Luzes de Inverno*) com os problemas da religião e de ter tirado todas as necessárias consequências para a sua arte: “Estou simplesmente aterrorizado com o que está acontecendo [...]. Especialmente

nos últimos anos, quando entrou em colapso a superestrutura religiosa – que me protegera de tantas coisas – se vê o mundo e se vive nele com terror”³⁸⁹. O que de propriamente religioso sobrevive neste ‘ateísmo’ é “o sentimento vago do homem de que a sua vida é uma vida privada de sentido e que ele não pode ser orientado nela porque a velha ontologia da religião entrou em colapso”; ou seja, se por um lado o mundo humano “perdeu toda esperança de renovação”, por outro, porém – são palavras de Lukács – “o desejo religioso de consolação e salvação perdura com a mesma intensidade no mundo sem Deus, e conflui toda a sua intensidade no nada que se é assim tão determinado”³⁹⁰. Assim, mesmo sem de fato renunciar aos princípios fundamentais compositivos de sua arte e aquelas tendências religioso-subjetivas (agora em sua forma ‘ateia’) que a permeiam totalmente de cima ao seu fundo, Bergman se vê todavia forçado por este “nada” e pelo “mundo sem Deus” – para não recair no estado de paralisia anuladora de seu início, e conservar uma certa mobilidade na construção artística – a inverter a direção e o significado da dialética humanista que vinha operando em seu cinema, pontuando não mais o fenômeno do crescimento humanista, da formação do intelectual, mas sobretudo, inversamente, do estado de paralisia e de crise que pelo intelectual é comunicado às figuras subalternas. O desenvolvimento dramático se funda, mais do que antes, no motivo – de resto já presente nos *Credores de Strindberg* – do confronto ou da troca de personalidade, a

³⁸⁹ Cfr. a entrevista de BERGMAN, *Man kan ju göra vad som helst med film!*,” Chaplin, X, n. 79, 1968, p. 48.

³⁹⁰ LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 497 (trad., p. 892); H.H. HOLZ/L. KOFLER/W. ABENDROTH, *Gespräche mit Georg Lukács*, org. por Th. Pinkus, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1967 (agora in G. LUKÁCS, *Autobiographische Texte und Gespräche*, Werke, Bd. 18, org. por F. Benseler/W. Jung, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2005, pp. 274-5); trad. Di C. Pianciola, *Conversazioni con Lukács*, De Donato, Bari, 1968, pp. 74-5; *Conversando com Lukács*, Instituto Lukács, 2014, p. 76. Cfr. também, no que diz respeito à Bergman, G. ARISTARCO, *L'ateismo borghese nel Bergman del 'silenzio'*, “Cinema nuovo”, XVI, 1967, n. 186, pp. 104-7.

mobilidade dialética da troca de experiências permanece (e é o que confere ainda um singular respiro às suas obras), mas a direção é invertida, de modo que o “ateísmo religioso” conduz, em última análise, a um cada vez mais decisivo sufocamento das instâncias humanistas-problemáticas. Quando em *Persona* a ‘corrupção’ da atriz Elisabeth, tão fechada em si mesma que não consegue nem mesmo mais falar, penetra em Alma, a enfermeira encarregada de assisti-la, verifica-se uma metamorfose. Espiritualmente (e fisicamente) Alma está agora possuída ao ponto de identificar-se com Elisabeth e de unir-se, como se fosse a outra, com o marido dela; mesmo a sua linguagem vem se desarticulando e anulando, vem – como aquela de Elisabeth – se reduzindo ao silêncio. “Agora você está me sentindo”, ela a ordena em um certo ponto. “Repita aquilo que eu digo. Nada, nada, não, nada”. E Elisabeth, a qual fala, pode-se dizer, pela primeira vez (se excetua-se uma instintiva reação de terror antecedente), docilmente repete: “Nada”. – “Ótimo, isso é bom. É assim que deve ser”. Deve ser, isto é, o silêncio: que o único plano – mas agora esvaziado de toda consistência – sobre o qual operam ainda o confronto e a troca de personalidades, a dialética das consciências, como consciências situadas em níveis diversos. Trata-se, portanto, claramente de uma dialética em refluxo, degradante em direção à anulação.

Consegue ser muito fácil, nesta altura de desenvolvimento da arte de Bergman, mensurar em perspectiva a trajetória, a curva parabólica. Estamos na fase descendente da parábola. Domina uma inversão de tendência em relação ao passado, uma completa mudança de registro. O que no passado aparecia como um processo de crescimento e desenvolvimento, aqui é declínio; o que restou da objetividade do mundo social, aqui desaparece. Não engana a aparente inconsequência da recuperação, no plano formal (modernista) de traços da objetividade já dissolvidos do ponto de vista do conteúdo. A materialização dos demônios do castelo em *A Hora do lobo* e dos horrores da guerra

em *Vergonha*, ou os traços do cru realismo fisiológico em *Gritos e Sussurros*, são apenas algo de simbólico, pertencentes apenas à esfera de uma espectralidade subjetivista-alusiva – única dimensão residual da forma – sem mais algum contato com a realidade, sem coloração histórico-social. “A fronteira entre o sonho e a realidade”, Bergman admite, “foi totalmente cancelada”³⁹¹. Sinal evidente do quanto Strindberg está sempre no centro da experiência cultural de Bergman e – ainda o demonstram bem filmes tardios como *Fanny och Alexander* (1981-82) e *Efter repetitionen* (Depois do ensaio, 1983), ambos colocam em questão o Strindberg de *Sonho*, colocado entretanto também ao palco do Dramaten (1970), com posteriores produções estrangeiras (1971, 1977)³⁹² – permanece lá até o final.

Se mais acima falei de uma certa impressão de cedência para a última fase da atividade de Bergman, é porque os filmes que ele realiza, a partir do final dos anos 1960 (onde retornam todos os temas e problemas que lhe são caros, mas em forma resumida e repetitiva, beirando a obsessão) denunciam o verme da práxis maneirista, dando assim origem à suspeita de que o refluxo do problematismo passa finalmente a uma rendição formal, a um *piétiner sur place*. Suspeita, note-se, surgida no próprio Bergman com relação a *Höstsonaten* (Sonata de Outono, 1977), do qual o seu livro retrospectivo *Imagens* recita a seguinte autocrítica:

Um crítico francês escreveu com acuidade que “Bergman, com Sonata de Outono, havia feito um filme a la Bergman”. É bem formulado, mas irritante. E penso que corresponde à verdade, para mim [...]. Então é tempo de se olhar no espelho e se perguntar: o que aconteceu

³⁹¹ BERGMAN, *Man kan jn göra vad som helst med film!*, cit., p. 46.

³⁹² Observações importantes para os critérios da encenação bergmaniana de obras de Strindberg durante este período podem ser encontradas nos trabalhos dos dois Marker citados anteriormente. Significativo também o quando acrescenta F. GADO, *The Passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham NC, 1986, p. 463: isto é, que no auge dos anos 1970, “Bergman olhava para a encenação das obras-primas de Strindberg como documentos cuja base a posterioridade julgaria seu sucesso no teatro sueco”.

realmente? Bergman começou a fazer filmes a la Bergman? Penso que Sonata de Outono seja, infelizmente, um triste exemplo³⁹³.

Sinal do maneirismo é sobretudo isto, que agora o diretor sente novamente a necessidade, como nos inícios (por exemplo, nas referências ao “nihilismo” de Nietzsche e Strindberg do roteiro definido para o *Tortura do Desejo* de Sjöberg), de colocar em questão explicitamente as suas fontes, as suas experiências culturais mais significativas: pensemos apenas no que acontece – e certamente não é coincidência que aconteça precisamente ali – no final daquela tentativa malsucedida de resumo da obra que é *Fanny e Alexander*, quando a avó relê para Alexander as páginas da nota de acompanhamento de Strindberg, em *Sonho*, sobre os poderes sem limites da fantasia na criação artística: “Tudo pode acontecer, tudo é possível e provável. Tempo e espaço não existem; sobre uma base mínima da realidade a imaginação desenha tantos motivos: um misto de recordação, experiências, invenções, absurdos e improvisações”: palavras que – segundo é observado corretamente na Suécia por Maaret Koskinen³⁹⁴ – “tornam-se um credo estético não apenas para *Fanny e Alexander*, mas para a obra cinematográfica de Bergman em seu conjunto: o filme como drama onírico, o sonho como drama fílmico”.

Aqui me parece que Bergman sai derrotado, e não vitorioso, na luta contra a tentação nele recorrente de ceder acriticamente ao mundo onírico de Strindberg. Há talvez aqui um retorno ao passado, aos princípios e estilos de representação do passado, que ele mesmo já havia superado; há um certo esgotamento, um afrouxamento de sua capacidade de dominar e plasmação da matéria artística, uma concessão ao lado naturalista-decadente da cultura da qual ele provém, e à qual se refere

³⁹³ BERGMAN, *Bilder*, cit., p. 334 (trad., pp. 290, 292).

³⁹⁴ M. KOSKINEN, *Det typiskt svenska hos Ingmar Bergman*, “Chaplin”, XXVI, 1984, n. 194-5, p. 226, a qual retorna posteriormente mais adiante na sua dissertação de doutorado *Speg och Speglingar*, cit., pp. 257 ss. (Cfr. também G. CORBUCCI, *Un omaggio a Strindberg nell'ultimo Bergman*, “Cinema nuovo”, XXXIII, 1984, n. 289, pp. 10-1).

(ao menos no que diz respeito ao fervor problemático da sua fase madura); há, em suma, precisamente, a maneira.

2. Mundo e estilo de Robert Bresson.

Se olharmos brevemente em síntese o desenvolvimento do cinema de Bresson, damo-nos conta imediatamente das características próprias de seu caminho – atormentado, não linear – à sua maturidade fílmica. Ele saiu do mundo cultural da “segunda vanguarda” que havia surgido na França, após o ponto de virada do som (Claude Autant-Lara, os dois Prévert, sobretudo Cocteau), e cujos efeitos literários repercutem fortemente sobre o estado ainda magmático de sua produção até o final da guerra: uma literalidade imbuída da complacência intelectualista de grande parte da cultura francesa do *entre-deux-guerres*, de Giraudoux ao jovem Anouilh (para citar dois dos seus mais astutos autores do teatro); Giraudoux assina por sua vez os diálogos de estreia de Bresson no longa-metragem, *Les anges du péché* (Anjos do Pecado, 1943: filme que – observado de passagem – tem singulares pontos de contato com *Crônica de meu Amor*, longa-metragem de estreia de Antonioni), assim como Cocteau assina os de sua primeira obra de relevância, *Les dames du Bois de Boulogne* (As Damas do Bois de Boulogne, 1945: de um episódio do *Jacques le fataliste* de Diderot).

Este gênero de literalidade reaparece em Bresson uma vez mais – mas transfigurado, já feito linguagem fílmica completamente autônoma – com o Bernanos do sucessivo, *Journal d'un curé de campagne* (Diário de um Pároco de Aldeia, 1950). Como primeiro e melhor de todos mostrara Bazin³⁹⁵, o rigor da escavação na literalidade do texto torna-se estilo. O corte das imagens está em relação com a voz fora do plano que narra e comenta; a substância do que vem representado, dentro ou fora das páginas do diário do pároco, é subjetivada em ima-

³⁹⁵ BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., II, pp. 33-53.

gens simbólicas (as árvores esqueléticas, as vestes negras dos personagens). Enquadramentos diagonais, primeiros planos e 'planos americanos' ligeiramente angulados de baixo, tons fortemente claro-escuros, sons e ruídos e vozes mesmo de figuras não visíveis no quadro ou à sua margem, insistentes dissoluções narrativas, todo um repertório de expedientes formais demais e refinados é mobilizado com o objetivo de criar uma atmosfera de sofrimento, solidão e isolamento em torno do protagonista, como pano de fundo da desigual batalha que ele combate, em nome da 'graça', contra um mundo adverso, hostil (aquele, tão retrógrado quanto mesquinho, dos condes do castelo); embora permanecendo muitas vezes imóvel, a *câmera* esboça como em um emaranhado envolvendo o protagonista, parecendo – dentro de certos limites – isolá-lo, de modo a dar destaque por contraste à interioridade, à ascese da consciência; e a lentidão do ritmo da narração, o seu andamento quebrado, mais por cenas do que por sequências, potencializa a solenidade.

Dali em diante, o desenvolvimento de Bresson procede coerentemente ao longo do mesmo eixo, centrado na desesperada busca da espiritualidade (da graça) dentro do contexto trágico da existência. Mas como o rigor lhe impõe que, por ascese, é sempre novamente rejeitado todo compromisso, derivando a consequência de que o horizonte humano e artístico de seu mundo vai de encontro à continuação da contraditoriedade do fenômeno da crise de crescimento mencionado acima: de um lado, o crescente rigor da forma, a crescente elevação do estilo, e, do lado oposto, uma certa contração do horizonte humano. Isto vale já inicialmente para o período sucessivo ao *Diário*, mas vale em maior grau, durante os anos 1960, para filmes como *Procès de Jeanne d'Arc* (O Processo de Joana d'Arc, 1962), *Au hasard Balthazar* (A Grande Testemunha, 1966), *Mouchette* (Mouchette, a Virgem Possuída, 1967: novo e desconsolado encontro com Bernanos), *Une femme douce* (Uma Mulher Delicada, 1969: do conto *Uma Criatura Gentil* de Dostoevskij),

sem mencionar os desenvolvimentos posteriores. E não se trata aqui certamente apenas de uma questão de estilo: pelo contrário, esses filmes permanecem, do ponto de vista estilístico, insuficientes, enxutos, lineares, de uma essencialidade absoluta, isto é, de todo de acordo com o itinerário artístico de Bresson a partir do *Diário*.

Agora, onde estão os traços característicos de sua arte? Mais do que um *metteur en scene*, faz notar corretamente Eric Rhode já mais ou menos coincidindo com o anunciar-se da crise dos anos 1960³⁹⁶, Bresson é, e se considera como, um *metteur en ordre*, isto é, como um sistematizador de imagens da realidade à maneira de um arquiteto, que da matéria que é oferecida extrai a sua criação; sobre a realidade bruta o diretor trabalha escavando, polindo, indo “em direção à simplificação”, no intento – são palavras suas, extraídas da entrevista dos anos 1960³⁹⁷ – “de fazer uso do princípio do aprisionamento, de captar na vida as coisas absolutas, em seu estado puro: um olhar, um gesto...”. O modelo operativo que as suas *Notes sur le cinématographe* propõe é: sem psicologia, sem ostentação, mas sobretudo: “Faculdade de retornar a si, de se conter, de não deixar transparecer nada. Uma certa configuração interior comum a todos [...]. Não se cria acrescentando, mas despindo”.

Purificação, na realidade – sublinha ainda Rhode – é o termo chave de toda discussão sobre a obra de Bresson. Mais do que um tema, este termo descreve as suas intenções; o seu desejo de um cinema ‘puro’, não contaminado por efeitos literários ou teatrais³⁹⁸.

³⁹⁶ E. RHODE, *Robert Bresson*, no seu volume *Tower of Babel: Speculations on the Cinema*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1966, pp. 39 ss.

³⁹⁷ Cfr. “*Jeanne d’Arc*” e *l’antiteatro. Colloqui con Robert Bresson*, “Bianco e Nero”, n. 3, marzo 1963, p. 18; *La question. Entretien avec Robert Bresson*, “Cahiers du cinéma”, n. 178, maggio 1966, p. 29 (trad. Parcial in « *Filmcritica* », n. 167, 1966, p. 272). As citações que seguem vêm das suas *notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, pp. 83, 85, 99 (*Note sul cinematografo*, trad. di G. Bompiani, Marsilio, Venezia, 1986, pp. 77, 79, 89).

³⁹⁸ RHODE, *Tower of Babel*, cit., p. 44.

Deste ponto de vista, o diretor permanece, em todos os pontos de seu itinerário artístico, rigorosamente coerente consigo mesmo. A purificação da realidade se identifica para ele, no aspecto conteudístico, com a obtenção da pureza interior, ou, em outros termos, com a elaboração do problema da graça. Depois do *Diário*, que representa o ponto mais alto de tal elaboração e, ao mesmo tempo, nas últimas palavras do pároco moribundo, a certeza de sua positiva conclusão (“Tudo é graça”), Bresson se compromete em um ulterior, exasperado trabalho de refinamento da consciência, com o objetivo de elevá-la a um grau de ascese ainda superior: daí a rarefação das psicologias, a dureza do tratamento descritivo, a ausência de qualquer artifício sentimental, o uso sistemático da elipse, a concisão e em geral todo aquele rigor “jansenístico” do estilo³⁹⁹, que é amplamente documentado por seus filmes da crise dos anos 1960.

Paradigmático é o caso de *A Grande Testemunha*, filme sobre o qual convém dedicar um momento. Ele se inscreve perfeitamente no quadro do itinerário acima descrito, refletindo plenamente a contraditoriedade. Como no *Processo de Joana d’Arc*, aqui a graça não é mais um problema. O burro Balthazar, cuja história acompanha, da vida à morte, o inteiro arco do filme, está, por assim dizer, já prejudicialmente em “estado de graça” (“um santo”, julga-o a mãe do protagonista, a jovem Maria). A serviço dos mais diversos donos, de Marie que o protege e o trata com doçura, e dos bandidos, contrabandistas e exploradores que o maltratam, ele porta em si, na sua paixão e em seu sofrimento, os estigmas do sofrimento humano suportado submissamente, sem rebelião; mas ao mesmo tempo a paixão e o sofrimento constituem o fio vermelho que liga os eventos externos que os cercam, o eixo perspectiva na base sobre a qual observar estes eventos, e sobre a qual cai, como um contragolpe, uma luz muito fosca, uma obscura au-

³⁹⁹ Assim o qualifica ele mesmo na entrevista *La question*, cit., p. 69, onde se reconhece “Janseniste [...] dans le sens de dépouillement”.

réola de tragicidade (então confirmada pelas soluções trágicas dos dois filmes sucessivos).

O fato é que a partir de *A Grande Testemunha* – se é reiterado ainda recentemente, com referência expressa à crítica espiritualista – uma certa concepção eufórica da graça cristã desaparece. A salvação, a santidade, a fé se tornam cada vez mais desorientadas, problemáticas, inacessíveis. Se instala o desespero, o mal triunfa, a desordem do mundo se torna irremediável⁴⁰⁰.

Precisamente aqui vem à luz a grandeza e o realismo artístico de Bresson, não obstante toda a sua ilusória teoria da “pureza”. (“Pureza”, “essência pura”, “absolutes das coisas”, são locuções que retornam continuamente nas *Notes sur le cinématographe* e nas entrevistas). Por devaneios sentimentais ele não mostra qualquer indulgência. “As nossas promessas, aquelas promessas infantis que trocamos”, diz Marie a Jacques, o seu companheiro de brincadeira na adolescência, antes de partir definitivamente, “pertencem a um mundo imaginário, não à realidade. A realidade é toda diversa”. Mas é precisamente a realidade que está no coração de Bresson; e é por isto, e em nome disso, que ele rejeita, não sem dureza, os vícios e os falsos caminhos, os compromissos e os falsos orgulhos (por exemplo, o falso orgulho do pai de Marie, que se consome satisfeito com seu próprio sofrimento), todas as vergonhosas capitulações do homem perante as dificuldades, as responsabilidades e aos deveres que surgem ininterruptamente no curso da vida cotidiana.

Após este aprofundamento interno ou, para dizer melhor, esta crise de crescimento de seu mundo artístico, Bresson acaba se encontrando ao lado de Bergman. Que entre eles as diferenças prevalecem muito sobre as semelhanças, mesmo em comum ir-

⁴⁰⁰ J.L. PROVOYEUR, *Le cinéma de Robert Bresson. De l'effèt de réel à l'effèt de sublime*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2003, pp. 300-1. A referência é aos estudos de M. ESTÈVE, *Robert Bresson. La passion du cinématographe*, Albatros, Paris 1983, p. 134; *La visione del mondo di Robert Bresson*, no vol. *Il caso e la necessità. Il cinema di Robert Bresson*, a cura di G. Spagnoletti/S. Roffetti, Lindau, Torino, 1998, p. 27.

racionalismo, é explicado pelo diverso grau de imanência de suas respectivas premissas. Mas quanto mais ambos, a partir de um certo ponto no desenvolvimento de sua arte, vem perdendo progressivamente a fé nas premissas assumidas, quanto mais o humanismo problemático de Bergman entra em crise, converte-se em “ateísmo religioso”, e por sua vez Bresson, como um bom leitor de Montaigne⁴⁰¹, torna-se cada vez mais cético sobre o problema da conquista humana da graça e se fecha em uma atitude de pessimismo não menos exasperado, sem saída, isto é, em uma análoga forma religiosa de ateísmo, tanto mais os traços essenciais de sua respectiva concepção e representação do mundo – não obstante as peculiaridades estilísticas – tendem a convergir. Assim, as suas parábolas de artistas se movem ambas na direção do abstrato, da eliminação dos contornos do desenho narrativo, chegando a uma sempre mais intensa estilização da forma.

Desta segunda maneira, *Lancelot du Lac* (Lancelot do Lago, 1974), inspirado na lenda do poema bretão de Chrétien de Troyes, é talvez o filme que mais se aproxima do cinema de Bergman: não tanto ou não só pelo pano de fundo histórico e o ambiente, a floresta enfeitiçada, os encantamentos, as profecias, os sinais e os eventos mágicos (elementos todos lembrando o Bergman medieval do *Sétimo Selo* ou de *Jungfrukällan*, A Fonte da Donzela, 1959), mas por razões muito mais intrínsecas, substanciais: porque o princípio da eliminação narrativa, da rarefação, da redução da espessura e espaço de movimento dos personagens, significa que, como em Bergman, a objetividade do mundo, dissolvendo-se, passa a um estado subjetivo de pesadelo e crise de consciência.

Já é significativo que o filme abra com imagens atrozés da morte (guerreiros pendurados, cabeças cortadas, sangue corrente) e a não menos lúgubre e mortífera profecia da velha mu-

⁴⁰¹ Cfr. a entrevista de BRESSON a “L’Express” (23 de dezembro de 1959), traduzida com o título *Il ritmo di un film deve essere come il battito di un cuore*, “Filmcritica”, XI, 1960, n. 90, p. 14 Quatro ocorrências de Montaigne também estão em *Notes sur le cinématographe*, cit., pp. 39, 43, 133 (2 vezes).

lher da vila (a mesma em que Lancelot se refugiará ferido após o torneio), sinais tangíveis dos desastres que foram, ou estão prestes a ser. Os cavaleiros da Távola Redonda, tendo falhado a missão do Graal, retornam ao Rei Artur dizimados, humilhados, consternados e, sobretudo – adverte um subtítulo inicial – sobrecarregados pelo presságio sombrio de uma maldição divina. Lancelot, que estava entre os primeiros, no retorno se perde e fica atrás de todos; em seu rosto cansado, pálido, emaciado, sofredor, transparecem a dor e a consciência do fracasso, a sensação de uma derrota. “Senhor, não te trago o Graal, minhas mãos estão vazias”, são as suas primeiras, significativas palavras ao rei, enquanto uma pausa – igualmente significativa – foca a *câmera* nos detalhes dos olhos angustiados de seu corcel (uma espécie de *alter ego* do burro Balthazar, também por seu valor de contraponto a um mundo sem mais graça; o épico do ciclo bretão também contempla figuras de animais falantes). E o rei comenta: “Quanto sangue derramado em vão!”. A esperança de glória se transforma agora em derrota, e isto, no julgamento do rei, é atribuído a uma culpa, isto é, é sentida como consequência de um fato subjetivo, de consciência, como prova do definitivo afastamento de Deus do mundo, da perda da graça. No sombrio e opressivo silêncio do castelo, ao redor de uma Távola Redonda que, de repente, tornou-se quase deserta, não restam mais do que trajes vagantes, espectrais armaduras vazias. Nada se encontra aqui da “graça plena de arte”, do “coquetismo gracioso, claro, sorridente, fresco, elegante e ingênuo”, do qual para Chrétien fala, em *Mimesis*, Erich Auerbach⁴⁰². Se tanto, encontra-se exatamente o oposto: isto é, do ponto de vista figurativo, no lugar de guerreiros, cavaleiros, nobres, heróis, no lugar do ideal personificado da galanteria cavalheiresca, apenas as lavras dos homens, fisionomias de seres esfarrapados e brutalizados; e, do ponto de vista sonoro, no lugar da harmonia do verso épico (as

⁴⁰² E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. di A. Romagnoli/H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino, 2000, I, p. 145.

octossílabas de Chrétien), um surdo barulho de ferragens sem espírito⁴⁰³, que a precisa banda sonora do filme, em unidade com os tons foscos da cor⁴⁰⁴, evidencia adequadamente.

Lancelot é apenas o símbolo, a concentração à mais alta potência, deste sentimento de culpa e fracasso. Quando na igreja ele vê ou acredita ver o cálice com o Santo Graal – ele mesmo dirá a Guinevere - ecoa uma voz que o acusa de covardia, duplicidade e vilania. Como se humanamente destruído, não obstante as suas intactas capacidades combativas (que brilha na esplêndida sequência do torneio), ele não confia mais em si mesmo ou nos outros, não é mais um herói, não acredita mais em seu amor por Guinevere. Ele gostaria do cancelamento puro e simples do passado, a supressão da realidade: “O que tem sido não deve ser”. E para Guinevere, resignada a perdê-lo, diz-lhe: “Tudo entre nós é finito porque é assim que deve ser”, e também ele se ausenta fatalistamente, repetindo: “Assim deve ser”. O fim de suas ações heroicas sanciona, ao mesmo tempo, o fim de seu amor. “Temos muito sangue para expiar. Muitas mortes por culpa nossa”, diz-lhe novamente a rainha, pouco antes da renúncia extrema. “Era muito bom, mas não é mais possível... Tu não tens mais nada a me pedir, eu não tenho mais nada a lhe dar”.

O afastamento de Deus, a perda da graça, a condenação jansenista do mundo (fatalismo, problema do mal) significam portanto – aqui como em Bergman – destruição das qualidades e capacidades humanas do homem. No *Sétimo Selo* bergmaniano, o cavaleiro Antonius Block poderia ainda enfrentar a morte

⁴⁰³ As “armaduras” de seus cavaleiros BRESSON define como “un vêtement de fer qui est bruits, musique, rythmes” (*du fer qui fait du bruit*, entrevista dada a Y. Baby, “Le Monde”, 26 settembre 1974) [uma vestimenta de ferro que é ruído, música, ritmo.]. Já nas *Notes sur les cinématographes* (cit., p. 27), muito antes da ideação de Lancelot, havia escrito: “Il faut que les bruits deviennent musique.” [É preciso que os ruídos se tornem música] ⁴⁰⁴. “The colors are so dark that it may take a while to realize that the film is in color” (J. CUNNEEN, Robert Bresson: *A Spiritual Style in Film*, Continuum, New York-London, 2003, p. 151).

abertamente, desafiá-la para um jogo, pedir um adiamento, aproveitando do adiamento assim concedido para “procurar” e “fazer-se útil”, para “realizar algo de importante”; aqui, em uma situação que está – como em Bergman – objetivamente em xeque, não se dá nem mesmo mais este recurso subjetivo, não há coisas importantes a se fazer; se dá, no máximo, como recurso, a maceração da consciência ou da oração. A Gauvin, que lhe pergunta: “Tio, dá-me uma tarefa”, o rei responde: “Reza, devemos rezar”; não há mais nada a se fazer. Os cavaleiros vivenciam profundamente, como Block, mas sem a sua própria possibilidade de rivalizar, as consequências negativas de sua insensata cruzada pela conquista do Graal, isto é, do simples corpo (sangue), e não do espírito do divino. (“Vocês queriam conquistar Deus”, reprova-os Guinevere, “mas Deus não é um objeto que se carregue”). Por esta razão, eles todos permanecem, e com eles na primeira fila Lancelot, armaduras vazias diante do abismo vazio do nada. Correspondentemente, nem mesmo o lirismo apaixonado tem mais espaço algum: nenhum entusiasmo, nenhuma paixão anima Lancelot quando, no início, para manter o juramento feito (do qual sabemos que ele gostaria de ser liberado), pronuncia, como se atendo a um rito, seu: “Te amo, Guinevere”; assim como não há nada de passional, apesar do vívido lirismo da situação, sobre a separação final dos dois amantes. Frio, recitado, também isso: ritualista.

É fácil compreender por si, e certamente não há necessidade de explicar longamente como, através destas espectrais metáforas do cavalheirismo, Bresson salta muito além do medievo da lenda e vem a tocar – sempre metaforicamente – nos dias de hoje; como ele não está de modo algum atrás de Bergman, ao retratar com lúcida e impiedosa crítica todo o horror de uma civilização, a tragédia, que em um mundo “sem graça”, sempre novamente se consome aos danos dos homens. A sua honestidade humana, não menos do que seu rigor estilístico, está fora de discussão. Naturalmente, devido à natureza das perspectivas que

ele gradualmente assumiu (o “estado de graça” como um modelo valorativo e métrica para verificar os eventos do mundo real, então o “ateísmo religioso”), ele se torna cada vez mais seriamente complicado de lidar de maneira fiel, adequada e persuasiva com o conjunto de problemas que a própria realidade, assim solicitada, coloca, balançando e sondando as contradições de uma forma artisticamente responsiva; a ligação com o externo, com o que está além da pura ascese da consciência, permanece ainda sendo – e continuará sendo até o fim, embora com algumas rachaduras – a pedra angular de seu cinema, mas a forma em que permanece é tal que a estaticidade, a abstrata “pureza” do ponto de vista, mitiga a sua eficácia.

Dentro destes limites, acredito, em todo caso, que é possível afirmar com fundamento que a segunda maneira de Bresson alcança aqui, em *Lancelot du Lac*, a sua obra-prima: nunca como aqui tão límpido, orgânico, rigoroso, nunca tão habilmente e concentradamente elíptico (pense novamente no torneio, ou em outra extraordinária sequência, aquela da derrota de Lancelot e dos seus no confronto com a facção rebelde de Mordred, sugerida alusivamente e cadenciada, no silêncio noturno do bosque, da solitária passagem em intervalos de cavalos sem cavaleiros), nunca tão compenetrado pela consciência do dever que um artista tem, mesmo na presença da dissolução de seu próprio mundo expressivo, de manter-se fiel a ele com linearidade e completude, até as mais extremas consequências.

3. Buñuel como arquiteto do sonho.

Quando em 1961, após mais de quinze anos de exílio da Europa, Buñuel retorna provisoriamente à Espanha natal, para realizar *Viridiana*, as coisas no mundo já estavam tão mudadas, a arte e a cultura haviam sido tão transformadas em relação àquela época do *entre-deux-guerres* que havia visto Buñuel na primeira fileira na batalha pela vanguarda artística, a ponto de tornar im-

pensável e impraticável uma linha de continuidade direta com o passado. Os pressupostos de seu cinema de vanguarda não existem mais; a própria palavra vanguarda mostra que perdeu o seu significado anterior, mesmo que ainda se conserve um. O exílio longo (dois anos em Hollywood, depois pelo resto do tempo no México, exceto por um interlúdio francês) deixa vestígio em Buñuel, e não apenas positivos. O mundo em torno de si permaneceu em grande parte estranho, a começar pelo de seu próprio trabalho: péssimas foram as relações com a produção, lançados às pressas e também às pressas realizados, foram, em meio à censura, a recuos e compromissos intermináveis, a maior parte de seus filmes. Temos testemunhos autênticos que não deixam dúvidas. Buñuel admite, alto e em bom som, ter curvado a cabeça; no conjunto, de seus filmes mexicanos e franceses, ele diz em uma entrevista, em tom liquidatário, que “são obras sem o menor interesse”⁴⁰⁵. Trata-se não por acaso, quase sempre, de filmes ambientados em comunidades pequenas, restritas, sem qualquer abertura para o mundo. De lá, nada é comunicado que possa captar, como aconteceu trinta anos antes, o núcleo central dos problemas artísticos da época.

Convém, no entanto, não levar Buñuel muito literalmente. Que ele ainda tem coisas importantes a dizer é provado, mesmo antes da rica atividade que mais tarde realizará, pela circunstância de que já durante o exílio mexicano são dadas exceções parciais: especialmente aquela representada pela galeria de monstruosidades físicas e morais que leva o título de *Los Olvidados* (Os Esquecidos, 1950), filme roteirizado junto com seu amigo Luis Alcoriza, fotografado por Gabriel Figueroa (mais tarde seu colaborador intermitente até meados dos anos 1960), e realizado graças a alguma – embora não completa – liberdade criativa: uma espécie de transposição do anarco-surrealismo

⁴⁰⁵ Cfr. *l'Entretien avec Luis Buñuel* [1954], a cura di A. Bazin/J. Doniol-Valcroze, in A. BAZIN, *Le cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris, 1975, p. 108; e *l'Entretien avec Luis Buñuel*, a cura di J. Cobos/G. S. J. de Erice, “Cahiers du cinéma”, n. 191, 1967, p. 70.

das tendências culturais europeias do *entre-deux-guerres* aos problemas sociais objetivos do México do segundo pós-guerra. Partindo da circunstância de que aqui Buñuel volta à carga com o ímpeto rebelde do passado, e da presença de singulares ideias isoladas igualmente carregadas, e não menos artisticamente perturbadoras, em filmes sucessivos (*El bruto*, O Bruto, 1952; *Ensayo de un crimen*, Ensaio de um Crime, 1955), a crítica reavaliou gradualmente a experiência mexicana de Buñuel. O seu talento criativo – sustenta Victor Fuentes, autor do trabalho mais notável sobre o assunto – não diminui em nada, embora deva ser exercitado apenas à margem, refugiando-se nas particularidades. Com uma luta cerrada, tenaz, contínua, ele se esforça “para impor a sua visão ética ao cinema comercial mexicano, cujo moralismo o colocava na antípoda da visão buñueliana”⁴⁰⁶. Nas convenções e nas formas estereotipadas desse cinema, com os quais se vê obrigado a trabalhar, ele insufla nova vida, uma linfa que emana “da sua própria visão pessoal, subversiva e libertária”⁴⁰⁷. Daí, para Fuentes, o uso em sentido crítico da forma do melodrama, a sua reviravolta paródica, a intrusão no seu contexto de referências cultas, etc., sem falar naturalmente da dimensão social, contestadora, que em vários casos ele lhe confere. Referindo-se ao único verdadeiro texto teórico deixado por Buñuel, a conferência mexicana de 1958 *El cine, instrumento de poesía*, Fuentes se expressa em poucas palavras como se segue: “Buñuel recorreu continuamente à poesia visual para subverter os cânones miméticos das formas e gêneros dentro dos quais ele teve que fazer cinema”⁴⁰⁸.

Fora de discussão permanece o fato de que, entre o antes (os primórdios) e o depois (o retorno à Europa), para ele

⁴⁰⁶ V. FUENTES, *Buñuel en México*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993, p. 14.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 64. Cito a conferência de BUÑUEL, *El cine, instrumento de poesía*, da sua reimpressão em “Turia”, n. 26, 1993, pp. 130-4 (trad. in BUÑUEL, *Scritti letterari e cinematografici*, cit., pp. 169-75).

surge um problema de coerência e homogeneidade expressiva. Nem todo o seu cinema se desenvolve em linha reta. Na verdade, é precisamente a contraditoriedade interna de seu desenvolvimento que o tornam, como Bergman e Bresson, um caso paradigmático da crise de crescimento do cinema europeu de autor, nos anos 1960 e 1970. Se por trás dele está um passado historicamente significativo, portando ele a responsabilidade de ter escrito o mais importante capítulo da história da vanguarda cinematográfica na Europa, o problema agora se torna o de uma reconexão com o núcleo da poética da vanguarda, que supera seu irremediável passadismo sem negar a derivação, a matriz surrealista: tema criticamente muito controverso, sobre o qual a historiografia, mesmo depois de tanto ter sido escrito sobre ele, não cessa de se questionar repetidamente. Não nos socorre o autor, muito reticente, evasivo, nada disposto a falar sobre isso. Aquelas raras vezes em que, forçado pela pressão dos entrevistadores, deixa-se levar por um momento a olhar para trás, recorda ora com impaciência, ora com distanciamento, e em todo caso não idealiza nunca os anos de sua fase surrealista juvenil; a experiência daquela época lhe parece – e compreensivelmente – distante, superada.

É um fato que a personalidade de Buñuel mantém em si até o fim algo de enigmático e elusivo. Quais são os seus verdadeiros traços constitutivos? Quais componentes definem o seu mundo poético? Estas são perguntas recorrentes, que sempre ficaram irresolutas na literatura crítica. Isto explica porque muitas e diversas são as perspectivas de onde se olha o seu cinema. Há aqueles que veem nele apenas o poeta do macabro ou um cultor do sadismo, do “escândalo artístico” por direito próprio; aqueles que o descrevem como um anarcosurrealista, atento sobretudo à relevância dos problemas psicanalíticos e sociais; aqueles que falam, ao invés, como de um cristão *malgré lui*; aqueles que revocam e acentuam o profundo hispanismo da sua alma; e aqueles que juntam mais de

uma entre estas perspectivas, ou descubrem ainda tantas outras. “Todos esses Buñuel existem”, afirmava em 1967 o crítico Raymond Durnat; e acrescentou que queria pessoalmente recorrer ao estudo do “Buñuel moralista”, precisamente

Pela oportunidade de indicar os nexos e as tensões entre esses [...]. Pode-se dizer que a inspiração central de Buñuel como moralista está em reconciliar a absoluta liberdade do surrealismo com o fato de que as iluminações mágicas, totalmente irracionais, devem ser projetadas e ampliadas diante da realidade⁴⁰⁹.

O sugere esta escolha temática, ou seja, a escolha do tema do moralismo buñueliano enquanto colocado precisamente como ponto de encontro entre realismo e surrealismo, uma passagem autobiográfica do próprio Buñuel, tirada de uma entrevista de 1954, onde o diretor faz a seguinte confissão:

Foi o surrealismo que me revelou que, na vida, há um sentido moral que o homem não pode se eximir de assumir. Graças a isso descobri pela primeira vez que o homem não é livre. Acreditei na liberdade total do homem, mas no surrealismo encontrei uma disciplina que tive que obedecer. Foi uma grande lição de vida e também um grande passo maravilhoso e poético⁴¹⁰.

Creio estar aqui o correto ponto de partida para tentar esclarecer o significado, no segundo Buñuel, daquela tão estreita interrelação entre contrastes objetivos de vida (realismo) e sua transfiguração onírica (surrealismo), o que leva o crítico de orientação psicanalítica Maurice Drouzy a falar dele como um

⁴⁰⁹ R. DURGNAT, *Luis Buñuel* [1967], University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1978, pp. 11-2. Abaixo, refiro-me aos outros trabalhos: *The World of Luis Buñuel: Essays in Criticism*, ed. by J. Mellen, Oxford University Press, New York, 1978; M. DROUZY, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Lherminier, Paris, 1978; M. OMS, *Don Luis Buñuel*, Éd. du Cerf, Paris, 1985. Em qualquer caso, deve-se aceitar a sugestão de R. GUBERN (*El surrealismo en el cine de Luis Buñuel*, “Turia”, n. 20, 1992, p. 146) de que para os filmes de Buñuel depois de 1930, convém “falar a rigor de surrealismo tardio ou de pós-surrealismo”.

⁴¹⁰ *Dall'Entretien* editado in BAZIN, *Le cinéma de la cruauté*, cit., p. 115.

“arquiteto do sonho”. Com o sonho e os seus mecanismos, por outro lado, o mecanismo do cinema tem muito a ver. Na já mencionada conferência mexicana de 1958, Buñuel o enfatizou com vigor:

O cinema é uma arma maravilhosa e perigosa quando é usada por um espírito livre. É o melhor instrumento para expressar o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo com que se produz as imagens cinematográficas, devido ao seu modo de funcionamento, é, entre todos os meios de expressão humana, aquele que mais se assemelha à mente do homem, ou, melhor ainda, aquele que melhor imita o funcionamento do nada em estado de sono⁴¹¹.

Daqui a consequência – comenta Agustín Sanchez Vidal, curador da coleção de escritos de Buñuel que inclui o texto citado – que precisamente o cinema parece ser o instrumento mais adequado para a poética de um surrealista como ele, já que nele sujeito e objeto, representação interna e percepção externa se sobrepõem continuamente: de seu tratamento mais respeitoso da realidade externa mediante a *câmera* brotam diretamente “o sobrenatural, os fantasmas interiores, o surreal”, de acordo com a *boutade* ou paradoxo do fundador do surrealismo, André Breton, que o próprio Buñuel cita na conferência (e Sánchez Vidal, Joan Mellen e tantos outros relatam): “A coisa mais extraordinária do fantástico é que o fantástico não existe, tudo é real”. A “grande lição” exercida pelo pensamento e pela prática surrealista sobre o cinema de Buñuel vai, portanto, muito além – como os críticos constataam unanimemente – do significado histórico do surrealismo como tal. Não apenas, como escreve Drouzy, os sonhos propriamente ditos, mas o incomum, o inquietante, aquele fato que Buñuel chama de “mistério” ou mesmo de “subconsciente” ganham nele cada vez mais terreno, invadindo cada vez mais a trama narrativa de seus filmes, ao ponto de, neste último, a narrativa desaparecer “quase inteiramente para dar lugar ao ima-

⁴¹¹ BUÑUEL, *El cine, instrumento de poesia*, cit., p. 132 (trad., pp. 173-4: ver com os comentários, que utilizo logo abaixo, do prefácio de Sánchez Vidal, p. 31).

ginário ou ao surreal”⁴¹². E analogamente Mellon, introduzindo a antologia de ensaios críticos de sua edição:

O método de Buñuel é representar os desejos inconscientes como reais, assim como o são para os surrealistas [...]. Não contente em permanecer na superfície da realidade, Buñuel gostaria de trazer à luz o inconsciente, integrando-o com a vida cotidiana de tal forma que o próprio filme o torne empiricamente real⁴¹³.

Precisamente neste sentido, Drouzy o chama de “arquiteto do sonho”. A comparação com o arquiteto se baseia na meticulosidade do seu trabalho preparatório sempre realizado por Buñuel, “trabalho de um rigor e uma precisão impiedosos”:

Ele não improvisa, por assim dizer, com uma câmera na mão; tudo é previsto, planejado em detalhes antes da realização. Assim como faz o arquiteto, que não pode se permitir, nem mesmo ele, de improvisar no terreno diante de uma pilha de pedras ou de cimento [...]. Buñuel é o cineasta não dos esboços, mas de planos onde tudo se encaixa impareavelmente, onde todos os detalhes são desenhados e coordenados com antecedência⁴¹⁴.

Por outro lado, esta ordenada estrutura arquitetônica da obra de Buñuel investe principalmente no campo dos sonhos. Também se poderia definir Buñuel como um “cineasta da realidade”, mas somente se por realidade se entende “o real total, sem limitações, pré-concebidas ou exclusões”, já que ele nunca aceita reduzir a realidade às suas dimensões visíveis.

Ele quer ser ao mesmo tempo – conclui Drouzy – o cineasta do invisível, do imaginário, do inconsciente, do irracional, do mistério, enfim, de todos aqueles poderes, maléficos ou não, que se aglomeram não no além de lá, mas no além de cá, dentro do homem. Digamos [...] que, desejando ser o cineasta do real, Buñuel aspira ao mesmo tempo ser o cineasta do sonho⁴¹⁵.

⁴¹² DROUZY, *Luis Buñuel*, cit., p. 107.

⁴¹³ J. MELLÉN, Introduction à sua ed. de *The World of Luis Buñuel*, cit., p. 5.

⁴¹⁴ DROUZY, *Luis Buñuel*, cit., p. 25.

⁴¹⁵ *Ibid.*, pp. 36-7

Expresso em síntese: Buñuel como autor que, por um lado, persegue uma pesquisa abrangente no campo do real, inclusive dos sonhos, por outro, e ao mesmo tempo, “se aprofunda tanto no sonho que os une para encontrar a realidade mais oculta”.

Com estas, embora um pouco genéricas fórmulas estamos, acredito, em posse de material suficiente para delineação de um quadro geral do Buñuel da segunda moda. A permanência em sua poética e na sua prática criativa de tantos e tão relevantes traços surrealistas mostra que o surrealismo opera nele até o final como uma espécie de memória secreta, a partir da qual ele vem a conferir tonalidades distintamente originais ao estilo de seus filmes, mesmo aqueles aparentemente mais distantes e mais seguros das sugestões vanguardistas. O fio vermelho que os liga a todos é a rebeldia, o fundo anarco-surrealista de seu desenho: uma rebeldia às vezes camuflada em roupagem anticristã (*Viridiana*, depois *Simón del desierto*, Simão do Deserto, 1964, e *La voie lactée*, Via Láctea, 1969), às vezes com uma roupagem declaradamente e geralmente antiburguesa: de *El angel exterminador* (O Anjo Exterminador, 1962), a *Belle de jour* (A Bela da Tarde, 1967) e todo o conjunto de filmes dos anos 1970, conclusivos de sua carreira (*Tristana*, *Tristana*, uma Paixão Mórbida, 1970; *Le charme discret de la bourgeoisie*, O Discreto Charme da Burguesia, 1972; *Le fantôme de la liberté*, O Fantasma da Liberdade, 1974; *Cet objet obscur du désir*, Esse Obscuro Objeto do Desejo, 1977). Lá, como aqui, os valores cristão-burgueses como um todo, religião, liberdade, pátria, tradição, reputação, etc., são ridicularizados, feito objeto de amargo sarcasmo, enquanto o incontestável hispanismo que nutriu sempre a inspiração (e portanto também a memória) de Buñuel se volta contra si mesmo, no sentido de que o diretor marca sem ambiguidade a tragédia que se abateu sobre a Espanha da ditadura de Franco. Filmes como *Viridiana* e *Tristana* não são outra coisa, no juízo do crítico francês Marcel Oms, que “alegorias” dos males e dos

atrasos do desenvolvimento econômico-social espanhol⁴¹⁶; e *O Anjo Exterminador* lhe parece “retomar a reflexão desencantada de Buñuel sobre a Espanha contemporânea, não como simples símbolo, mas como uma nação com um destino edificante”⁴¹⁷. Com *Le journal d'une femme de chambre* (O Diário de uma Camareira, 1964), o diretor vai ainda mais longe em seu impulso mnêmico-irônico; desde a ambientação do homônimo romance de Octave Mirbeau, do qual o filme deriva é, na readaptação de Buñuel e Jean-Claude Carrière, deslocada adiante, à França do pós anos 1930, quando se tornavam cada vez mais intensas as provocações nacionalista-fascistas (antisemitismo, propaganda da *Action Française*, etc.), permitindo assim ao diretor tirar dos recantos ocultos da memória, evocando indiretamente precisamente a aura e o clima de seu jovem aprendizado surrealista francês. Um expediente de grande, indubitável eficácia, em virtude da qual todos os ‘excessos’ que distinguem a forma fílmica buñueliana, os exageros, as acentuações exasperadas, as inclinações psicopatológicas, os simbolismos, até mesmo os truques cinematográficos (como o do literal desaparecimento na esquina da rua, na sequência conclusiva, dos manifestantes fascistas), recebem, por assim dizer, sua própria justificação histórica.

Naturalmente, deve-se sempre manter bem distinta, em cada obra de arte, a função dos singulares dispositivos formais daquela que constitui a estrutura compositiva de fundo. O seu sucesso ou o fracasso é deixado para ser decidido esteticamente apenas com base nesta última. Agora, as contradições do desenvolvimento do segundo Buñuel podem ser vistas nisso, que enquanto no lado formal a herança do patrimônio da arte surrealista se enxerta sem dificuldade sobre as novas questões temáticas, a sua rebeldia, do lado temático, acusa uma certa estaticidade: a qual se estende também – e não poderia ser de outra forma – à obra no seu conjunto, à sua essência, à sua estrutura

⁴¹⁶ OMS, *Don Luis Buñuel*, cit., pp. 115 ss., 160 ss.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 123.

compositiva (naturalismo indireto, acentuado fatalismo: pense no enredamento ao qual se prende Sévérine em *Bela da Tarde*). A realidade das relações sociais burguesas continua a permanecer em Buñuel sempre apenas uma realidade já dada, imóvel, estática, contra a qual surge uma rebelião que – da mesma forma – permanece ainda hoje o que era antes, uma simples revolta anárquica, um protesto à la Nietzsche; a metáfora da “inversão de valores” percorre, não por acaso, ao longo de todo *O Fantasma da Liberdade* (a sala de jantar que leva ao banheiro, como este àquela; a menina dada por desaparecida por estar presente, etc.). A história, por outro lado, não conhece nenhuma estase; e as suas passagens, as suas voltas, suas metamorfoses repercutem sempre de novo, sempre em novas formas, na gênese da arte. Se no auge dos anos 1930 Buñuel transmitiu em seu protesto uma grande carga humana, o sentido de um ataque combativo contra os valores da sociedade cristão-burguesa, a revolta de seus anos tardios, têm no máximo os traços de um escárnio zombeteiro. Graças ao espírito autocrítico, ininterruptamente vivaz, de seu talento como artista, o velho Buñuel escapa aos arcaísmos e das armadilhas formalistas da vanguarda, mas não ou nem sempre aos perigos – próprios do naturalismo – aos quais se expõe a arte, quando é a estaticidade que domina a estrutura compositiva.

XXIII

A LUTA PELA FORMA NO CINEMA ITALIANO

Tensões não menos relevantes entre vanguarda e realismo se encontram também no cinema italiano. Os anos 1960 marcaram para ele a saída definitiva do clima social do neorealismo e a passagem a posições (poéticas) que tomavam distância dele também em linha de princípio (de teoria). Do neorealismo descendem, por um lado ou por outro, todos os seus autores de maior prestígio ainda ativos, Fellini, Visconti, Antonioni; mas todos, cada um por seu caminho próprio, agora se afastam dele e objetivam superá-lo, na intenção de deixá-lo definitivamente para trás. Ao lado dos velhos mestres, surge toda uma nova geração de cineastas: para citar apenas alguns nomes desordenadamente, Bertolucci, Bellocchio, Pasolini, Taviani, Carmelo Bene, expressões diversas, tanto em relação aos velhos mestres como em relação entre eles, de uma diversa forma de ser e de sentir, muito mais atormentada, dominada por incertezas e inquietudes. Desacordos geracionais, tormentos, inquietudes ocorrem todos em paralelo, com influências recíprocas. Dito em geral: as crescentes tensões sociais dos países geram ou aumentam, nos indivíduos, as inquietudes do existir. Inevitável que estes, por sua vez, tenham repercussões sobre as inquietudes da forma. Seria certamente muito simplista identificar os contrastes entre os velhos e os novos com aqueles formais entre realismo e vanguarda. Surge, entre os dois extremos, uma dialética mais complicada: um fenômeno esteticamente determinante em am-

bas as tendências se torna a luta pela justificação da forma (da forma mais em consonância à fase histórica em andamento). De todo este emaranhado de problemas – sem a mínima pretensão de exauri-los – serão dados aqui em seguida informações acerca de quatro módulos principais, que acredito serem os mais decisivos: a parábola involutiva de Rossellini, selando o ocaso do neorealismo; a divergência poética de princípio nos desenvolvimentos de Fellini e Visconti; a comparação – massivamente sintomática, como a mais próxima de toda a essência do novo curso – da linguagem fílmica de Antonioni; e finalmente, os riscos e perigos da autodestruição que, em numerosos casos, vai de encontro à própria forma estética, a forma como tal.

1. Involução de Rossellini

Da falta de estabilidade do neorealismo, de sua rápida dissolução, como tendência, as razões são encontradas, objetivamente, nas mudanças de fundo sofridas pela sociedade italiana imediatamente após a reconstrução pós-bélica e, subjetivamente, da parte dos autores, na fragilidade das bases teóricas e históricas de seu espírito de revolta, que, dentro do novo contexto social, perde logo qualquer capacidade de domínio. Talvez em nenhum outro autor melhor do que no pai putativo do movimento, Roberto Rossellini, deixam-se vislumbrar com nitidez os sintomas, então os efeitos, desta involução. Rossellini recua, cada vez mais, implacavelmente. Que a esmagadora maioria da historiografia, de Rivette a Bazin na França (1955), passando pela crítica americana dos anos 1960 (Andrew Sarris), até as suas mais citadas biografias atuais (Peter Brunette, Gianni Rondolino, Tag Gallagher), retrate as coisas ao contrário, passando a involução como um progresso, apontando certamente para sua “segunda maneira”, como faz já Rivette, como um protótipo do “cinema moderno” por excelência (“*S’il est un cinéma moderne, le voi-*

lá:”) ⁴¹⁸, isto não afeta, naturalmente, no menor grau a verdade dos fatos, embora os distorça ao ponto de provocar resultados criticamente devastadores.

Para se ter uma ideia clara do contraste entre fatos e juízos críticos, veja a atitude tomada pela crítica italiana na ocasião, em 1987, do décimo aniversário da morte do diretor. Como havia mais de um motivo para esperar e como acontece pontualmente, aqui é que, tomando a deixa das celebrações, o caso Rossellini é reaberto uma vez mais e reacendido com virulência. Aparecem impressos dois volumes ilustrativos da atividade do diretor, uma coletânea de seus escritos e entrevistas e uma “bibliografia internacional” intitulada *Rosselliniana* ⁴¹⁹, trazendo a campo de todos os lados os seus apoiadores – às vezes sem consideração – os entusiasmos da chamada “nova crítica”; certa imprensa não perde a oportunidade de declarar que os filmes juvenis (fascistas) do diretor são “obras-primas”, na mesma medida que *Roma Cidade Aberta* ou *Paisà*; em geral, a maior parte da publicidade é repentina e solidamente transformada em pura e simples apologética, relutante em estabelecer qualquer escansão ou diferenciação interna no mundo do personagem celebrado: por exemplo, entre

⁴¹⁸ Cfr. o fervor das cartas rossellinianas de Jacques Rivette e André Bazin: de RIVETTE, a *Lettre sur Rossellini* de abril de 1955, já citada anteriormente, decisiva para todo a posterior orientação da crítica francesa, (assim em DE BAECQUE, *Les Cahiers du Cinéma*, cit., I, pp. 236 ss.); de BAZIN, a carta a Guido Aristarco *Difesa di Rossellini*, “Cinema nuovo”, IV, 1955, n. 65, pp. 147-9 (reimpresso em *Antologia di “cinema nuovo” (1952-1958). Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, a cura di G. Aristarco, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975, pp. 685-9); e também A. SARRIS, *Rossellini Rediscovered*, “Film Culture”, n. 32, 1964, pp. 60-2. As biografias críticas de referência, que aqui tenho presente, são P. BRUNETTE, *Roberto Rossellini*, Oxford University Press, New-York-Oxford, 1987, e G. RONDOLINO, *Roberto Rossellini*, Utet, Turim, 1989. Péssimo em todos os aspectos, embora citado, é T. GALLAGHER, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*, Da Capo Press, New York, 1998.

⁴¹⁹ R. ROSSELLINI, *Il mio metodo. Scritti e interviste*, a cura di A. Aprà, Marsilio, Venezia 1987; *Rosselliniana. Bibliografia internazionale*, a cura di A. Aprà, Di Giacomo, Roma, 1987.

as duas primeiras fases de seu trabalho como diretor, bélica e pós-bélica, e entre esta última – tornada célebre pelas obras-primas – e a sua “segunda maneira”, cuja usurpada celebridade se deve ao invés, sobretudo, à mitologização de *Viagem à Itália* por parte da crítica francesa. E mais tarde, em textos recentes, esta mitologização se consolida.

Assim, torna-se cada vez mais um traço comum da historiografia que esta insista longamente, sem mais hesitação, no paradigma da “continuidade” de Rossellini de uma ponta a outra de seu desenvolvimento. O neorealismo – a sua fase pessoal neorealista como o neorealismo em geral – não representaria, senão limitadamente, uma ruptura. Quando se examina de perto um filme como *Roma, Cidade Aberta*, argumenta o americano Brunette, “o que é mais surpreendente é a extraordinária semelhança com o cinema precedente”; e Rondolino também traça a gênese do neorealismo aos módulos do documentarismo de guerra praticados pelo comandante Francesco De Robertis (*Uomini sul fondo*, Homens no Fundo, *Alfa Tau*, roteiro e supervisão de *Nave bianca*, de Rossellini): “O ‘realismo’ de De Robertis – escreve – foi certamente a base do ‘realismo’ rosselliniano, e também os modos e as formas do estilo tiveram a sua influência”. Mas será este gênero de ‘realismo’ (espúrio, muito próximo da propaganda fascista) o estilo que se encontra no neorealismo, que forma sua espinha dorsal e substância revolucionária? São *La nave bianca* (O Navio Branco, 1941) ou *Um piloto retorna* (Um Piloto Retorna, 1942) ou *L’uomo dalla croce* (O Homem da Cruz, 1943) – os primeiros filmes de Rossellini – ‘realistas’ no mesmo sentido de *Roma, Cidade Aberta* ou de *Paisà*? Certamente, não; tanto mais que o próprio Rondolino explica, de modo convincente, com sua habitual riqueza de detalhes, como esses filmes são todos de duvidosa ou não exclusiva autoria rosselliniana.

Isso no que diz respeito à continuidade para trás. Mas também haveria, em segundo lugar, uma continuidade adiante. Seguindo a linha da crítica francesa, os biógrafos americanos

mais recentes traçam e comentam *expressis verbis* tratando de *Viagem à Itália*; Rondolino opera, por sua vez, uma espécie de generalização da categoria de neorealismo, ao ponto de transformá-la em qualquer coisa de universalmente explicativo, de válido também para o segundo Rossellini, uma vez que definiria apenas o seu “método de trabalho”. Ele explica:

Se de neorealismo ocorre falar a propósito de sua obra [...], deve-se circunscrever o significado, ou ao contrário deve-se dilatar os seus limites. No sentido de que o neorealismo rosselliniano é antes de mais nada o seu modo único e irrepetível de fazer cinema; mas esse suposto neorealismo – ou melhor, esta total imersão no real – não pode ser limitado pelos conteúdos aparentes ou explícitos de seus filmes, mas estendido ao seu método de trabalho. Assim, se neorealismo pode ser considerado *Roma, Cidade Aberta e Paisà*, neorealistas também foram os seus filmes precedentes, assim como foram os seguintes, incluindo *Francisco, Arauto de Deus*, os filmes com Ingrid Bergman, *Índia* e toda a sua obra televisiva.

Como isto, a categoria perde todo o sentido. Compreende-o já muito bem Brunette, quando dissera que a pretensão dos críticos que defendem o segundo Rossellini, sustentando que ele “ainda é tão realista como sempre”, serve apenas para “diluir ulteriormente o já quase inútil termo do realismo”.

Disso deriva, como consequência, uma supervalorização, uma celebração absolutamente fora de lugar do segundo Rossellini. Com respeito aos filmes posteriores a *Paisà*, de *Alemanha, Ano Zero* à “trilogia da solidão” (*Stromboli, Terra di Dio*, 1949; *Europa '51*, 1951-52; *Viagem à Itália*, 1953), a crítica fala sempre apenas de “desenvolvimento”, de “ampliação”, de “aprofundamento espiritual”, como se a estrada percorrida por Rossellini fosse constantemente em ascendência (e não marcada, ao invés, por quedas, sobretudo pavorosas): um aprofundamento que culminaria com *Viagem à Itália*, “por alguns considerada – escreve ainda Rondolino, aprovando – a obra-prima do diretor, o protótipo do ‘cinema moderno’”. (Análoga é a leitura que, com base em Rivette, faz contemporaneamente

na França, Alain Bergala). Mas mesmo os seus filmes sucessivos, até o *Messia* (O Messias, 1975), inclusive, seriam – com algumas exceções – ou “experimentos linguísticos” muito originais ou mesmo sucessos que beiravam o limite das obras primas. O objeto da “continuidade” pode ser válido aqui por Rondolino de uma forma extrema, paradoxal; até mesmo *O Messias* seria, graças à sua “linha narrativa elementar”, “uma reconfirmação da grande lição do primeiro neorealismo, ao longo da estrada que conduziu Rossellini a *Francisco, Arauto de Deus*, a Índia, a certas páginas dos *Atos dos Apóstolos*”.

Tal orientação crítica me parece completamente errada e necessita de uma energética correção o mais rápido possível. Tentarei explicar muito brevemente porque, deixando de lado tudo o que concerne os aspectos técnico-filológicos da questão (que não são de forma alguma insignificantes) e chegando ao único ponto que aqui me interessa e é possível discutir: aquele relativo à posição histórica ocupada pelo diretor, no contexto do cinema italiano dos anos 1960. Se o Rossellini da “segunda forma” constitui um caso, é porque a evolução da sua arte – ou, melhor, a sua parábola involutiva – coloca problemas de não pequena importância e não fáceis de resolver. Começemos com a recapitulação em síntese das etapas desta parábola. Havíamos já visto acima que o neorealismo de Rossellini não nasce por acaso, como um fenômeno extemporâneo; que extrai, ao invés, as suas origens e raízes de muito longe, daquele clima de oposição ao conformismo do regime, que amadureceu subterraneamente na Itália (embora nem sempre de forma consciente), nos anos imediatamente precedentes ao conflito e durante o próprio conflito; e que a verdadeira grandeza das obras-primas realizadas pelo Rossellini neorealista consistem na sua capacidade de retratar, estratificando-os em níveis diversos, o conjunto dos motivos ideais e reais que animam a sociedade italiana durante a luta antifascista.

Aqui, Rossellini opera como um mestre. As dificuldades

para o diretor começam imediatamente em seguida. Ele reivindica com alguma razão, em 1952, a ininterrupta coerência de sua atividade criativa, “porque – como ele mesmo disse – dos meus documentários aos primeiros filmes de guerra, aos do pós-guerra, aos de hoje, há apenas uma só, única linha, ainda que através de diferentes pesquisas”; e motiva então estes objetos com o argumento da exigência interna de uma transição da suposta “coletividade” do realismo (“O filme realista, em si, é coletivo”) ao drama singular, ao ‘personagem’:

Não há dúvidas de que comecei por me concentrar, antes de tudo, na coralidade. Foi a própria guerra que me impulsionou para ela: a guerra é coral em si. Se da coralidade, depois, passei à descoberta do personagem, de um estudo mais aprofundado do protagonista, como é o caso da criança de *Alemanha, ano Zero* ou do refugiado de *Stromboli*, isto faz parte da evolução natural de minha atividade como diretor⁴²⁰.

Enquanto colocamos em exame apenas o lado subjetivo da criação artística, as escolhas de campo que o diretor faz volta e meia, isto parece – repito – relativamente justificado; do lado objetivo, todavia, apresenta-se um quadro menos harmônico. Antes, a pretensa continuidade de linha, a alardeada coerência nas escolhas, no estilo, etc., entram em conflito com as transformações da realidade social externa, repercutindo negativamente – ainda que inconscientemente – sobre a mesma atitude criativa do diretor, sobre sua capacidade de representação do mundo e dos personagens. O mal-estar que é retratado no rosto de Karin em *Stromboli* assim que ela desembarca na ilha com seus costumes ainda ‘simples’, primitivos, e que explode depois no curso do filme sob a forma de conflito entre comportamentos morais diversos (‘modéstia’ de subalternidade de classe contra ‘imodéstia’ da classe socialmente mais elevada), é o mesmo que só então vem se manifestando em seu autor. Não surpreende que Rossellini considere *Stromboli* um filme para ele “muito importante”; lá ele se encontra de fato pela primeira vez em uma

⁴²⁰ ROSSELLINI, *Il mio metodo*, cit., pp. 87-9.

encruzilhada, de lá em diante ele emboca a estrada do filme psicológico, característico de todas as experiências de sua “segunda forma”, *Viagem à Itália* incluso. Mas é isto uma elevação? É realmente verdade que a partir do “estudo mais aprofundado” dos protagonistas surgem também personagens mais profundos, mais bem sucedidos? Eu não acredito em nada disso. O que torna profundos os personagens de *Paisà* não é a sua psicologia, mas a intensidade social do modo em que o seu ser expressa a espiritualidade ideal e a revolta de um povo. Em si mesma, a psicologia não acrescenta nada.

Quando, após o fracasso destas experiências ‘psicológicas’ (erradas porque representam o corolário de uma impositação errada), com *Il generale Della Rovere* (De Crápula a Herói, 1959) e com *Era notte a Roma* (Era Noite em Roma, 1960), Rossellini realiza a tentativa de voltar novamente ao clima, às formas, aos módulos estilísticos de suas obras-primas, as coisas não são mais – nem dentro nem fora dele – como eram quinze anos atrás. De um rápido confronto textual entre as velhas e as novas obras, mostra-se claramente como a proximidade dos temas e do espírito não garante de fato a mesma intensidade de representação artística; o diretor retorna ao clima a ele congenial da Resistência sem mais o ímpeto, e o compromisso que o guiava uma vez, quase como se a solidez de sua visão do mundo tivesse nesse ínterim rachado e não restasse mais do entusiasmo precedente do que um eco sem brilho, pálido, lânguido. Agora acontece precisamente o contrário do que antes. Não só faltou nos seus filmes de resistência qualquer estratificação de níveis, mas também se perdeu o ímpeto comunitário-coletivo que sustentava antes, tão admiravelmente, a representação da descida do povo ao campo. Enquanto o peso do personagem volta a prevalecer (no sentido de uma psicologia espiritualista), Rossellini perde o contato com a pluralidade e a mobilidade das contingências circundantes; as experiências singulares não têm mais um verdadeiro ponto de referência, uma colocação no arco da experiência histórica em

geral. A atividade real dos guerrilheiros, a intervenção decisiva da população, a guerra armada das quadrilhas, as surtidas insurrecionais são todos aspectos presentes, mas agora diluídos e enfraquecidos pela Resistência de Rossellini, que vê assim refluir ao segundo plano o seu núcleo essencial.

Desta forma, mudaram radicalmente o espírito e o significado do clima do pós-guerra. Em vez de uma orientação histórica clara e definida, mesmo em sua variedade de planos (de fato, clara e definida precisamente graças a esta variedade), a Resistência assume a fisionomia de um movimento indistinto, confuso e inconsciente. Isso se vê bem na figura equívoca e fraudulenta do general Della Rovere, que apenas por circunstâncias casuais é elevado ao grau de herói; mas é ainda melhor visto, parece-me, no mecanismo que coloca em movimento a colaboração antifascista de *Era Noite em Roma*. Os grandes ideais que animaram Pina, a plebe de *Roma, Cidade Aberta*, na plebe deste filme estão completamente extintos. Por um lado, desaparece qualquer comparação entre o povo e os intelectuais, entre adesão instintiva e adesão mediada, consciente, ideologicamente madura, à luta pela libertação em curso; por outro lado, até mesmo o momento da adesão popular instintiva é reduzido, não menos do que em *De Crápula a Herói*, a algo casual, algo de imediato; a preocupação constante que domina os personagens principais é a de conservar o maior grau possível de estranheza para com os acontecimentos.

A renúncia a uma completa articulação da estrutura das obras, em conformidade com as modificações ocorridas, entretanto, na estrutura da sociedade italiana em relação ao período do imediato pós-guerra, a simplificação unilateral do quadro das forças históricas operantes, o abandono – dentro deste quadro historicamente restritivo – da vitalidade dos grandes ideais democráticos, a atenuação do calor da narração e, em sequência, a mesma desconfiança expressa pelo diretor, em relação tanto à sua profissão como no cinema como meio (leiam-se declarações

como estas: “A televisão mais do que o cinema me parece capaz de contribuir para a formação de verdadeiras orientações”, “Por isso que quero me aposentar da profissão”, “do cinema não me arrependo”, etc.)⁴²¹, - são todos uma série de fatores que testemunham, a meu parecer, as graves incertezas e as crises do Rossellini da “segunda forma”. O mesmo caminho falso que ele tomou com *Stromboli*, que o conduz depois à *Viagem à Itália*, até o extremo dos posteriores, desastrosos fracassos, não é senão um momento do mais amplo complexo problemático aqui esboçado e, portanto, não poderia ser discutido, compreendido em profundidade e valorado – o que geralmente se alega ao contrário – de fora dele.

Quanto à atividade televisiva, ela permanece circunscrita no âmbito de sua intenção confessadamente didática (que Rossellini prefere chamar de “didascálico”). Dela em geral, ou de seus produtos singulares, entendidos como experiências de arte, ele nem sequer considera falar, exceto só talvez para *La presa del potere di Luigi XIV* (O Absolutismo: A Ascensão de Luís XIV, 1966); mas mesmo aqui a história não se sai bem. Também aqui, isto é, prevalece e toma a dianteira sobre a estrutura histórica a tendência à “subjativação”, “moralização” e “modernização decorativa da história”, cheia de anedotas pitorescas, que Lukács critica com plena razão nos romances pseudo-históricos dos românticos franceses do século XIX (Alfred de Vigny, Victor Hugo etc.)⁴²². Em particular, contra o Luís XIV rosselliniano, gostaríamos de dirigir as mesmas críticas, duríssimas, dirigidas por Balzac ao Sue de *Jean Cavalier*, precipitado imitador de Walter Scott: um soberano que come e bebe, sem grandes paixões, preocupado apenas com sua vida cotidiana. Onde o erro artístico preeminente reside, para Balzac, na confusão entre detalhes irrelevantes e figura histórica:

O talento deve ser cavalheiresco, e a inteligência qualificada não deve

⁴²¹ Cfr. R. ROSSELLINI, *Conversazione sulla cultura e sul cinema*, “Filmcritica”, XIV, 1963, n. 131, pp. 131-4; S. TRASATTI, *Rossellini e la televisione*, La Rassegna Editrice, Roma, 1978, pp. 138, 159.

⁴²² LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 90 ss. (trad., pp. 89 ss.).

cometer tais erros. Isto depende, além disso, da propensão que tem os imitadores de Scott de fazer uma crônica com pouca espessura; eles encontram um detalhe, aproveitam e o colocam em seus livros: generalizando assim os detalhes no lugar de particularizar as generalidades, princípio essencial de Walter Scott⁴²³.

2. O espírito fantástico de Fellini e a consciência histórica de Visconti

Quem faz um exame crítico, mesmo que superficial, da história do cinema italiano após o fim do neorealismo percebe imediatamente que bem poucas são as obras realmente válidas, do ponto de vista qualitativo, e capazes, como tal, de sustentar um discurso de natureza estética; há muitos poucos diretores em posse de um autêntico patrimônio artístico pessoal. Exaurida a veia do filão De Sica-Zavattini, entrado em crise Rossellini, frustradas as esperanças de uma rápida e fecunda mudança geracional, os grandes autores do pós-guerra que permaneceram fiéis ao seu próprio estilo não foram mais – juntamente com Antonioni, discutido na seção seguinte – que Federico Fellini e Luchino Visconti: indubitáveis personalidades de destaque, por mais que possam ser julgadas, do cinema italiano contemporâneo às *nouvelles vagues*.

Com eles, assume-se, pela primeira vez, forma definida também para nós a questão do contraste entre realismo e vanguarda, romance e anti-romance. Já no início dos anos 1960, tal questão se delineia com relativa clareza⁴²⁴. Por um lado, há a inclinação de Visconti para a narrativa extensa, abrangente, do romance; por outro, o anti-romance felliniano, descritivo, particularista, guiado pela poética do fragmento. De modo mais geral, pode-se dizer que Fellini e Visconti correspondem a po-

⁴²³ BALZAC, *Écrits sur le roman*, ed. por S. Vachon, Le Livre de poche, Paris, 2000, p. 183.

⁴²⁴ O ilustra completamente G. ARISTARCO, *Cinema italiano 1960. Romanzo e antiromanzo*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

laridades. Desde 1954, quando em Veneza foram lançados ao mesmo tempo *La strada* (A Estrada da Vida) e *Senso* (Sedução da Carne), suas obras denunciam com clareza, pela impositação que recebe e a tendência que indicam, o pertencimento a duas culturas não só diferentes, mas opostas e inconciliáveis: como de resto vem a confirmar o confronto entre os pares paralelos dos filmes que sucessivamente realizavam, isto é, em 1960 *La dolce vita* (A Doce Vida), e *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco e seus Irmãos), em 1963, *Otto e mezzo* (8½) e *Il Gattopardo* (O Leopardo), em 1969 *Fellini-Satyricon* (Satyricon de Fellini), e *La caduta degli dèi* (Os Deuses Malditos), em 1973, *Amarcord* e *Ludwig*. Esta comparação, que aqui só posso apontar, sem investigar as características à fundo, é particularmente iluminadora, no que diz respeito às consequências formais.

Não há dúvida, no entanto, que tanto Fellini quanto Visconti estão ligados à precisas concepções da cultura europeia do século XX, ainda que permaneça sempre entre os dois uma diferença – intransponível – no nível espiritual e cultural, e até pareça difícil para Fellini falar de cultura no sentido próprio. Impressiona imediatamente a desenvoltura com que este último ostenta, a cada oportunidade, não sem complacência, as suas próprias falhas no campo cultural, sua falta de leitura mesmo de autores célebres, incluindo aqueles (Joyce, Proust, Kierkegaard),⁴²⁵ dos quais a crítica faz a ele as maiores referências. Por outro lado, ele começa, é verdade, com simples mas eficazes ensaios na forma de pesquisas dos costumes da vida provincial (*Lo sceicco bianco*, Abismo de um Sonho, 1952; *I vitelloni*, Os Boas Vidas, 1953); Mas, a partir da *Estrada da Vida*, a sua evolução se move cada vez mais no sentido de um decisivo desapego do imediatismo da crítica dos costumes (e do

⁴²⁵ Cfr. *Fellini. Raccontando di me, conversazioni con C. Costantini*, Editori Riuniti, Roma, 1996, p. 76. As pistas de leituras que nestas conversas ele faz mais adiante (p. 108), e que trazem, entre outros nomes, o de Goethe, Dostoevskij, Hoffman, Kafka, Thomas Mann, não vão além do âmbito da mais absoluta generalidade.

próprio neorrealismo como tendência), a fim de encontrar, para além dela, uma dimensão humana e individual ao todo mais profunda e mais abstrata, mais ‘metafísica’; daqui o nascimento de figuras míticas ou primordiais, habitadas por misteriosas ‘presenças’, como aquelas de Gelsomina (*A Estrada da Vida*), de Augusto (*Il bidone*, *A Trapaça*, 1955), da prostituta Cabíria (*Le notti di Cabiria*, *Noites de Cabíria*, 1956); daqui, sobretudo, a viagem à rebours até sua própria infância, iniciada nos muitos traços autobiográficos de *A Doce Vida*, e culmina de forma clamorosa com *8½* e *Amarcord*. (Mas, observe-se como Fellini faz dizer Salvini, protagonista de seu canto de cisne, *La voce della luna*, *A Voz da Lua*: “Eu quase gosto mais de recordar do que de viver. De resto, pois, qual é a diferença?”). O mais significativo ponto médio de conexão entre os filmes de costume e o retiro espiritualista é representado por *A Doce Vida*. Depois da criação de Gelsomina, Fellini permanece prisioneiro do fascínio que emana do primitivismo desta personagem (exasperado pela atuação de Giulietta Masina).

Há toda uma seção de encantamentos, magias, visões, transparências, cuja chave é Giulietta. Ela me pega pela mão – confessa ele mesmo em uma entrevista dada na véspera da estreia de *Doce Vida* – e me leva a áreas onde sozinho nunca teria chegado. Um mundo fantástico, produto de uma carga visionária que eu me esforço geralmente para atenuar...⁴²⁶

Somente por um lado a representação do quadro da “doce vida” romana marca um retorno à crítica dos costumes. Na realidade, o que do quadro fascina Fellini é a vida reduzida ao instinto desenfreado, ao bestialismo, com todas as consequências que dele derivam. O caos das formas de seu desenrolar no filme, o cruzamento desordenado dos personagens, a Babel das nacionalidades e das línguas, o retrocesso ou a anulação dos

⁴²⁶ Citado de “*La dolce vita*” di Federico Fellini, a cura di T. Kezich, Cappelli, Bologna, 1959, p. 125. Esta hantise chegará à concretização – mas de forma de todo fracassada – com *Giulietta degli spiriti* (Julietta dos Espíritos).

sentimentos, o sentimento geral de solidão atestam a profunda sugestão exercida sobre o diretor pelos ‘encantamentos’ do lado oculto da vida da humanidade: e não só da vida daquela classe que aqui constitui o alvo principal, a aristocracia burguesa, mas também da vida do povo (veja a sequência do milagre): em ambos os casos, fascina o diretor a histeria coletiva, isto é, precisamente o instinto animalesco do homem na fase de sua máxima degradação. Aqui como em qualquer outro lugar, antes e em seguida, a monstruosidade mais repugnante não tem para ele limites de nenhum tipo, nem moral nem muito menos social. O povo, na imagem que ele tem e dá dele, não é melhor, não é humanamente menos corrompido do que a aristocracia da “doce vida”; é antes a massa cega, selvagem, caótica, irracional, tão bem retratada em *Noites de Cabíria* pela sequência da procissão dos peregrinos que rastejam lamuriosamente, murmurando xingamentos, ao longo da ladeira do santuário do Amor Divino (veja em especial a figura do coxo suado, adoentado, enquanto em seu entorno crescem as invocações: “Graça, Nossa Senhora! Graça, Nossa Senhora!”). Um povo, aquele de Fellini, tratado, sobretudo, na categoria de uma plebe desprezível: como acontecia antes nos romances de Conrad Ferdinand Meyer ou no *Salambô* de Flaubert, mas sem sua própria justificação histórica.

Não estamos mais aqui, certamente, somente na crítica dos costumes. O mundo que agora está diante de nós, e diante do qual Fellini adota a atitude de alguém que se curva para ouvir o ‘mistério’, é, tomado como um todo, um mundo da desintegração. Nunca as partes aparecem como partes de um todo; nunca é dado corpo às suas clivagens contrastantes, nunca são criadas entre elas oposições dialéticas. O próprio autor insiste, ao contrário, no conceito do afresco bidimensional, composto por muitas particularidades sem ligação, sem perspectiva e sem profundidade. Por isto, para evocar a desintegração, a disseminação das particularidades, ele chama em auxílio o estilo desintegrado do anti-romance, ao lado de uma orientação inspirada

nos princípios do modernismo vanguardista; isto é, como os procedimentos estilísticos da vanguarda dominam da maneira mais explícita e direta, até a ostentação, toda a sequência de seus ambiciosos experimentos filmicos ulteriores.

Limito-me aqui a apenas um caso, de tudo revelador. Que o problema sobre o qual se concentra $8\frac{1}{2}$, isto é, o dilema sobre a possibilidade da criação artística por um autor humanamente em crise, seja um nó nevrálgico da problemática levantada pela vanguarda, certamente não é necessário muitos comentários. Já à primeira vista, parece incongruente e simplista discutir as razões de sua forma sem uma preliminar referência ao clima ideológico e aos esquemas narrativos que se oferecem na obra de um dos poucos grandes romancistas modernos que Fellini admite conhecer, Thomas Mann: ou seja, em parte, no que concerne à relação entre arte-vida, sem uma referência a *Tonio Kröger* e a *Morte em Veneza* (mas bem à mente também modelos muito diversos, como o Camus da narrativa *O Artista no Trabalho*); em parte, e sobretudo no que diz respeito à sua concepção estrutural de fundo, sem uma referência à *Montanha Mágica*. Múltiplas são as correspondências, tanto ambientais quanto ideológicas. Ao sanatório do romance de Mann corresponde em Fellini, do ponto de vista da ambientação, a vida desfeita do spa, o tempo irreal que a domina, a espectralidade de suas figuras; às discussões ideológicas mannianas entre o demagogo Naphta e o humanista Settembrini, aquelas fellinianas entre o diretor Guido Anselmi e o seu crítico: um opositor, este último, de cada forma de decadência e de reflexo da decadência e da crise na arte.

Outra é, no entanto, a “tragédia da arte moderna” na acepção de Mann, outra é a tragédia (a crise), tão pessoal e modesta, de Fellini. Nos seus personagens não há nada, nem mesmo remotamente comparável à maceração espiritual, aos emaranhados problemáticos trazidos à existência por Mann e, com ele, por grande parte da vanguarda culta da Europa Central (Musil, Broch). Se as discussões entre Naphta e Settembrini resultam na

Montanha Mágica de uma complexidade ideológica tão elevada que envolvem a posição do artista na cultura moderna em geral e motivam um juízo humanístico sobre o ‘demonismo’ da nossa época e sobre suas razões, em 8½ as discussões entre Anselmi e o seu crítico, já em si de um provincianismo desolador, evitando cuidadosamente qualquer tecla que não seja aquela genericamente sociológica da ‘desordem’ (“Não é o caso de acrescentar à desordem outra desordem”, diz o crítico a Anselmi), e assim podendo mais facilmente virar o jogo em relação à Mann, colocando toda a demagogia do lado do crítico e salvando, ao invés, a posição humana (certamente não humanista) do diretor.

Fiel às suas premissas irracionalistas e, por outro lado, consciente, talvez, da fragilidade desse necessário pano de fundo ideológico de seu cinema, Fellini o compensa ou busca compensá-lo com um genial toque ilusionista, com um espírito fantástico que se baseia essencialmente em extraordinários dotes lírico-evocativos, capazes de ignições repentinas e apaixonantes, de intuições artísticas vitais: evocados são assim continuamente em seus filmes, para dar forma à inconsistência estrutural dos personagens, imagens, estados de ânimo, sensações pré-conscientes (a infância de *Amarcord*), cuja unidade se reúne para desenhar aquela espécie de afresco já esboçado precedentemente em *Doce Vida*: um afresco gigantesco, embora fraco, do caos e da desordem de nosso tempo.

É nesta raiz irracionalista – de tudo distante do realismo quanto do intelectualismo decadente, mas consciente de diretores como Antonioni ou como Bergman – que residem as grandes qualidades da originalidade e ao mesmo tempo as orgânicas fragilidades da arte de Fellini. Arte cuja veia vem cada vez mais se enfraquecendo. Ao Fellini tardio há, de fato, muito pouco a se dizer. *Mutatis mutandis*, assume também nele, como em Bergman, uma espécie de maneirismo. A genialidade inventiva é conservada, mas caindo ao nível da repetição; o gosto pela extravagância, os exageros deliberados tomam conta. Quanto

mais a fantasia parece inventar, em um turbilhão de artifícios sem fim, sempre à beira do arbítrio ou do mergulho na memória, tanto mais a atmosfera postiça que se gera parece obsoleta.

De todo diversa, antes oposta, repito, é a posição humana e artística de Visconti, a sua consciência histórica, ainda que também Visconti, como Fellini, tenha conscientemente se distanciado do aprendizado neorrealista. Por que Visconti pode com razão considerar *A Terra Treme* como a experiência conclusiva do neorrealismo⁴²⁷, a experiência após a qual o neorrealismo esgota a sua força e sua função? A resposta a esta pergunta deve ser procurada em suas obras posteriores, e em particular em *Sedução da Carne* e em *Rocco*: na estrutura dramática destas obras, em seu conteúdo e em sua forma: no fato, isto é, de que elas absorvem e envolvem em si – cada uma à sua maneira, com características específicas – certas mudanças que ocorreram na cultura do pós-guerra, ampliando os caminhos da cultura em outra direção, enriquecendo-a mais ainda com significados, ultrapassando os sinais da documentação e da crônica para se elevarem à história.

É a evolução que Guido Aristarco interpreta e defende com a fórmula da passagem do neorrealismo ao realismo⁴²⁸. Pela primeira vez em *Sedução da Carne*, Visconti muda o foco de sua análise da base para o alto do mundo social: dos homens do povo que progressivamente tomam consciência de seu status (o jovem 'Ntoni de *A Terra Treme*, a Maddalena de *Bellíssima*) a aristocracia, última herdeira das tradições conservadoras da

⁴²⁷ Cfr. muitas de suas declarações dos anos 1950, entre as quais a de 1957, no auge e a propósito de *Noites Brancas (I confini valicabili)*, a cura di C. Mangini, "Cinema nuovo", VI, 1957, n. 114-115, p. 143), e, muito mais tarde, a entrevista dada em 21 de janeiro de 1976 a G.L. RONDÌ, *Il cinema dei maestri. 58 grandi registi e un'attrice si raccontano*, Rusconi, Milano, 1980, p. 39: "Se o neorrealismo nasceu com *Obsessão*, é com *A Terra Treme* que se conclui [...]. *A Terra Treme* fecha um ciclo".

⁴²⁸ Cfr. a campanha que ele lançou em "Cinema nuovo" em 1955, a seção 8 ("Do neorrealismo ao realismo") da *Antologia di "cinema nuovo"*, cit., pp. 859 ss., e os ensaios coletados em seu já citado volume de 1986 *Su Visconti*.

era do Ressurgimento, que aquela consciência sente falhando. Ilumina, a este respeito, os contatos que ele tinha então apenas no teatro com os personagens da *Locandiera*, de Goldini, e de *As Três Irmãs*, de Cechov, ambas peças encenadas em 1952. Como as três irmãs do dramaturgo russo, as protagonistas do filme sentem a crise germinando na sociedade, pesando sobre seu mundo e oprimindo-as; seu próprio esgotamento interno é o esgotamento de toda uma classe. Como sábio realista crítico e em imagens de extraordinária intensidade visual (usando, entre outras coisas, de sugestões do impressionismo pictórico italiano do século XIX), Visconti pinta um quadro completo desta decadência, não sem ligar o declínio do passado com a perspectiva de um novo mundo em formação: aquele novo mundo que se está formando, precisamente, a partir da dissolução do velho, e para o qual o diretor ideologicamente tende. “*Sedução da Carne* – o realismo de *Sedução da Carne* – é talvez mais avançado do que *A Terra Treme*”, comenta sucintamente Aristarco⁴²⁹: pode-se dizer que com ele “nasce de fato, e na acepção de um Tolstoj ou de um Nievo, o grande filme histórico, o romance cinematográfico”.

Romance contra anti-romance, realismo crítico contra vanguarda. O realismo crítico de Visconti descende diretamente da profundidade de sua consciência histórica, firme, contínua e retilínea (salvo esporádicos desvios), mesmo na mobilidade de suas experiências formais. Quando estreiam *Sedução da Carne* e *Rocco*, a sociedade italiana já havia sido modificada profundamente em relação aos anos da Resistência e do neorealismo. A inspiração ideal imediatamente unitária da Resistência se desvaneceu; a continuidade de uma certa tradução de cultura foi quebrada para sempre. No nível narrativo, isto significa que a tenaz compactação do núcleo familiar colocado no centro, como problema, de *A Terra Treme* se encontra agora, desde o início, em dissolução, porque já não corresponde mais ao nível das

⁴²⁹ G. ARISTARCO, resenha a *Senso* “Cinema nuovo”, IV, 1955, n. 52, p. 113 (rist. in *Antologia di “Cinema nuovo”*, cit., p. 878).

contradições sociais que explodiram com extrema força na vida do país e as individualidades deste núcleo, muito mais pronunciadas, estão entre si em oposição. A ilusória esperança de *Rocco* na sobrevivência da unidade familiar primitiva está destinada a permanecer, precisamente, apenas uma ilusão.

Tal mudança de direção e de espessura nos contrastes de classe da vida italiana exigiu de Visconti, como artista, também novos critérios de representação. A sua grande intuição dramática consiste em ter sido capaz de fixar artisticamente, sem fingimento ou falso pudor, este decisivo ponto de virada. Surge então, em comparação com *A Terra Treme*, uma nova linguagem, um novo estilo; o ritmo lento e solene deste filme coletivo é substituído por uma forma expressiva caracterizada pela concentração e tensão levada ao extremo da matéria dramática, que determina – na forma – um ritmo oposto: quanto de áspero, de estridente, de violento oferece a linguagem de *Sedução da Carne* e de *Rocco*. Também o acentuado forçamento, a dilatação do significado dos personagens, a clemência trágico-melodramática que constituem as sequências-chave devem ser lidos sob esta luz. Toda a dor pela laceração do tecido coral social – ainda tão fortemente centralizado em *Terra Treme* – explode em um grito desumano, bestial: no grito da condessa Serpieri diante da traição de Franz, no de Nadia, violentada e depois morta por Simone, e no de Rocco, prostrado ao lado de seu irmão em prantos. “Exasperação dos conflitos? Mas isto – justifica-se Visconti – é a tarefa da arte. O essencial é que os conflitos sejam reais”⁴³⁰. O reflexo da realidade histórica dos conflitos exasperados, sem esperança, pode e deve repousar apenas sobre a exasperação da forma. Verdadeiramente manniano é, neste sentido, Visconti, e não Fellini; o seu realismo crítico – análogo embora em muitos aspectos discordante daquele de Mann – reside precisamente

⁴³⁰ L. VISCONTI, *Oltre il fato dei Malavoglia*, “Vie nuove”, XV, 1960, n. 42 (rist. in *Leggere Visconti*, a cura di G. Callegari/N. Lodato, Pavia, 1976, p. 50; e em apêndice a ARISTARCO, *Su Visconti*, cit., p. 143).

nisso, na ideação e na elaboração de uma folha de reflexo adequada a um determinado conteúdo histórico.

Insisto deliberadamente neste ponto por causa do falso caminho tomado agora e mais tarde pela crítica viscontiana⁴³¹. Os equívocos do momento, ao invés de serem resolvidos, são com o tempo inflados e agravados. É certamente na essência da pesquisa histórica que a definição da correta perspectiva sobre um autor ou um problema requer algum descarte crítico, uma tomada de distância, uma decantação. Nem sempre, todavia, a decantação trabalha a favor do aprofundamento. Há também circunstância que, por motivos históricos específicos, por razões de conjuntura, incidem desfavoravelmente. Como pode acontecer que o distanciamento no tempo provoque não uma clarificação, mas sim uma alteração e deformação do juízo crítico, o testemunha bem o caso da crítica viscontiana: as mais graves falhas, os mais graves *impasses*, derivam da cada vez mais decisiva tendência de suavizar a aspereza característica da arte de Visconti, ao nivelamento formalista das invenções (tão geniais quanto revolucionárias) de sua linguagem e de seu estilo. Em 1986, tirando as conclusões de uma longa e pioneira escavação sobre o diretor, Aristarco culpou duramente muitas das contraditórias reviravoltas realizadas pela crítica viscontiana na Itália, facilmente inclinadas a esquecer, a remover, a saltar através de arcos: a apoiar depois o que haviam negado antes, e vice-versa, ou, pior, a cancelar e obscurecer, reunindo em um único caldeirão, todas as diferenças. E conclui: “Visconti

⁴³¹ Bibliograficamente fundamental, sobre o período até o início dos anos 1980, a revisão fundamentada por estudo de obras de di E. MANCINI, *Luchino Visconti: A Guide to References and Resources*, G.K. Hall, Boston, 1986; do repertório italiano aponto a “Bibliografia crítica generale” em apêndice a *Leggere Visconti*, cit., pp. 185-207, e a atualização de A. MONTESI, “*biblio*” *Visconti*, vol. 1, Scuola Nazionale di Cinema/ Fondazione Istituto Gramsci, Roma, 2001. No texto, retomo considerações de um artigo meu (*Dietro la considerazione*, “Cinema nuovo”, XLV, 1996, n. 360, pp. 28-31), pretendendo esboçar, muito sinteticamente, os contornos da crítica viscontiana dos anos 1980 em diante.

constitui verdadeiramente um caso paradigmático da involução de vários intelectuais italianos que, comparados a um início não-conformista, têm então demonstrado gradualmente o esgotamento na luta entre progresso e reação”; que tenham renunciado a proceder seletivamente, discriminando valor de valor, identificando cada vez mais Visconti, todo o Visconti, com os seus personagens negativos, decadentes, e perdendo assim a profundidade. “Em tal abismo não há lugar para uma crítica dialeticamente entendida: é o triunfo da decadência e de um decadentismo impregnado de poesia”⁴³².

É bem possível que a fase conclusiva da carreira de Visconti se preste efetivamente a tais interpretações tão distorcidas. Já *O Leopardo*, onde, na linha do homônimo romance de Tomasi di Lampedusa, ele se reconecta ao tema da decadência aristocrática de *Sedução da Carne*, e depois *Vaghe stelle dell’Orsa* (Vagas Estrelas da Ursa, 1965), uma espécie de reinterpretação moderna da tragédia clássica, apresentam aspectos que não estão mais de todo alinhados, estilisticamente, com o estilo do passado. A concentração dramática, a hiper-acentuação dos sentimentos e da forma, a agudização dos tons no clímax de certas reviravoltas narrativas, que com o seu (deliberado) forçamento constituíram a peculiaridade estilística de *Sedução da Carne* e *Rocco*, parecem a princípio desaparecer do *Leopardo*, dando lugar a um desenvolvimento amplo, sem estridor, de tons pacatos e contidos. E, na realidade, esse estridor, essas fraturas, não na sua imediatez de fraturas, ou ao menos não se encontram mais, como em *Sedução da Carne* e *Rocco*, dentro dos enquadramentos singulares ou das sequências singulares, embora ainda sejam encontradas no nexo das sequências entre eles, isto é, na estrutura complexiva da narração: como, por exemplo, acontece – aponta-o o próprio Visconti – com a

⁴³² G. ARISTARCO, *Una feconda contraddizione dialettica*, “Cinema nuovo”, XXXV, 1986, n. 301, p. 12 (rist. in *Su Visconti*, cit., p. 17). A acusação de Aristarco vale também para a sequência, até o ensaio de Fiamma Lussana mencionado anteriormente (XV, §1, nota 2) e abrange, sob vários aspectos, também o que se vem fazendo no exterior.

“dilatação hiperbólica dos tempos da dança na casa Monteleone”, o longo e esplêndido corte com que o filme se encerra.

Se *O Leopardo* é, com todas as suas falhas (ecos conscientes ou inconscientes de *Sedução da Carne*, redundâncias, pleonasmos, preciosismos inúteis, conexões não bem elaboradas, certamente muito finas, cinzeladas, mas não essenciais e às vezes até complacentes), um outro romance crítico da decadência, *Vagas Estrelas da Ursa* se configura mais com o caráter mencionado acima: como uma tragédia clássica em vestes modernas. A ocasião do conflito trágico é oferecida pelo retorno ao ancestral castelo de Volterra, de uma família aristocrática, sobre a qual paira um destino obscuro; também ela está, como a aristocracia de *Sedução da Carne* e do *Leopardo*, e como o núcleo familiar de *Rocco*, em vias de uma íntima dissolução. Com muita coerência, não isenta de manchas, Visconti desenvolve aqui mais a linha temática desses filmes (sobretudo em *Rocco*), visando não, como na tragédia clássica, à catarse trágica, mas a incidência do trágico na vida de nosso tempo e, portanto, à vitória, sobre a catarse, do princípio da laceração, do desmoronamento de toda sólida unidade ética. Estilisticamente, isto comporta mais uma vez uma tessitura de módulos afiados ao máximo de sua tensão, na medida em que o consente a harmonia da trama, tessitura que, se não tem a riqueza daquela de *Rocco* (como o *Leopardo* não tem a força de *Sedução da Carne*), não afeta minimamente a coerência estilística do filme nem a consciência histórica de seu autor.

3. Antonioni intérprete das inquietudes do existir.

Não há dúvidas de que, no contraste entre vanguarda e realismo da conjuntura com a qual estou me ocupando, historicamente tem a vantagem a vanguarda. A poética da maioria dos autores inclina em direção a ela, subscrevem em geral ao seu desígnio. É muito característico observar como propriamente isto é tendencialmente – além das particularidades estilísticas

– também a direção do trabalho de Michelangelo Antonioni. Também Antonioni, e já o Antonioni contemporâneo ao florescimento da *nouvelle vagues* na Europa – não compreende

aqueles que continuam a tradição do realismo crítico, rejeita, isto é, todo extremo dialético ao dar forma aos ‘personagens’, renuncia (ou parece renunciar) a toda tese, toda intervenção indireta nos acontecimentos e toda interpretação direta dos fatos: não participa e não narra, mas observa e descreve de forma distante a vida cotidiana, monótona, igual, plana⁴³³.

A “particular realidade” da qual ele se aproxima, o seu “modo particular de estar em contato com a realidade”, nada tem a ver com a realidade do mundo objetivo. “Para um diretor”, ele diz, “o problema é capturar uma realidade que amadurece e é consumida, e propor este movimento, este chegar e prosseguir, como uma nova percepção”: não, portanto, a “realidade estática”, espacial, aparente do mundo objetivo, mas o real como “um todo indecomponível estendido em sua própria duração, que o penetra e determina a sua própria essência”. É aqui que intervém, segundo Antonioni, “a dimensão do tempo na sua concepção mais moderna” (Bergson, Heidegger), e torna-se proeminente e relevante a nova fisionomia, a nova função, a nota tarefa – não mais realista – do cinema como intérprete daquela dimensão temporal: cinema que, em um colóquio de 1961, Antonioni julga estar ligado mais “à verdade do que à lógica”. Convém citar na íntegra as suas considerações:

A verdade de nossa vida cotidiana não é mecânica, convencional ou artificial como em geral as histórias, assim como são construídas no cinema, nos mostram. A cadência da vida não é equilibrada, é uma cadência que ora se precipita, ora é lenta, ora é estagnada, ora é vertiginosa. Há momentos de estase, há momentos de velocidade, e tudo isso creio que deva ser sentido na narrativa de um filme, precisamente para permanecer fiel a esse princípio de verdade [...]. Creio que atra-

⁴³³ G. ARISTARCO, *Cronache di una crisi e forme strutturali dell'anima*, “Cinema nuovo”, X, 1961, n. 149, p. 43 (reeditado em seu *Cinema italiano 1960*, cit., pp. 33).

vés destas pausas, através desta tentativa de aderir a uma determinada realidade interna e espiritual, e mesmo moral, faz emergir aquilo que hoje cada vez mais se qualifica como cinema moderno, isto é, um cinema que não leve em conta o que são os fatos externos que acontecem, mas o que nos move a agir de um certo modo ao invés de outro [...]. Creio que é importante hoje em dia que o cinema se volte para esta forma interna, para estes modos absolutamente livres, assim como livre é a literatura, assim como livre é a pintura que chega à abstração. Talvez também o cinema um dia chegue à abstração⁴³⁴.

O itinerário mesmo de Antonioni, a partir da chamada “trilogia burguesa”, do início dos anos 1960, *L'avventura* (A aventura, 1960), *La notte* (A Noite, 1961), e *L'eclisse* (O Eclipse, 1962), claramente se move nesta direção, às vezes chegando – no final do *Eclisse*, por exemplo, ou em certas páginas de *Deserto rosso* (O Deserto Vermelho, 1964), de *Blow-Up* (1966), de *Zabriskie Point* (1969-70) – precisamente até o ponto da abstração. Seu ininterrupto compromisso pela busca e descoberta de um estilo é aqui certamente o seu fundamento. Ele o acompanha ao longo de toda a sua carreira; deste ponto de vista, poucos autores como ele podem contar com uma continuidade de desenvolvimento tão linear e consequente. Já a sua juvenil atividade documentarista revela estreitos laços com o entrelaçamento dos problemas da cultura italiana do pós-guerra, isto é, de um lado com o neorrealismo e do outro com a emergência de problemas – conscientes, subjetivistas – que do neorrealismo já estão fora ou além. Em *Cronaca di un amore* (Crônica de um Amor, 1950), seu primeiro ingresso no filme temático, a fusão das duas tendências se apresenta de forma muito clara: muito clara é a intenção do diretor de ir – sem negar a validade da linha neorrealista – além do neorrealismo mesmo. Revela-o

⁴³⁴ *La mallatia dei sentimenti*, colloquio con M. Antonioni, “Bianco e Nero”, XXII, 1961, n. 2-3, pp. 75-6 (reproduzido na antologia de C. DI CARLO, *Michelangelo Antonioni*, Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1964, p. 367). As passagens anteriores, sobre a realidade como “duração” e “movimento”, são tiradas da nota de M. ANTONIONI, *Il fatto' e l'immagine*, “Cinema nuovo”, XII, 1963, n. 164, p. 249.

com nitidez o colóquio de 1961, acima citado, onde Antonioni, traçando um balanço do cinema italiano no pós-guerra e, ao mesmo tempo, de sua inserção pessoal nele, vem a dizer:

Cheguei um pouco mais tarde, naqueles anos por volta de 1950, quando aquele primeiro florescimento de filmes, embora tão válido, já começava a dar sinais, em minha opinião, de um certo esgotamento. Então fui levado a pensar: o que, neste momento, é importante examinar, isto é, tomar como objeto das próprias histórias, dos próprios eventos, do próprio fantasiar? E me parecem que era importante não tanto [...] examinar a relação entre personagem e ambiente, mas parar no personagem, dentro do personagem, para ver o que de tudo que havia passado – a guerra, o pós-guerra, todos os fatos que ainda continuaram acontecendo e que eram tão importantes que não deixaram uma marca nas pessoas, nos indivíduos – o que sobrou de tudo isso dentro dos personagens, o que não foram as transformações da sua psicologia ou de seu sentimento, mas os sintomas desta evolução e a direção na qual começavam a delinear-se as mudanças e as evoluções que então ocorreram na psicologia e nos sentimentos e também na moral destas pessoas⁴³⁵.

São palavras extremamente explícitas, respondendo ao efetivo desenvolvimento da arte de Antonioni ao longo de todo o período dos anos 1950, desde *La signora senza camelia* (A Dama sem Camélias, 1953) até *Grido* (O Grito, 1957): desenvolvimento que atinge talvez o seu ponto mais alto de intensidade e penetração em *Amiche* (As Amigas, 1955, do conto de Cesare Pavese, *Só entre mulheres*), notável tentativa de colocar em foco realisticamente os componentes psicológicos e sociais de um preciso ambiente burguês. Não é por acaso que a atividade do diretor começa sob a bandeira da ‘crônica’, e ao cronismo e ao relato frio e distante, naturalista, permaneceu por muito tempo fiel. O grande problema artístico que o envolve desde o início é justamente o do ajuste de contas com a herança onerosa, mas incriminável, da sua formação, que ocorreu em contato com o cinema naturalista francês entre as duas guerras, como assistente de Marcel Carné: o problema de chegar a superar, de dentro da

⁴³⁵ Ibid., pp. 70-1 (reimpressão, p. 364).

dimensão crônica, o naturalismo; de elevar a crônica à história, não renunciando a descrição, a problemática existencial, mas subtraindo-a do achatamento naturalista e conferindo a ele espessura e significado.

Também não é uma coincidência que *A Aventura* encerre a sua primeira década de atividade como diretor de longas-metragens. Estamos aqui, de fato, exteriormente, ainda no ponto de partida, na tragicidade da “crônica de um amor” motivada por um antecedente negativo. Este antecedente desencadeia o mecanismo diegético que atua como pano de fundo essencial ao Antonioni da primeira fase, que é prolongado e conservado, com variações, mesmo na segunda, pelo menos até *Deserto Vermelho* e *Blow-up*. Como consequência de tal antecedente (um delito, um desaparecimento, uma calamidade, um desastre), os personagens sentem desmoronar ao seu redor o sentido dos valores de seu mundo e são jogados sem esperança na tragicidade da existência (decadência); cada impulso de salvação é inibido; desajuste, alienação e angústia conotam permanentemente as suas vidas. Com grande escrupulosidade como artista, Antonioni se faz intérprete deste lado trágico do viver, registrando a crônica do lado de fora. Mudando de tempos em tempos as situações, o pano de fundo, o ambiente geográfico e, no *Grito*, mesmo o social; o que nunca muda é, ao invés, o estado de decadência dos personagens, isto é, sua irremediável solidão existencial, próxima da patologia. “Você pensa demais em sua doença”, diz em *Deserto Vermelho*, Corrado a Giuliana, a protagonista, que após um grave incidente não consegue mais encontrar seu equilíbrio e reage, precisamente, como uma neurótica, como uma doente. “É apenas uma doença como qualquer outra... Todos nós temos um pouco, sabe? Mais ou menos, precisamos todos ser curados”. Doente, para Antonioni, é o mundo. Solicitado a explicar a ideia de base de *A Aventura*, responde:

A ideia é a observação de um fato: hoje vivemos em um período de ex-

trema instabilidade, instabilidade política, moral, social, e até física. O mundo é instável ao nosso redor e dentro de nós. Faça um filme sobre a instabilidade dos sentimentos, sobre o mistério dos sentimentos⁴³⁶.

O que é novo, em relação às crônicas existenciais da primeira fase, é que agora, enquanto o meio da história, o antecedente, perde cada vez mais importância, sendo reduzido a um pretexto, a dimensão da interioridade em crise torna-se, em todos, os aspectos central. Se articula entre as duas fases *As Amigas*, filme que por um lado se liga atrás aos traços cronistas de *Crônica de um Amor* (sequência inicial do interrogatório da polícia sobre a tentativa de suicídio de Rosetta) e à sua atmosfera rarefeita, decadente (sequência do triste encontro amoroso entre Rosetta e Lorenzo em câmera lenta), e por outro lado, já se abre para o gosto pelo informal da fase posterior (sequência da viagem ao mar). Aqui, por mérito tanto do amadurecimento artístico de Antonioni como pela sua inteligente conexão crítica com Pavese (incluindo as supressões e variantes da história), a crônica não permanece apenas crônica; nem todos os acontecimentos são arrastados para dentro do turbilhão da existência anônima. E embora o contraponto deste turbilhão, a personagem de Clelia, não pareça menos ambígua e indefinida do que em Pavese, Antonioni supera em vários pontos pela qualidade a escrita de Pavese: deixa vir a ser inquietudes reais, tensões que são também tensões imanentes da forma, esforçando-se para a conquista de um estilo.

Também deste aspecto de sua arte o diretor está perfeitamente consciente. “É bastante exato”, reconhece no auge de *A Aventura*, “que eu estou em busca de um estilo. Sou da opinião que é sempre necessário encontrar, para cada filme, uma linguagem que tenha sua própria originalidade”⁴³⁷. Agora, uma das características e das qualidades peculiares da forma de compor de Antonioni, do estilo para o qual ele orienta sua pesquisa, é

⁴³⁶ M. ANTONIONI, *L'istinto e il cervello*, entrevista dada a “mondo nuovo”, 27 dicembre 1959 (rist. in “*L'avventura*” di Michelangelo Antonioni, a cura di T. Chiaretti, Cappelli, Bologna, 1960, p. 149).

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 147.

a sua capacidade de utilizar, em plena coerência com o objetivo desta pesquisa, estruturas narrativas sempre móveis e mutáveis, formas de escrita em contínua metamorfose, nexos estilísticos que são tanto mais fluidos, mais ‘modernos’, quanto mais se anuncia como estilisticamente necessários em relação às exigências das circunstâncias históricas. Se compararmos os lentos, minuciosos procedimentos analíticos característicos da escrita de suas primeiras ‘crônicas’ com a ‘modernidade’, o brilho formal e a extremamente móvel articulação dos níveis de seus produtos posteriores, não surgem dúvidas do fato de que Antonioni pouco a pouco se pôs a caminho ao longo da crista da desarticulação narrativa, do despedaçamento do equilíbrio objetivo do ritmo e dos tempos, da dinâmica do ‘olhar’; e que, como consequência, passou a ser orientado para formas de narrativas, na qual a história como tal tende a desaparecer atrás do símbolo, da abstração figurativa e da dilatação e hipertrofia – tipicamente vanguardista – dos detalhes. Ele assume cada vez mais os eventos em seu ponto último de concretização, quando – como extremos de um processo – eles foram simplificados ao ponto de parecer banais; quando a realidade já se desmoronou em fragmentos e apenas estes últimos sobrevivem, vazios de significado.

Os dilemas críticos nascem quando nasce em Antonioni esta nova problemática. Embora a crítica o discuta de perspectivas muito diversas entre si, o ponto em torno do qual todos eles se unem é o reconhecimento de suas inovações, a nível narrativo e linguístico. A suposta frieza da narração derivaria da distância que ele coloca entre si e as coisas. Da “reticência narrativa”, isto é, da recusa de atribuir às coisas, eventos, personagens, um significado explícito, é sem dúvida a pedra angular da poética de Antonioni, de sua atitude diante da realidade, a qual vem nele a ser anulada e reabsorvida por imagens: “Em vez de dar substância às coisas, as imagens de Antonioni operam de modo a absorver a realidade e a investi-la com a luminosidade e incorporeidade de

sua linguagem visual”⁴³⁸. Assim, não apenas a história, mas a realidade mesma parece desaparecer: um traço que, à medida que nos aproximamos da literatura mais recente, chega à atenção da crítica internacional⁴³⁹. E, de fato, a característica do cinema de Antonioni maduro é precisamente que com a realidade ele tem uma relação ambivalente, finamente complexa: tenso, mas ao mesmo tempo apenas mediada e indireta (mais uma prova da complexidade da dialética entre realismo e vanguarda).

Isto, no entanto, não acontece em detrimento de sua coerência. Não obstante as superficiais aparências de ruptura com o passado, uma conexão profunda, uma unidade de estilo (ou busca de estilo) liga entre os diversos pontos da linha, que das crônicas dos anos 1950 conduz aos complicadíssimos conflitos da civilização alienada do neocapitalismo. A deformidade dos meios expressivos modifica apenas na superfície os critérios de abordagem do artista em relação ao seu objeto, sua atitude em relação à realidade representada; idênticos permanecem, aqui e ali, a tensão e o esforço para alcançar um pleno domínio artístico sobre a matéria, assim como os limites, as questões ideológicas e artísticas não resolvidas: o naturalismo que reaparece dentro e fora da dimensão cronista, a crônica que não se faz devidamente história, a decadência e alienação que, derivando apenas de uma crise de consciência, perdem todas as conotações sociais; em suma, a investigação que, rodando em círculos e não encontrando uma saída, acaba recaindo novamente sobre si mesma.

Há, portanto, coerência. A constante submissão à diretiva da busca por um estilo impede que o deslizamento tendencial de Antonioni em direção à abstração acabe em abandono ao

⁴³⁸ S. ROHDIE, *Antonioni*, British Film Institute, London, 1990, pp. 125-6.

⁴³⁹ Penso nos trabalhos como aqueles do italiano Lorenzo Cuccu, do britânico Geoffrey Nowell-Smith, do estadunidense Peter Brunette, do catalão Domènec Font, dos franceses Prédal, Mayer Giaume, Scemama-Heard, José Moure, etc., a maior parte dos quais já assinalei e discuti – juntamente com a crítica relativa a Rossellini, Visconti, Pasolini – em *Letture estere del nostro cinema*, “Cinemasessanta”, XLIII, 2002, n. 263, pp. 8-12.

informal. A forma – uma certa forma – continua nele a operar como princípio organizativo do produto artístico, mesmo o mais abstrato, em todas as suas complexas articulações. Não é por nada que em seus protagonistas domina constantemente a aspiração a “ver claramente”: “Eu gostaria de ser lúcida e ter as ideias realmente claras”, diz a Cláudia de *A Aventura*, e em *Blow-up*, o fotógrafo protagonista (mais uma vez chamando à vida a função do antecedente trágico): “Um desastre é o que é preciso para ver claramente as coisas”. Com os seus protagonistas, Antonioni não renuncia nunca, nem mesmo nas situações criativas objetivamente mais desesperadas, de sua missão como artista: de indagar para além da aparência superficial, tentando desvendar uma espécie de “segunda realidade”⁴⁴⁰, de agarrar a parte de trás ou o fundo dos problemas, de perceber, já imamente no banal da vida cotidiana, o lado existencial trágico, a contradição: de captar, em suma, dentro dos limites permitidos por sua visão de mundo, a essência da realidade social burguesa.

4. Nos limites da dissolução estética da forma.

Os fatos da situação parecem claros. A via fantástica de Fellini, aquela problemática-existencial de Antonioni, e aquela crítica-histórica de Visconti se mostram no cinema italiano dos anos 1960 e 1970 como reciprocamente exclusivas. Por um lado, a compacta tessitura do romance viscontiano, por outro, os afrescos de Fellini e a busca de uma segunda realidade por parte de Antonioni; aqui, o despedaçamento dos nexos sintáticos, a predileção estilística pela deformação, a abstração, a simbologia, o modernismo vanguardista; lá, uma narração tendente a repro-

⁴⁴⁰ Cfr. G. ARISTARCO, *L'utopia cinematografica*, Sellerio, Palermo 1984, pp. 126 ss.; *Struttura epifanica e onda di probabilità*, in *Michelangelo Antonioni: identificazione di un autore. Forma e racconto nel cinema di Antonioni*, a cura di G. Tinazzi, Pratiche, Parma, 1985, pp. 63-6 (rist. in G. ARISTARCO, *Su Antonioni. Materiali per un'analisi critica*, La Zattera di Babele, Roma, 1988, pp. 77-81).

duzir a totalidade intensiva dos nexos e das relações, objetivos que, de acordo com aquele conceito de realismo e aquele programa realista, entretanto, foi teoricamente sustentado – ao menos como perspectivo, como projeto de política cultural – pela revista “Cinema nuovo”. Não é possível indagar, neste momento, nem mesmo prevendo-o, o complexo mecanismo de condicionamentos sociais e individuais que conduzem ao progressivo desgaste, e ao fracasso do programa da revista, e com ele, como um retrocesso, à aparente dissolução da validade da alternativa entre vanguarda e realismo. É um fato que o programa falhou, e que os “motivos de alarme, de insatisfação e de desconforto”, reclamados por Aristarco em 1960 foram logo depois confirmados: a evolução do cinema italiano foi em direção inversa àquela esperada. Em 1964, Aristarco teve que admitir:

O cinema italiano atual rejeita o realismo crítico: a constatação dos fenômenos e, ao mesmo tempo, a pesquisa e a análise das causas que o determinam e os fazem perdurar. Prevaecem em geral, também entre os jovens, a estrutura e as sugestões do último Antonioni. À definição ‘anti-romance’ na literatura, podemos acrescentar a definição ‘antifilme’ no cinema: a destruição, também nisto, do personagem, da história, da trama (já rejeitada, mas em um sentido diferente, do neorealismo zavattiniano) como síntese concreta de complexas ações e reações na prática da vida, conflito fundamental das antinomias no indivíduo reduzido a homem sem qualidades ou a qualidades sem homem, como diria Musil. São negligenciadas as inclinações, os impulsos, os comportamentos de uma lealdade operante e viva mesmo nas crises lacerantes, mas contradições profundas, na escuridão que nos cerca⁴⁴¹.

Em seu lugar vêm “a analisar, do homem – de um certo tipo de homem –, o mecanismo psíquico em si mesmo e aquela espécie de neblina na qual o seu pensamento se perde continuamente, entreendo apenas em intervalos algum detalhe da realidade”⁴⁴²: como acontece, no caso sintomático de Vittorio de Seta, convertendo-se do neorealismo de seus primórdios (os do-

⁴⁴¹ G. ARISTARCO, *Avventure ed eclissi nel cinema italiani*, “Il filo rosso”, II, 1964, n. 8, pp. 56-7.

⁴⁴² ARISTARCO, *Cinema italiano 1960*, cit., pp. 90-1.

cumentários sicilianos, em particular o excelente *Lu tempu di li pisci spata*, A Hora do Espadarte, 1955, e o longa-metragem *Banditi a Orgosolo*, Bandidos em Orgosolo, 1961) ao princípio – que em *Um uomo à metà* (Um Homem pela Metade, 1966) ele sentiu e expressou também como uma “necessidade radical”⁴⁴³ – da necessária fundação subjetivista dos conflitos: conversão de todo não isolada. As causas dos conflitos devem ser procuradas e resolvidas, segundo ele, antes de tudo, dentro do sujeito. Sem integrar a visão ‘externa’ das coisas com os dados ‘internos’, individuais, isto é, com a esfera do mundo psíquico e com os seus distúrbios (“representação do mal-estar interno”), não há saída para o homem de hoje; portanto, ele imerge deliberadamente, no que ele chama de “um banho de subjetivismo”, parecendo-lhe descobrir ao longo desta diretriz – salvo por algumas reservas sobre seu uso distorcido e irracionalista – uma “dimensão nova”, mais profícua, para a arte. Do ponto de vista artístico, esta concepção de De Seta poderia encontrar, e encontra, suas raízes, a mero título de exemplo, nos resultados alcançados, por outra via, por Ansano Giannarelli, Paolo e Vittorio Taviani, Valentino Orsini. (Aqui, não estou minimamente questionando, que seja bem claro, nem as diferentes personalidades destes autores singulares, nem seu singular compromisso ideológico, mas apenas a forma estética objetiva que suas obras exibem. Além disso, se é constatado acima que alguns dos diretores europeus mais comprometidos no plano das ideias, tais como Godard ou Resnais, estão precisamente entre os mais seriamente responsáveis pela subsidência ao irracionalismo formal).

⁴⁴³ Cfr. V. DE SETA, *Situazione in agosto*, in “*Un uomo a metà*” di Vittoria De Seta, a cura di E.M. De Sanctis, Cappelli, Bologna, 1966, pp. 289-90; *Mondo psichico e rapporti coniugali*, “Cinema nuovo”, XVI, 1967, n. 190, pp. 446-9; Vittorio De Seta, in *Parla il cinema italiano*, a cura di A. Tassone, Il Formichiere, Milano, 1980, II, pp. 161 ss.; *Conversazione con Vittorio De Seta*, in G. FOFI/G. VOLPI, *Vittorio De Seta. Il mondo perduto*, Lindau, Torino, 1999, pp. 32 ss.

Devo me limitar aqui também a apenas algumas aluções. O que é primariamente característico em filmes como *Um Homem Pela Metade*, *Sierra Maestra* (1969), *Sovversivi* (Os Subversivos, 1967), *San Michele aveva un gallo* (São Miguel Tinha um Galo, 1972), *I dannati della terra* (Os Condenados da Terra, 1969), assim como de tantos outros produtos da mais jovem cinematografia italiana dos anos 1960 e 1970, é precisamente a uniforme propensão vanguardista, ou seja, o esforço por parte de seus autores de trazer subjetivamente à clareza, na práxis artística, a convicção de que os modos e as formas do cinema ‘tradicional’ entraram irremediavelmente em crise, e que a via da renovação passa – deve passar – pela pesquisa linguística de vanguarda. O aspecto problemático da situação destes autores é que eles se encontram envolvidos em um trabalho artístico sem poder acreditar na validade da forma artística como um organismo fechado, como um todo em si mesmo completo e articulado. Disto derivam as consequências já mencionadas acima, no esclarecimento dos princípios do modernismo filmico: antes de tudo, isto é, a desarticulação da unidade da estrutura compositiva formal, o predomínio, sobre a forma, da reflexão subjetiva do artista, o caráter mais ‘ensaístico’ conferido à obra. A esta última, a ‘coisa’, é olhada de fora, com fundamentado distanciamento irônico, deixando a ‘narração aberta, disponível a todas as elipses, os hiatos possíveis’: assim ao menos pensam – e fazem – os dois Taviani e Orsini⁴⁴⁴, com resultados às vezes de alguma relevância.

Em segundo lugar, é mantido aqui em geral, de acordo com outro princípio típico da vanguarda, aquele “duplo fundo” pelo qual a obra deve resultar até o fim, no todo ou nas partes, como seu próprio produto, como um produto, isto é, que se realiza no curso da obra mesma (modelo, o Gide de *Faux-monnayeurs*).

⁴⁴⁴ Cfr. P. e V. TAVIANI, *Costruzione della ragione e invito all'ironia*, e V. ORSINI, *I ipotesi ideologica aperta nell'esplosione della bomba H*, “Cinema nuovo”, rispettivamente XII, 1963, n. 161, pp. 27-9, e XVI, 1967, n. 189, pp. 330-1.

Pense no episódio do diretor doente em *Os Subversivos*, ou daquele, bem mais determinante para o conjunto do filme deixado inacabado, e que deveria ter sido concluído, em *Os Condenados da Terra*; ou mesmo, em *São Miguel tinha um Galo*, do estrategema do anarquista Giulio Manieri no cárcere, o qual, cortado fora da realidade, para sobreviver, para não enlouquecer, inventa subjetivamente uma (“mônada levada às últimas consequências”, a definição dos autores). O dilema acerca da possibilidade de chegar, coerentemente, até o fim na construção do moderno produto de arte é aqui colocado como tema específico, e é apresentado e resolvido em termos extremamente problemáticos.

Onde reside então a (relativa) importância estética destas obras? Aqui entra em jogo, como fator discriminante, a complicada questão da ‘modernidade’ de suas concepções e estrutura formal. A sua própria forma é em si muito complicada (conexões, interpolações, passagens analógicas, etc.). Espelha-se, ou intenciona-se espelhar diretamente nela a sensação de mal-estar pela contraditoriedade da situação em que se encontra operando o artista de nosso tempo. A rejeição de certas formas de arte não significa em absoluto, nem para De Seta, nem para Orsini e os Taviani, rejeição da arte; eles percebem e enfrentam, pelo contrário, abertamente, com marcada consciência, a questão da problematidade da forma artística moderna. Brevemente, podemos dizer que a característica de suas obras é tratar a problematidade da forma – a qual, levada ao limite, levaria ela mesma à sua dissolução – apenas como uma questão interna, um momento, ainda que relevante, da forma mesma. A tensão para a forma é, portanto, até certo ponto, salvaguardada.

Até aqui nos movemos ainda no horizonte da vanguarda que poderíamos definir como ‘crítica’, da vanguarda, isto é, que – embora em um terreno estranho ao do realismo – coloca problemas muito sérios, importantes e que precisam ser discutidos. Paralelamente com isso, avança a rebelião social dos autores, os quais ao romance do tipo viscontiano, rejeitado sem dúvida como

ultrapassado, se contrapõem com uma novelística ferozmente antiburguesa, fortemente marcada pela influência das *nouvelle vagues* internacionais, sobretudo no sentido do que Pier Paolo Pasolini chamava naquela época de “cinema de poesia” (quebras estilísticas, cortes nervosos, subjetivismo desenfreado das câmeras, etc.)⁴⁴⁵. Não me refiro aqui tanto a *Salvatore Giuliano* (O Bandido Giuliano, 1961), o único filme de Francesco Rosi digno de certa atenção, ou, menos ainda, ao jovem Bertolucci, o autor de *Prima dela rivoluzione* (Antes da Revolução, 1964), mas sim a Marco Bellocchio. (O cinema de Bellocchio, Pasolini atribui à prosa, não à poesia, mas a “uma prosa muito particular [...], uma prosa que muitas vezes rebarba e se desvanece quase em poesia”; por sua vez ele mesmo, Pasolini, mantém com o cinema relações tão excêntricas e instrumentos que só podia ser colocado e compreendido entre as figuras dos *Outsiders*).

É Bellocchio o autor que, mais do que qualquer outro, se coloca como líder da rebelião modernista e que, com os seus melhores filmes (*I pugni in tasca*, De Punhos Cerrados, 1965; *Nel nome del padre*, Em Nome do Pai, 1971) também se torna um. Das glórias e inglórias da temporada da cultura italiana entre as insurgências literárias do “grupo de 63”, e póstumos da revolta de 1968, ele é um emblema extraordinariamente característico, tanto do momento do impulso adiante quanto na fase de recuo. As duas fases não estão tão desconectadas uma da outra, nem mesmo em sua carreira pessoal. Como os protagonistas da irrealista revolta que ele encena, precisamente como os opositores de 1968 do neocapitalismo, nunca vão além de um extremismo gritado, de um extremismo de fachada, sem base real na sociedade, é natural que a parábola involutiva de seu cinema comece imediatamente, e prossiga em cada fase, ao mesmo passo, com a parábola do grupo ideológico do qual ele

⁴⁴⁵ Cfr. P.P. PASOLINI, *Il “cinema di poesia”* [1965], no seu vol. *Empirismo eretico*, Garganti, Milano, 1972, pp. 171-91; *Cinema di prosa e cinema di poesia* [1966], in *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, a cura di A. Cadioli, Ed. “l’Unita”, Roma, 1985, pp. 114-8

provém, a dos “Quaderni piacentini”: socialmente, acomodando-se gradualmente à estabilidade das relações de classe burguesas contra as quais inicialmente a revolta era direcionada; artisticamente, combinando, entre educados acenos à direita e à esquerda, uma contestação pretensamente transgressiva, que em substância não contesta e não transgride nada, com um aparato de estilos modernistas sempre *up-to-date*.

Não obstante que a rendição seja já claramente implícita nos pressupostos, Bellocchio permanece o mesmo, para as suas primeiras coisas, no quadro de uma vanguarda em certa medida ‘crítica’. O contrário acontece com as tendências da vanguarda orientadas já em linha de princípio à dissolução da forma. Não há dúvidas, deve ser dito de imediato, que mesmo os representantes destas tendências extremas se colocam subjetivamente do lado da oposição, do lado da contestação das regras do sistema; e que também os seus filmes se referem formalmente (figurativamente) aos módulos e aos estilos elaborados pela vanguarda internacional, nos mais diversos campos (literatura, pintura, música, etc.), em reação às tradições do realismo ou ao que estas tendências definem indiscriminadamente como “academia”. As imagens da sequência introdutória de *Escalation* (Escalada, 1968), *Partner* (1968) de Bertolucci (uma espécie de *Doppelleben* à la Benn) ou as coloridas chocarrices de Tinto Brass (o primeiríssimo Brass) contém referências culturais precisas; em *Nostra Signora dei Turchi* (Nossa Senhora dos Turcos, 1968), em *Capricci* (1969) e em *Salomè* (1972), Carmelo Bene se revolta exasperadamente contra a tradição e a academia, utilizando certas formas tradicionais de “arte romântica”, como a música, o melodrama clássico, em função de contraponto irônico às imagens, e fazendo delas o alvo de sua fúria profanadora e anticonsumista.

Autores de proveniências muito diversas, e com formações, ideias e intenções diversas, estão ligados entre si unicamente pela circunstância (negativa), de que o terreno da arte vale só como aquele onde a objetividade real e a forma objetiva

– esteticamente considerada – estão destinadas a desaparecer, “pois tudo o que é arrastado para este reino prova ser dissolúvel em si mesmo e já dissolvido pela intuição e pelo sentimento operado pela forma e do posto que lhe é dado pela opinião, o humor, a genialidade subjetiva”. Não é sem bom motivo que Hegel, na *Estética* (da qual vem a citação agora feita), coloca a categoria do “humorismo subjetivo” na conclusão (dissolução) da “forma de arte romântica”. Pois no humorismo – ele diz – o artista não se coloca a tarefa de desenvolver e de forma objetiva um conteúdo, em um sentido imanente, mas é ele mesmo “que penetra no objeto”:

A sua atividade principal consiste em fazer se decompor e dissolver, pela força das ideias subjetivas, dos lampejos do pensamento e das surpreendentes formas de conceber, tudo o que se pretende tornar-se objetivo e adquirir uma forma fixa da realidade ou que parece possuí-la no mundo externo. Com isto, toda autonomia de um conteúdo objetivo e a conexão da forma em si fixada, dada pela coisa mesma, são em si aniquiladas, e a representação torna-se apenas um jogo com os objetos, uma deformação e uma inversão da matéria, e ao mesmo tempo um fluxo para cima e para baixo, um cruzamento de expressões, de modos de ver e atitudes subjetivas, com as quais o autor leva à ruína a si mesmo e os seus objetos⁴⁴⁶.

Um Brass, um Bene, um Bertolucci (o Bertolucci de *Partner*) são, feitas as devidas modificações, “humoristas subjetivos” deste tipo. Eles se fazem destacar pelo desejo de “unir barrocamente as coisas objetivamente mais distantes, e no mesclar, de modo mais impensado, objetos cuja relação é algo inteiramente subjetiva”. Como nos “jovens talentos poéticos”

⁴⁴⁶ HEGEL, *Ästhetik*, cit., pp. 559, 672 ss. (trad., pp. 666, 672 ss.). O mesmo juízo formula Francesco De Sanctis. Também ele sublinha que a forma artística do humorismo “aparecem em momentos de dissolução social” e “tem por sua essência a contradição”: onde figuras que pressupõe, “a ironia, o sarcasmo, a caricatura, combinados com todas as gradações do patético, as mais bizarras curiosidades de uma imaginação enferma, combinados com as mais escondidas profundezas da inteligência” (F. De SANCTIS, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari, 1953, I, pp. 288-9).

do romantismo que conduziram Goethe “ao desespero” (carta a Zelter de 30 de outubro de 1808), como nos romances de Jean Paul mencionados e criticados por Hegel, a história, o conteúdo, o desdobramento dos acontecimentos é o que menos interessa em suas obras; nelas, como seu verdadeiro centro de interesse, “permanecem os vislumbres de um humorismo que se serve de cada conteúdo unicamente para fazer valer a própria sagacidade subjetiva”; é apenas a personalidade do artista que se exhibe na forma humorística de seus ‘caprichos’.

Artisticamente, portanto, tal forma se destrói em si mesma, na medida em que – notava já bem Hegel (e com ele De Sanctis) – permanece “uma pura forma, vazia de significado”, “um vai e vem desordenado, com uma intenção humorística, sem chegar a agarrar as partes exteriores, o superficial mecanicismo”; o humorismo se torna “plano, quando o sujeito se abandona aos seus caprichos e chistes casuais que, alinhados sem nenhuma ligação, entram no indeterminado e unem as coisas mais heterogêneas, muitas vezes com bizarrices intencionais”. Esta sucessão de artifícios se esgota logo: “uma metáfora, um gracejo, um chiste, uma analogia mata a outra, vemos que nada se torna e tudo acaba em fumaça”. Torna-se fumaça, no cinema, até mesmo a autodeterminada ‘oposição’. A pseudo-originalidade artística assim alcançada está de fato perfeitamente alinhada com a práxis da decadência, com sua tonalidade neorromântica, de acentuar sempre de forma fetichista a singularidade puramente imediata, tendo perdido estes autores e diretores da decadência “a capacidade de superá-la e alcançar a verdadeira concretude”; enquanto – sublinha Lukács – o talento, a autêntica originalidade criativa aparece mais no dom de ser capaz de capturar artisticamente em seu justo conteúdo, na sua justa direção e nas suas justas proporções, de acordo com uma forma adequada a este conteúdo, o que de substancialmente novo se produz em um determinado período o desenvolvimento histórico-social. Lukács diz:

Faz parte da essência do reflexo estético que nele todas as categorias decidam sobre o sucesso ou o fracasso somente na totalidade de suas relações recíprocas; da totalidade do conteúdo e da sua específica elaboração formal surge aquela estrutura artística das obras de arte individuais da qual depende se a obra pode ou não ser contada entre as obras de arte⁴⁴⁷.

É válida na íntegra também para os diretores do modernismo vanguardista a conclusão que na *Estética* Hegel tirou, mais adiante, a propósito da relação entre dramaturgo e público: isto é, que “às vezes, e para agradar completamente, pode até ser necessário ter um talento para a fealdade e um certo descaramento em relação às puras exigências de uma arte autêntica”⁴⁴⁸.

Tudo o que foi dito no presente capítulo não esgota, naturalmente, nem mesmo remotamente, o panorama das forças em campo. Tratava-se apenas de indicar as principais linhas de tendência: mais precisamente ainda, de colocar em foco as pedras angulares da luta a favor ou contra a forma no cinema italiano na era das *nouvelles vagues*.

⁴⁴⁷ LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, p. 789 (trad., I, p. 748).

⁴⁴⁸ HEGEL, *Ästhetik*, cit., p. 1053 (trad., p. 1314).

XXIV

AS ORIGENS DO NOVO CINEMA ALEMÃO

Em comparação com a variada vertente das *nouvelles vagues* europeias dos anos 1960, na Alemanha o cinema foi tão fortemente influenciado pelas peculiaridades do desenvolvimento pós-bélico da história alemã que assumiu conotações próprias, não reconduzíveis, nem mesmo por analogia, às do novo cinema de outros países da Europa. Sobre sua renovação paira sempre a sombra do passado. Não se trata apenas do fato de que a tragédia nazista e a catástrofe bélica deixam na consciência social, por mais orientada que fosse, marcas indeléveis; trata-se antes de que desde o primeiro pós-guerra a história da Alemanha tomou no Ocidente, em contraste com o que aconteceu na República Democrática Alemã, a via da ambiguidade e do compromisso.

Historiadores da estatura de Hans Mommsen e Norbert Frei⁴⁴⁹ tem se expressado muito criticamente acerca da persistência, durante toda a era Adenauer, do modelo de um conservadorismo político autoritário, que atinge sua força precisamente da decisão de não romper os laços com a história passada, da ausência de qualquer real solução de continuidade. Houve uma rotatividade mínima no aparato administrativo do país; marginalizadas ou foram silenciadas as vozes do antifas-

⁴⁴⁹ Cfr. P. BRANDT, *Germany after 1945: Revolution by Defeat?*, in *The Problem of Revolution in Germany, 1789-1989*, ed. por R. Rürup, Berg, Oxford-New York 2000, p. 142; N. FREI, *Adenauer's Germany and Nazi Past: The Politics of Amnesty and Integration*, Columbia University Press, New York, 2002.

cismo. A sociedade, a cultura e, por reflexo, também o cinema tatearam por muito tempo na angústia de uma obtusidade pusilânime, recusando qualquer acerto de contas crítico com o passado. Enquanto, nesta onda, velhos diretores muito comprometidos como Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner, Arthur Maria Rabenalt, são rapidamente desnazificados e colocados em circulação, a maioria da produção pós-bélica estagna sem alternativas. Aqueles raros estudiosos alemães que escrutinaram profundamente, com sem preconceitos, entre as pregas de seu cinema daqueles anos⁴⁵⁰ chegam a conclusões desoladoras. Durante os anos 1950 e 1960 um verdadeiro cinema alemão-ocidental na prática não existiu. A sua ancoragem no conservadorismo autoritário resulta no fato – de acordo com Klaus Kreimeier – em uma união ou um paralelismo de funções entre os dois aparatos, administrativo e cinematográfico: “A continuidade do aparato administrativo [...] cumpre assim uma função psicológico-social muito semelhante à continuidade pessoal na indústria cinematográfica e em outras esferas sociais”⁴⁵¹. Por toda parte, domina a mais desenfreada evasão, o espírito mercantilista, um economicismo sem alma, um conformismo ideológico (anticomunista) adaptado às exigências do momento, o que significa precisamente, no nível ético-político, a defesa da continuidade com o passado ou, no melhor dos casos, uma retrocessão acrítica aos valores tradicionais fora do tempo. “Ordem e decoro”; estes – sempre

⁴⁵⁰ Penso sobretudo em H.P. KOCHENRATH, *Kontinuität im deutscher Film*, in *Film und Gesellschaft in Deutschland*, org. por W. von Bredow/R. Zurek, Hoffmann und Campe, Hamburg 1975, pp. 286 ss.; K. KREIMEIER, *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassemerklichkeit nach 1945*, Scriptor, Kronberg 1973; e aos ensaios de K. KREIMEIER, *Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms*, e T. BRANDLMEIER, *Von Hitler zu Adenauer: Deutsche Trümmersfilme*, in *Zwischen Gestern und Morgen*. Westdeutscher Nachkriegsfilme 1946-1962, org. por H. Hoffmann/W. Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a.M. 1989, pp. 8-28 e 33-59.

⁴⁵¹ KREIMEIER, *Die ökonomie der Gefühle*, cit., p. 18.

nas palavras de Kreimeier⁴⁵² – são os únicos valores decisivos que são ostentados.

Difícil negar as evidências. Em termos de trivialidade e conformismo, o cinema alemão ocidental do pós-guerra não tem igual. Ele se assemelha, em sua totalidade, àquele tipo de cinema que pensou, e realmente se fez realizar, o grupo de cineastas colocados em cena por Rudolf Jugert como porta-voz do espírito dominante em seu *Film ohne Titel* (Filme sem título, 1947), isto é: sem fraternidade, sem política, sem propaganda, sem antinazismo, sem assunção de responsabilidade, sem nenhum compromisso de qualquer tipo.

1. Alexander Kluge e o “manifesto de Oberhausen”.

É contra este insustentável estado das coisas que se eleva o protesto e a revolta dos diretores da nova geração, os jovens autores – primeiro de documentários e curtas-metragens – protagonistas do renascimento do cinema alemão dos anos 1960 (*Junger Deutscher Film*). Relançando um slogan, “o cinema do papai está morto”, já elevado à bandeira da *nouvelle vague* na França, e passado para a Alemanha através da revista “Filmkritik”, eles se apresentam polemicamente no terreno do confronto mediante o *Manifesto de Oberhausen* (1962), que atua como alma e força propulsora, pelo menos simbolicamente, do movimento, e cujas reivindicações são mais tarde reiteradas pela chamada “declaração de Mannheim” (1967). Após a “falência do cinema alemão convencional”, segundo os redatores do *Manifesto* (entre os quais estão Alexander Kluge, Peter Schamoni, Edgar Reitz, Detten Schleiermacher), o futuro permanece confiado apenas àqueles que já mostraram saber “falar uma nova linguagem cinematográfica”. Eles proclamam:

Como em outros países, também na Alemanha o curta-metragem se tornou a escola e o campo de experimentação para os longas-metra-

⁴⁵² Ibid., p. 27

gens. Nós declaramos nossa intenção de criar o novo longa-metragem alemão. Este novo cinema precisa de novas liberdades: deve ser libertado das convenções habituais, de qualquer tentativa de comercialização, de qualquer tutela financeira [...]. O velho cinema está morto. Nós acreditamos no novo⁴⁵³.

Na forma de “centro teórico” para complementar a prática⁴⁵⁴, Kluge, Reitz e Schleiermacher fundam, no mesmo ano, em nome do grupo Oberhausen, o Institut für Filmgestaltung de Ulm; três anos mais tarde, nasce também o principal órgão de apoio produtivo do movimento, a fundação conhecida como Kuratorium Junger Deutscher Film, idealizada, sobretudo, para o financiamento de primeiras obras. Mas não se trata apenas de medidas pedagógico-institucionais, nem apenas de um fenômeno de mudança geracional. Mesmo que – como reconhece Kluge⁴⁵⁵ – as tentativas de estabelecer um vínculo e diálogo com os membros do grupo mais proeminente da literatura alemã contemporânea, o “grupo ‘47”, falhou em seguida, devido a uma série de desconfianças e incompreensões recíprocas, o movimento ao qual foi dado o nome de “novo cinema alemão” foi de interesse imediato, e ainda mais durante o decênio sucessivo à sua gênese, para a esfera da cultura; os historiadores reconhecem quase sem distinções o seu papel como uma “nova força cultural”⁴⁵⁶. De fato, não há dúvida de que em sua linha de tendência

⁴⁵³ Texto em R. LEWANDOWSKI, *Die Oberhausener. Rekonstruktion einer Gruppe. 1962-1982*, Regie-Verlag für Bühne und Film, Dickholzen, 1982, p. 29 (poi in *Der alte Film war tot*, org. por H. H. Prinzler/E. Rentschler, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M., 2001, p. 29); tradução, de onde cito com alguma modificação, em *Junger Deutscher Film, 1960-1970. Il Nuovo Cinema Tedesco negli anni Sessanta*, a cura di G. Spagnoletti, Ubulibri/Festival Internazionale Cinema Giovani, Milano-Torino, 1985, p. 29.

⁴⁵⁴ Cfr. a entrevista dada por Kluge a LEWANDOWSKI, *Die Oberhausener*, cit., p. 86.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵⁶ Cfr. E. RENTSCHLER, *West German Film in the Course of Time*, Redgrave, Bedford Hills NY, 1984; TH. ELSAESSER, *New German Cinema: A History*, British Film Institute/Macmillan, London, 1989, p. 28.

mais significativa, ela se caracteriza pela circunstância de portar em si os estigmas do passado, sua própria memória histórica, e ao mesmo tempo, uma carga humana, uma efervescência, uma ausência de preconceitos alheia ao compromisso, que afeta diretamente o mundo do presente. Tanto mais, isso impõe não se colocar tudo no mesmo saco. A sua complexidade exige que seja investigada segundo critérios rigorosamente seletivos, que seja feita uma distinção clara entre tendência e tendência, autor e autor, filme e filme, e isto de uma forma muito mais acentuada, muito mais marcada, do que é possível mesmo para críticos de um certo grau de prudência, como Rentschler e Elsaesser.

Aqui vou me ater a uma série de considerações deliberadamente muito circunscritas. Entre os expoentes mais significativos do movimento, dois são, me parece, os autores que emergem acima dos outros: o já mencionado Kluge, animador e responsável por seu lançamento na fase do Oberhausen, e mais tarde, a partir de 1970 (como veremos na próxima seção), Wim Wenders. Não apenas porque estão, um em suas origens primárias, o outro na base de sua difusão e reputação mundial; mas sobretudo porque – ao contrário, digamos, de Rainer Werner Fassbinder, ou de Werner Herzog, ou de Hans-Jürgen Syberberg, cuja atividade intensa, multiversa, caótica, dificilmente se deixa reconduzir dentro da estrutura de uma definição – representam ambas personalidades com marcas estilísticas bem precisas e reconhecíveis: porque se trata, em suma, com eles (seja qual for o juízo conclusivo a exprimir sobre seu cinema), de dois ‘autores’ na acepção plena do termo.

A estreia de Kluge acontece no contexto daquela situação de mal-estar e crise da cultura, não apenas alemã, que verá logo a explosão de 1968. As próprias razões de sua abordagem da literatura e do cinema são um efeito e um reflexo desta situação. É um ponto de referência da atmosfera criada pela atividade da escola de Frankfurt. Mas crise, mal-estar, descontentamento, etc., não significam para Kluge apenas algo como uma genérica in-

tolerância espiritual; a crise tem nele raízes mais profundas, que envolvem – com repercussões insistentes e contínuas em seus filmes – o inteiro passado da Alemanha, desde a experiência da ditadura nazista (ver já seu curta-metragem de estreia, *Brutalität in Stein*, Brutalidade em Pedra, dirigido em colaboração com Schamoni e depois reajustado com o título *Die Ewigkeit von gestern*, 1960-63) até o da fraca democracia do pós-guerra, em cujas pregas se escondem, minando-a, vermes e vícios não menos graves do que aqueles do passado: uma “brutalidade” exercida diretamente sobre os homens. A “perenidade do ontem” como a raiz do mal está, portanto, continuamente presente na reflexão de Kluge. Somente a partir de um adequado ajuste de contas com o passado pode nascer realmente, segundo ele, um novo cinema alemão.

Há dois aspectos deste novo cinema que devem ser corrigidos imediatamente. Em primeiro lugar, o traço pelo qual seu cinema combate abertamente contra a desumanidade da vida no capitalismo. A Anita G. de *Abschied von gestern* (Despedida de Ontem, 1966), cidadã judia proveniente da República Democrática, dedicada em vão no esforço de ambientar-se no Ocidente; a Leni Peickert do filme sucessivo, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Os Artistas sob a Cúpula do Circo, 1967-68), que falha em sua tentativa de uma reforma do circo; a Roswitha Bronski, do mais tardio *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Trabalhos Ocasionais de uma Escrava, 1975), cujas energias vitais são igualmente sufocadas no irracionalismo da ocasionalidade – experimentam todas duramente, por causa das condições de vida no âmbito do domínio das leis econômicas capitalistas, o seu destino como vítimas; em todos os três casos as derrotas são vistas por Kluge como o resultado, socialmente mediado, da brutalidade de um mecanismo cujas raízes remontam ao passado, à sobrevivência e permanência dos males trágicos da Alemanha.

Em segundo lugar, uma particularidade de seu cinema, já presente implicitamente nas formas narrativas quebradas e

aforísticas de *Despedida de Ontem*, mas que *Os Artistas*, levando a um coerente e completo desenvolvimento as premissas, teoriza também de forma explícita, a de colocar em estreita relação a desumanidade do conteúdo com a necessidade de sua reapropriação crítica mediada: quanto mais são desumanas as relações sociais e a situação histórica – diz-se em um dos muitos comentários filosóficos fora da tela – tanto mais é necessário que o artista eleve a sua forma ao nível de uma grande complexidade intelectual, isto é, que a faça, para que seja significativa, densa e difícil (como de fato acontece no filme). Dependendo desta convicção, Kluge toma o caminho da ‘reflexão’, do filme-ensaio, que contraria os cânones da narração tradicional. As vicissitudes de Anita, Leni e Roswitha perdem a sua natureza e seu caráter de imanência narrativa para assumir a forma de uma exposição de fora; o drama das protagonistas é sobreposto e substituído pelo momento da reflexão ensaística do autor; para que o espectador assista não tanto ao que acontece com as personagens, mas sim às reflexões subjetivas que se determinam na sua situação humana sem saída. Também deve ser sublinhado que este é apenas um aspecto da densidade e complexidade da narrativa de Kluge. As suas vias de abordar a matéria se movem em diversos planos e em diversos níveis, e se cruzam entre si. Tomemos novamente o caso de *Os Artistas*. Está, antes de tudo, no centro do filme, a metáfora ideológica da reforma do circo (isto é, para Kluge, do cinema, da cultura, da sociedade); depois, há o peso que exerce o “ontem” (os homens com passado nazista, como o pai de Leni), e a sua “perenidade”, a sua continuação no hoje (o promotor do Estado, Korti, responsável pelos bons costumes, que vemos no filme, não por acaso, enquanto ele devora uma orelha de porco: note que esta sequência e a outra mencionada, com o pai de Leni, são as únicas filmadas em cores, e que em estilo e colocação estrutural se correspondem simetricamente); finalmente, há a atitude subjetiva dos personagens ou, melhor dizendo, do autor, marcada não por certezas, mas por dúvidas, pela convic-

ção de viver em uma fase histórica extremamente problemática. As ‘perplexidades’ não são apenas as de Leni e de seus ‘artistas’; pertencem precisamente ao próprio Kluge: isto é, faz parte da essência e exigência primária de seu novo cinema que a incerteza e o mal-estar, em vez de serem exorcizados, constituem antes o fulcro da narrativa e a permeiam toda consigo mesmo.

Estes são os traços críticos principais do cinema de Kluge. E ainda assim, com tudo isso, permanece igualmente uma distância alegórica intransponível entre o núcleo dramático (narrativo) e forma expressiva. Não importa quão longe Kluge esteja das simplificações esquemáticas, não importa quão dúctil e hábil seja o uso que ele faz da câmera, não importa quão elaborada seja a – aparentemente desconectada – forma do filme, não importa quão preciosa e refinada, quase nunca gratuita, sejam as inserções, as referências, os nexos, as ideações formais, a forma nunca se adequa e nunca pode se adequar, por sua própria natureza, externa, de sua gênese, ao conteúdo de tal filme-ensaio. O *impasse* se revela cada vez mais em Kluge com o passar do tempo. Os ulteriores desenvolvimentos artísticos do diretor agravam, de fato, ainda mais esse seu estado de irresoluta ‘perplexidade’, ao ponto de induzi-lo a abandonar definitivamente, em favor da crítica (da crítica ideológica de marca frankfurtiana, conduzida em colaboração com Oskar Negt), sua inteira atividade fílmica no campo dos longas-metragens.

2. As estreias de Wim Wenders.

Traços não menos contraditórios que em Kluge podem ser encontrados nas experiências de estreia de Wenders. Também ele é um intelectual do ‘mal-estar, mal-estar – sublinha com razão Barthélemy Amengual⁴⁵⁷ – “antes de tudo alemão, de uma Alemanha historicamente e socialmente definida”; e também

⁴⁵⁷ B. AMENGUAL, *Wim Wenders ou de la difficulté d'être allemand*, in *Wim Wenders*, fasc. de “Études cinématographiques”, n. 159-164, 1989, p. 32.

nele o intelectualismo não é tanto ou apenas um capricho, mas sim o instrumento para uma precisa escolha de campo, cuja relevância, como poética, investe e condiciona a forma fílmica, conferindo aos produtos aquela dimensão eminentemente ensaística, típica da vanguarda, que encontramos também em Kluge. Não é por acaso que o escritor Peter Handke influencie profundamente, desde o início, na concepção de mundo de Wenders. O próprio Wenders, em uma entrevista dada a André Tournès⁴⁵⁸, coloca na correta importância a consonância espiritual com Handke, seu amigo de longa data e companheiro de incursões cinematográficas juvenis, tanto no que diz respeito ao nível contedístico (tema da solidão, da dificuldade de comunicação), quanto no que diz respeito ao nível formal (“as frases de Peter se assemelham aos meus enquadramentos”). Desta similaridade nasce a sua sucessiva colaboração, que interessa centralmente a primeira metade dos anos 1970: se, de um romance de Handke, e com sua contribuição direta (para os diálogos), vem o segundo longa-metragem de Wenders, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (O Medo do Goleiro Diante do Pênalti, 1971), será Handke quem irá manusear livremente, na qualidade de roteirista, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe para a realização de *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso, 1975); e dele Wenders também terá a oportunidade de encenar textos teatrais.

Como e ainda mais que o segundo longa-metragem, o primeiro, *Summer in the City*, de 1970 (cujo título vem de uma das muitas canções americanas que acompanham a viagem sem rumo do protagonista, que vemos no início enquanto ele sai da prisão, e seguimos depois em suas monótonas peregrinações pelas ruas da Alemanha, de Munique a Berlim), contém em germe um manual dos motivos destinados a se tornar a mais conhecida da poética de Wenders: começando com a obsessiva,

⁴⁵⁸ *Entretien avec Wim Wenders*, a cura di A. Tournès, “Jeune cinéma”, n. 94, 1976, p. 28.

e aqui, quase única (mas que domina então também a chamada “trilogia alemã”), da perambulação. Sem serem de fato obras-primas, ambos os longas-metragens de estreia aparecem cheios de sinais premonitórios. Seguindo a sugestão de Handke, eles circunscvem e definem com clareza os confins de um mundo artístico. Decisivo é, já ali, o núcleo ontológico da situação da qual emana a inquietação, a necessidade da perambulação: a solidão existencial – insuperada e insuperável – dos protagonistas, que buscam no mundo um contato, um elo social (humano), mas sem realmente querê-lo e, portanto, sem encontrá-lo.

A solidão é o estado e o sentimento que experimenta Josef Bloch, goleiro de um time de futebol, em *O Medo do Goleiro Diante do Pênalti*. Após um incidente de jogo, ele é expulso de campo e começa a perambular ao acaso. Todos os seus movimentos e deslocamentos, as suas ações, são sem objetivo e sem destino; não conduzem a lugar algum, não resolvem o drama de sua existência. Ele se depara com pessoas que não conhece e outras que, como a senhoria da pousada fronteiriça, ao invés, conhece há muito tempo; mas quer conheça ou não conheça os interlocutores e *partners* de seus numerosos encontros, o resultado nunca muda: todos os elementos permanecem igualmente estranhos a ele, e suas esporádicas, episódicas tentativas de comunicação (limitadas quase exclusivamente às experiências do jogo) naufragam desde o início. Inevitável que o mal-estar se transforme em tragédia: Josef chega ao ponto de cometer um crime gratuito, estrangulando sem motivo uma caixa de cinema que encontrou ocasionalmente, com a qual havia passado a noite.

Solidão, medo, alienação, perda de identidade, impossibilidade de comunicação, salto no gratuito, no irracional, são exatamente os temas – existencialistas – de Handke. Do *Leitmotiv* psicológico de todo o cinema de Wenders poderia servir o refrão que em um de seus filmes posteriores, *Der amerikanische Freund* (O Amigo Americano, 1977), ele coloca na boca do personagem epônimo: “Não há nada a temer a não ser o medo. Sei cada vez

menos quem eu sou e quem são os outros”. Uma pesada atmosfera de tragédia, quase o póstumo de um trauma histórico (a tragédia alemã), sobrepõe as peregrinações ociosas dos protagonistas, refletindo negativamente sobre suas psiques; assim, por exemplo, em *O Medo do Goleiro Diante do Pênalti* se fala de uma criança desaparecida, que mais tarde é encontrada morta por causa de um acidente; e Josef menciona, confusamente, durante uma conversa, a impressão de se sentir espionado pelos binóculos das sentinelas da fronteira. (Este tema da Alemanha dividida e da fronteira também retorna sempre no primeiro Kluge).

Muito significativo o modo como Handke e Wenders se medem com o Goethe de *Wilhelm Meister*⁴⁵⁹. Certamente o romance serve ao *Movimento em Falso* apenas como pretexto; de goetheano não permanece aqui mais que o tema de uma vocação artística irrealizada. (Neste sentido, o filme, enquanto narrativa de uma “peregrinação”, atém-se rigorosamente ao “aprendizado” de Wilhelm Meister, ou, melhor ainda, ao Meister da “vocação teatral”). No entanto, a comparação com Goethe assume grande importância para a definição do pano de fundo do mundo da cultura dos dois autores. Aqui eles pretendem de fato se relacionar negativamente e polemicamente com o período clássico da cultura alemã, privando-a da “aura” que a circunda. Enquanto a vocação de Wilhelm se dissolve em um perpétuo estado de abulia, de passividade, de angústia (aquele “descontentamento e mal-estar” que sua mãe desde o início lhe profetiza e, em certo sentido, recomenda-lhe, para que Wilhelm possa se cultivar melhor como um autêntico escritor ‘moderno’), na importante sequência do seu encontro com o industrialista, candidato sui-

⁴⁵⁹ De sua livre relação com o romance, Handke e Wenders tratam na entrevista dada a J. Von Mengershattsen *Gli eroi sono gli altri*, que cito do opúsculo *Il cinema di Wim Wenders (Quaderno Informativo da primeira ed. dos Incontri cinematografici di Monticelli Terme)*, a cura di G. Spagnoletti, Parma, 1977, pp. 49-51. Para isso, ver, em geral, S. FRISCH, *The Disenchanted Image: From Goethe's "Wilhelm Meister" to Wenders's "Wrong Movement"*, “Literature/Film Quarterly”, VII, 1979, n. 3, pp. 208-14.

cida, a filosofia alemã é abertamente acusada de “fazer as pessoas esquecerem o seu medo”. “Os seus métodos para fazer as pessoas esquecerem o medo”, afirma o industrialista, produzido em uma fala sobre a solidão da Alemanha, “foram legalizados”: evidente assim como uma exagerada alusão à doutrina do Estado, e portanto, diretamente, ao nazismo: não por acaso Laertes, o acompanhante de Mignon, que se apresenta como um “cantor”, é, na realidade, um ex-oficial nazista.

Dos condicionamentos desta atmosfera objetiva de crise, assim como, subjetivamente, da reverberação destes humores nos protagonistas, nasce todo o contexto da poética de Wenders. De um lado, os seus protagonistas são inevitavelmente condenados ao fracasso. Toda tentativa de progresso, de movimento adiante, não pode ser e não é apenas um “falso movimento”. Wilhelm – como já o fotógrafo de *Alice in den Städten* (Alice nas Cidades, 1974), e depois o caminhoneiro e o pediatra de *Im Lauf der Zeit* (no Decurso do Tempo, 1976) – não se dá conta nem no nível humano nem no profissional; ele falha tanto como homem quanto como escritor. Não há nele apenas “descontentamento e mal-estar”; há, mais ainda, um esgotamento interno que o torna apático, insensível a tudo. “A sua insensibilidade me repugna”, reprova-o a mulher com quem ele havia se vinculado, a atriz Therese. Ele mesmo, por outro lado, reconhece as escolhas fracassadas realizadas, o “falso movimento” de sua existência: isto é, que a cada nova escolha, com cada movimento, ele está continuamente perdendo algo. Quando no fim decide abandonar a companhia amontoada que se reuniu ao seu redor, refugiando-se nas altas montanhas, nem mesmo esta escolha marca o passo decisivo para uma ascensão artística; trata-se apenas – como ele mesmo reconhece – de um pretexto para a sua “apatia”. E o mesmo acontece com o caminhoneiro Bruno de *No Decurso do Tempo*. Também por ele a solidão é proclamada e reivindicada em voz alta como fruto de uma escolha consciente, que ele acredita estar cumprindo (“Funciona o estar sozinho?”),

pergunta-lhe Robert, o seu companheiro de viagem. “Funciona, sempre melhor”); mas o filme mostra, ao contrário, como suas certezas são não menos problemáticas e os seus movimentos não menos falsos do que aqueles de Wilhelm: um girar em torno de si sem rumo e sem esperança, um vazio bem captado pelas palavras que a cínica lucidez de Robert joga em seu rosto com desprezo durante a sua última conversa: “Não sabes do que fala. Senta-se em seu caminhão como em um bunker e faz grandes discursos sobre estar sozinho. A ti não pode suceder nada... Está praticamente morto”.

Esta íntima problematicidade da poética de Wenders constitui, por outro lado, a sua força. Em primeiro lugar, ela suscita no autor um conflito consigo mesmo, impulsionando-o inconscientemente, mas irresistivelmente a contradizer as suas próprias convicções, de fato, da criatividade ‘moderna’ (aquela que pretende ser alimentada apenas pelo “descontentamento e mal-estar”); porque é evidente que a denúncia do “movimento em falso” de seu pseudo-escritor assume a importância e o sentido de uma autocrítica, de uma sincera admissão de um *impasse* criativo. Em segundo lugar, não obstante as matrizes (existencialistas-negativas) às quais sabemos localizar, elas dão vida à construção de um mundo artístico atravessado por frêmitos de inquietudes e ânsia pela busca, que – ao menos na superfície – não se rende à estaticidade; o movimento, mesmo que falso, permanece movimento. É significativo que Wenders conecte diretamente o tema da viagem à essência do cinema como tal. Uma vez ele disse:

Também o filme, como forma de narrativa, tem apenas uma direção, o andar adiante; os meus personagens vão adiante sem saber para onde vão; e o filme não sabe mais nada; o espectador não sabe mais do que o protagonista.

E em outra circunstância:

Sempre ameí a estreita relação entre o movimento (motion) e emoção (emotion). Às vezes me encontro pensando que nos meus filmes a emoção nasce apenas do movimento, não é criada pelos personagens

[...]. Penso que o movimento mantém constantemente a ideia de mudança. Não é que as pessoas nos meus filmes mudam muito, se é que mudam, mas mesmo assim elas mantêm constantemente essa ideia⁴⁶⁰.

Daí a importância “emotiva” que adquire, por um lado, os devaneios, o inconsciente, a interioridade do indivíduo abandonado a si mesmo, no deserto de sua solidão; por outro lado – como um lado complementar desta interioridade impotente, deste estado de decadência incapaz de elevar-se à consciência – as imagens da paisagem, o olhar inquieto, continuamente móvel, sobre o mundo exterior. É uma constante no cinema de Wenders, desde *Summer in the City*, que a paisagem vazia da alma corresponde ou às frias conversas interiores dos personagens que nem se olham ou, mais frequentemente, à visão – inflada por um motivo dominante – de imagens em sucessão da paisagem externa passando diante de seus olhos: na maioria das vezes, longos deslocamentos de câmera laterais que acompanham seus deslocamentos de metrô (*Movimento em Falso*), ou de carro (*Alice nas Cidades*), ou em *sidecar*, e furgão (*No Decurso do Tempo*), enquanto outros meios de locomoção, trens, ônibus etc., desfilam assobiando ou tocando na beira da estrada.

Quanto mais forte é o estado de crise interna dos personagens, tão maior será também a sua inquietude física. Tipicamente wendersiana, a conjunção dos dois traços no Josef Bloch, protagonista de *O Medo do Goleiro Diante do Pênalti*, o qual, obcecado pela necessidade de mover-se, de tocar sempre novos objetos, etc., desloca-se de um lugar para outro continuamente, entra e sai de lugares (especialmente de cinemas),

⁴⁶⁰ Cito as duas entrevistas de 1976, aquela com Tournès (*Entretien avec Wim Wenders*, cit., p. 29), e aquela com J. Dawson (no folheto *Il cinema di Wim Wenders*, cit., p. 34). Sobre o tema da viagem em Wenders existe agora toda uma literatura, transbordante, pletórica, muitas vezes até equivocada. A constatação de que, a partir de *Alice nas Cidades*, a viagem não é mais para ele “uma fuga, mas uma busca”, “uma metáfora da busca pela identidade” (K. GEIST, *The Cinema of Wim Wenders: From Paris, France to “Paris, Texas”*, U. M. I. Research Press, Ann Arbor-London, 1988, p. 42).

sempre pedindo jornais, não encontra descanso: “por que você se levanta, se senta de novo, pega uma coisa, depois a larga?...”, pergunta a dona da pousada. “Qual é o seu problema?”, de fato – isto sobretudo deve ser notado – não se trata nunca no filme de verdadeiros objetos de um sujeito, de objetos, isto é, que, em sentido próprio, defrontam-se a ele (*Gegenstände*), enriquecem sua individualidade, e se tornam parte de sua experiência humana. A resposta adequada de Josef à pergunta que lhe foi feita, “Qual é o seu problema?”, deveria ser propriamente isso: nada. Substancialmente, até o crime, praticamente nada acontece com ele. Ele experimenta apenas a impressão subjetiva da nulificação do existente. Pouco tempo depois, os filmes da “trilogia alemã” exibiriam experiências análogas.

O que falta então, antes e depois, é uma referência objetiva, um mundo. Ao invés de lidar com objetos, estamos lidando com o reino de uma objetualidade morta, mecanizada, hostil ao homem: com máquinas, precisamente, e aparelhos telefônicos e jukeboxes; e, ao mesmo tempo, com uma natureza que também é totalmente estranha. O aparato mecânico e a natureza se encontram nivelados ao mesmo grau de inexpressividade. O que corre diante dos olhos dos protagonistas, eles não veem realmente; em seu olhar, na fenomenologia das paisagens e dos comportamentos, não é operada nenhuma escolha, não se estabelece nenhuma hierarquia de valores. As coisas – simplesmente (naturalisticamente) – estão lá. Por exemplo, quando o Wilhelm de *Movimento em Falso* parte de trem para Bonn, ele gostaria sim, durante a viagem, de “explorar a sua alma”; mas de fato os seus olhos – que se identificam com os olhos de Wenders, e portanto, também com os do espectador – não exploram mais que as paisagens dos campos alemães enquanto se sucedem à janela do trem em andamento do qual ele olha: paisagens que poderiam ser belíssimas – admite o próprio diretor⁴⁶¹ – mas que “por causa da história” (ou, digamos melhor, do modo como o diretor a narra), ao invés, “são horríveis”.

⁴⁶¹ Cfr. *l'Entretien con la Tournès*, cit., p. 30.

Mesmo os encontros com outros personagens são os primeiros no nível desta objetualidade morta. Já falei acima sobre o que acontece no filme de estreia. A novidade de *Alice nas Cidades* e *No Decurso do Tempo* é que aqui encontramos um Wenders mais disposto a se questionar sobre a humanidade do homem. Não só o seu olhar se torna mais atento, olhando com paixão e interesse, sobretudo, para as malhas do mundo infantil – o tema central de *Alice*, que é então lançado com grande destaque, também em *No Decurso do Tempo* (sequência inicial que introduz Robert, quando ele para em seu carro no posto de gasolina e se dirige à menina agachada numa bola, que lhe responde com gestos; imagens das crianças que chegam debaixo da ponte do Elba e do grupo escolar no cinema; e novamente, no final, o encontro de Robert, que é um pediatra, e a criança empenhada a descrever tudo o que vê na estação); mas agora as experiências dos *Wanderer* são enriquecidas por comparações, relacionamentos, trocas, ligações, etc. com outros interlocutores, cujos efeitos retroagem sobre os sujeitos agentes: veja, por exemplo, a forte ligação que gradualmente se estabelece entre o fotógrafo e Alice; o encontro de Bruno com o homem, perturbado pela dor, cuja esposa pouco antes havia falecido em um acidente; ou aquele, belíssimo (cheio de silêncios, coisas não ditas, meias repreensões, de íntimo sofrimento), que Robert tem com o seu pai, um jornalista, na pequena cidade de Ostheim: de novo, duas solidões diversas em confronto.

Cresce em paralelo, no plano estilístico, a sabedoria compositiva, que com *No Decurso do Tempo* atinge um auge em Wenders depois nunca mais igualado. A lenta cadência do ritmo visa aqui estreitar em unidade o externo e o interno; junto com o fluxo, lento e monótono, das imagens da paisagem externa, flui no interno, na psique, a ‘história’ dos protagonistas. É interessante notar que o conceito de formação como uma história, como processo que ocorre “no curso do tempo”, figura – mesmo antes de estar no centro e no título do filme de 1976 – no *Movimento*

em Falso, nas palavras que Wilhelm murmura no início durante seu sono, quando já há algum tempo não consegue mais falar com ninguém; precisamente como é a solidão que impulsiona os dois protagonistas de *No Decurso do Tempo* a perambulação, à busca obstinada e desesperada por suas próprias raízes. “Eu sou a minha história”, diz Robert a Bruno; e Bruno, depois da visita à casa renana onde passou a sua infância com sua mãe: “Estou feliz por termos ido ao Reno. Pela primeira vez, me vejo como alguém que tem atrás de si um certo tempo, e este tempo é a minha história. É uma sensação bastante tranquilizante”.

Não é preciso naturalmente muita perspicácia, depois do que foi notado acima sobre o clima existencial dominante, para entender como este “tempo” e esta “história” são identificados não com a história e o tempo objetivo, mas com o significado – primorosamente subjetivo – que eles têm na ontologia de Heidegger; como funcionam apenas como componentes da estrutura ‘ôntica’ das respectivas personalidades. Mais além desta meta, Wenders não sabe por onde andar. Que os seus personagens ‘fluem’ agora no espaço e no tempo com muito mais mobilidade do que antes, que ele engrossa em torno deles experiências de uma riqueza desconhecida aos seus filmes de estreia, não melhora, senão em parte, as coisas; isto sempre o leva sozinho ao limiar da solução dos problemas artísticos que ele enfrenta, às vezes (como na já citada sequência do encontro de Robert com seu pai) ao limiar do sucesso completo, da sequência da obra-prima. Mas somente no limiar. Quando chega lá, ele se interrompe e desiste.

Uma renúncia inevitável. São os meios formais empregados que o fazem desertar, que o impedem de ir além do naturalismo de sua poética. Nem falo aqui sequer, entenda-se, do êxito muito duvidoso dos seus filmes de estreia, estilisticamente ainda irresolutos, onde Wenders não consegue ainda adaptar o ritmo à sua poética, para encontrar para eles a forma correta (cadências obsessivas, cesuras e passagens muito bruscas, mon-

tagem que, apesar das aberturas descritivas típicas dos filmes posteriores, parece injustificadamente exaltado, como nunca mais em seguida; e sobretudo a ostentação do capricho do americanismo, isto é, do gosto, difundido desde os primeiros curtas-metragens, para o uso ingênuo, acrítico, perturbador de estilos ligados ao mito do cinema americano); não, estou falando dos limites formais – naturalistas – próprios também de todos os seus filmes maiores, sucintamente compreendidos como a seguir: a falta de qualquer trabalho de escavação que vise mediar entre as esferas interna e externa; a pretensão de fundar uma fenomenologia da interioridade acima dos meros dados fenomenológicos do olhar; mais precisamente, a ilusão de poder se apropriar do tema do ‘mal-estar’, da decadência existencial, alinhando mecanicamente o vazio interno com o vazio exibido pela perlustração da paisagem.

Wenders não consegue, em suma, o quanto, dentro de um certo grau, consegue Antonioni: aquele ato de “dupla visão”, aquele processo de desvelamento de uma “segunda realidade”, atrás da primeira, devidamente ilustrada para Antonioni por Aristarco. A inquietude de seu olhar permanece na superfície. Bem pouco o socorrem os recursos técnicos da *câmera*. Os contínuos e repetidos movimentos analítico-descritivos que ela realiza (deslocamentos, panorâmicas) descrevem a realidade sem penetrá-la ou compreendê-la. O dilema ou, se quiser, o paradoxo do cinema de Wenders (mas também, infelizmente, seu *impasse*) está exatamente aí: no contraste insuperável entre o uso de meios estilísticos marcados ao culto do movimento e uma forma artístico-objetiva que, apesar da aparência que o movimento lhe confere, fica atolado ou afunda sempre de novo na morta gora da estaticidade: como ficará definitivamente claro com todo o seu cinema posterior, segundo a experiência do período alemão, cada vez mais marcado pelo ceder irrefletido ao gosto do pós-moderno, cada vez mais atraído e sufocado dentro das espiras de um americanismo de maneira.

3. Um “novo cinema” em estado de paralisia.

O destino do “novo cinema alemão” reluz no conjunto com pouco esplendor. A rendição de Kluge, a involução de Wenders são apenas os efeitos sintomáticos de sua fraqueza de fundo e, a curto prazo, de sua crise irreversível. Na segunda metade dos anos 1970 ele entra em rota de colisão, saindo perdedor, com a orientação cultural hostil ao cinema que dominava no país, e como claramente testemunha a IV edição do congresso frankfurtiano *Römerberggespräch*, sobre a situação cinematográfica na República Federal (abril de 1976), realizada com Kluge, Schlöndorff e outros sob o slogan “Estão matando o cinema!”⁴⁶²: morte (ou pelo menos paralisia) da qual hoje o historiador só pode tomar nota.

É certamente um destino singular, fruto do conjunto de dificuldades pessoais e obstáculos burocrático-financeiros, mas também uma verdade incontestável, que a fase de origem do fenômeno do novo cinema alemão, datado da *Oberhausen*, seja mais importante que o fenômeno em si. Além das raras exceções individuais, de fato logo se fraturou e se dissolveu, deixando para trás apenas filetes irrelevantes. E mesmo entre estas exceções, entre os diretores que, cada um por si, faz o seu próprio nome (de Fassbinder a Herzog, Syberberg e alguns outros), o balanço – se olharmos de perto – inclina-se mais frequentemente para baixo. Quase nada de realmente significativo pode ser visto emergir do cinema alemão advindo após o fim da primeira onda, sobre seu impulso; nem faz muita diferença para a observação desta circunstância que o que aparece goza na literatura crítica de uma fama e uma auréola de prestígio de certa forma injustificada e, de qualquer forma, muito maior do que o seu mérito efetivo.

⁴⁶² Cfr. o relatório que foi elaborado do congresso, com otimismo depois relevado injustificado, C. CHIPELLINO, *Rft: il giovane cinema tedesco sopravvive*, “Cinemasessanta”, n. 119, 1978, pp. 14-8.

Poderíamos falar em síntese, para o novo cinema, de uma distorção de propósitos do *Oberhausen*. A “liberdade” ali invocada muitas vezes passa para a arbitrariedade. O vício principal de um gênero de cinema como aquele de Fassbinder ou Herzog ou Syberberg reside no culto abstrato pela transgressão, ou seja, na troca do que é original, inovador, com a excentricidade ou o excesso patológico. Não escondendo as suas propensões excêntricas, Fassbinder ao invés as ostenta. Do título de uma entrevista dada em 1981 a Wolfgang Limmer e Fritz Rumpler, aprendemos que o “racional” não o interessa⁴⁶³; ao invés, interessa-o, e ele cultiva complacientemente, os temas da perversão e do desvio; mas nem mesmo em seus filmes mais cultos (versões de Ibsen, de Fontane, de Döblin), ou nos mais comprometidos e bem-sucedidos, como *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (As Lágrimas Amargas de Petra von Kant, 1971), a representação vai realmente a fundo, a ponto de captar, além do imediatismo transgressivo da superfície, o ardente núcleo social dos problemas volta e meia em questão.

Não obstante as diferenças radicais na concepção, imposição, estilo, etc., que os separam de Fassbinder, algo semelhante pode ser repetido também em relação a Herzog e Syberberg. Se o caso deste último, artisticamente montado, baseia-se no exibicionismo de construções barrocas sem espírito, para o cinema de Herzog é possível constatar sem licitude como os adjetivos “obsessivo”, “apocalíptico”, “demoníaco” e semelhantes se repetem continuamente na literatura crítica; nem surpreende que de uma crítica habitualmente inclinada a chafurdar no irracionalismo venha apreciada e superestimada além de qualquer medida a sua simpatia pelo excêntrico, o místico e o patológico. Herzog também se presta muito bem a representações de tipo român-

⁴⁶³ Texto da entrevista *Alles Vernünftige interessiert mich nicht*, in W. LIMMER, *Rainer Werner Fassbinder Filmemacher*, Spiegel-Buch (Rowohlt), Reinbeck bei Hamburg 1981, pp. 43-139 (trad. italiana da edição de 1982, in *R. W. Fassbinder T.V.*, a cura di G. Spagnoletti, Ed. del Grifo, Montepulciano 1983, pp. 31-84.

tico-maldito. Dos curtas-metragens aos longas-metragens, clamorosamente em apologia como *Auch Zwerge haben klein angefangen* (Os Anões Também Começaram Pequenos, 1969/70), triunfa com ele o festival pelo gosto da artificiosa mistura entre esses traços desviados, o anormal e o sofrimento, o inquietante e o rebelde, cuja coexistência mina qualquer imagem racional do mundo. Altamente superestimados também os três *Heimat* de Edgar Reitz (Primeira parte, 1984; segunda parte, 1992; terceira parte, 2004), filmes episódios, nenhum dos quais é capaz de ir além dos limites do precedente *Stunde Null* (Hora Zero, 1976), onde Reitz – já antigo e íntimo colaborador de Kluge, assim como docente do Instituto cinematográfico de Ulm – evoca com pinceladas nuas, semicronistas, o vazio material e espiritual da Alemanha do primeiro pós-guerra.

Sétima Seção

FALSAS E VERDADEIRAS PERSPECTIVAS DO SÉCULO XX FÍLMICO

Atingido o patamar do último quarto do século, a partir dele se pode lançar um olhar perspectivo sobre o século inteiro: por um lado, no sentido de uma perspectiva adiante, muito incerta, cercada de névoas densas e carências pavorosas; por outro, para trás, ao longo da crista dos desenvolvimentos históricos ocorridos, e também aqui com uma dupla implicação: antes de tudo, a reconsideração do sentido como um todo do seu papel e de sua incidência; em segundo lugar, a sondagem destes casos, fenômenos, setores, que por sua própria natureza escapam das malhas da continuidade histórica em sentido estrito: não certamente porque transcendem ou permanecem indiferentes a ela (o que é impossível para qualquer produto da cultura e da arte), mas porque provocam complexos temáticos que são inteiramente unitários (por exemplo, o cinema de faroeste, o documentarismo, o filme experimental, o filme de animação, a relação entre cinema e literatura), que não podem ser valorados ou compreendidos se não na unidade dos complexos mesmos, se não através de uma visão do conjunto. Nunca a história do cinema – uma história do cinema que, como a presente, aspira a se conectar com a cultura do século XX – estaria à altura de sua tarefa prescindindo da discussão ao menos sumária destes complexos; nem seria concebível sem um capítulo dedicado aos *outsiders*, isto é, aos autores que, por motivos diversos, esclarecidos mais adiantes, operam à margem de seu corpo principal, em nichos à parte, mas não por isso menos dependentes das pedras angulares da história geral. A seguir, tentarei mostrar como, em todos os problemas levados em consideração, as falsas

e as verdadeiras perspectivas do século XX fílmico se mesclam inextricavelmente entre si, contrastando continuamente: por que surgem contrastes verdadeiros e falsos no chamado problema do “cinema autoral”; a quais resultados verdadeiros e falsos, esteticamente falando, dão origem às relações do cinema com a literatura; o que e quantos males estão sendo provocados pela industrialização do cinema, especialmente o cinema industrial de tecnologia avançada; até que ponto é “independente” o cinema que se autoproclama como tal, ou se não se trata, com frequência, apenas de uma falsa independência. A correta análise histórica desmistifica. Tantos fenômenos, tantas orientações, tantos movimentos, tantos autores que aparecem, a princípio, como arautos do progresso se revelam, com o tempo, sem verdadeira profundidade, sem futuro; pelo contrário, personalidades negligenciadas, ou observadas distraidamente, ou confinadas à margem são na realidade tudo menos marginais: são *outsiders* influentes, dotados de um mundo próprio, independentemente de serem mais ou menos capazes de transformar a sua apartada operacionalidade em resultados duradouros, ainda que a originalidade de seu mundo expressivo permaneça esteticamente problemática. Certamente, deste encontro de perspectivas, aqui teremos a oportunidade de dizer muito pouco. Todavia, algo deve ser dito, se não quisermos que o mapa seja preenchido com lacunas inapropriadas e injustificáveis. Já muitas vezes as histórias do cinema, mesmo que cheias de uma quantidade de coisas inúteis, se depararam com desatenções deste gênero.

OS EQUÍVOCOS DA HISTORIOGRAFIA

No curso do tratamento historiográfico dos diversos problemas que surgem em relação ao lugar a ser atribuído ao cinema na cultura do século XX, expressei muitas vezes minha discordância com os juízos da historiografia cinematográfica ordinária. Este não é certamente o lugar para uma investigação minuciosa acerca das razões das deficiências e inadimplências destas historiografias, derivantes em geral, eu creio, de equívocos de ordem estética, fruto, por sua vez, da ausência de uma verdadeira relação orgânica da historiografia com a cultura⁴⁶⁴. Em suma, pode-se no máximo constatar por um lado quão pouco eficazes, e muitas vezes pouco desenvolvidas são as análises de problemas realmente relevantes, e por outro, quão pouco relevantes são, ao invés, tantas análises sobre as quais a historiografia se cansa e se prolonga inutilmente. Os equívocos estéticos geram equívocos historiográficos. Aqui me limitarei apenas a observações que envolvam, como particularmente graves, obstáculos, mal-entendidas, arautos de equívocos, os complexos problemáticos relativos à relação entre forma e técnica, à teoria dos gêneros fílmicos e ao chamado “cinema autoral”.

1. Progresso técnico e teoria dos gêneros fílmicos

A questão da relação entre forma e técnica não difere fundamentalmente no cinema de como ela se coloca na estética em geral. Dada a sua delicadeza, não tenho a mínima pretensão de

⁴⁶⁴ Para o essencial deste capítulo, utilizo o que já foi argumentado em *Preliminari a una storia del cinema*, cit., pp. 74-9, 90-101.

dissecá-la em profundidade aqui. Apenas chamo a atenção para aqueles poucos traços essenciais, sem os quais não se pode evitar os tão frequentes equívocos da historiografia. A forma fílmica, como sempre a forma na arte, está em relação direta com o seu conteúdo. Ela brota organicamente da dialética interna do conteúdo, ela mesma está em tensão dialética com o conteúdo, é, melhor ainda, a forma própria deste conteúdo. Tudo o que da forma pode ser dito, e tudo o que da forma deve ser estudado, pertence intrinsecamente às categorias da estética. A técnica não é uma categoria estética nem se permite ser dominada pela estética como disciplina. Certamente, tem interrelações com a estética, mas extrínsecas, não de um tipo imanente. Poderia ser definido, em resumo, como o conjunto dos procedimentos pelos quais a forma é expressa. Pressupõe, portanto, que a forma seja já alcançada; não entra como fator constitutivo do processo de criação artística.

Daí não só a sua diferenciação, mas também o seu contraste de princípio com relação à sua essência (embora naturalmente na concretude do produto artístico haja um intercâmbio fecundo entre eles). Se a técnica tem uma tendência imanente à universalidade e à permutabilidade, a “particularidade” característica da forma, como categoria estética, não permite generalizações, toda pretensão generalizante colidindo com o princípio de que a forma é sempre forma de um conteúdo determinado (e provocando, portanto, tendencialmente, o efeito negativo de transformar o estilo em maneira); se a técnica, cujo desenvolvimento se afeta profundamente pelo desenvolvimento da ciência, requer – assim como esta última – aprendizagem e admite transmissão, a forma não pode ser aprendida nem transmitida; se o desenvolvimento técnico-científico leva a contínuos aperfeiçoamentos, a perfeição artística não se desenvolve em paralelo, e um desenvolvimento técnico superior não afeta a perfeição das obras pertencentes a uma fase tecnicamente inferior (Giotto não é ‘aperfeiçoado’ por Raffaello, nem Raffaello por Cezanne,

ou Picasso). Em geral, se a técnica se torna tanto mais perfeita quanto mais se distancia do mundo humano, quanto mais se desantropomorfiza (pense nas consequências da passagem do mundo mágico primitivo para o artesanato, e depois do artesanato para a indústria moderna), a forma artística permanece antropomorfizada por princípio, e permanece sempre inevitavelmente ligada ao reflexo do mundo humano.

Ora, no cinema, arte jovem, em construção, é natural que as descobertas técnicas exerçam uma influência e uma sugestão insuperáveis, às quais não resiste nem mesmo a historiografia mais séria. Assim, aqui está a historiografia invadida por disputas eruditas de total irrelevância do ponto de vista estético, inutilmente misturada com o supérfluo (enquanto tantas vezes lhe falta o necessário); aqui estão sérios historiógrafos correndo atrás – como se tratasse de questões historiográficas decisivas – do problema de estabelecer quem merece volta e meia o mérito pela descoberta deste ou daquele dispositivo técnico: que foram, por exemplo, os precursores do uso do primeiro plano, do *fading* ou da montagem: todas as questões que certamente são do maior interesse factual, mas que devem ser mantidas claramente separadas da esfera estético-historiográfica. O uso do primeiro plano é significativo apenas graças a sua relevância expressiva; caso contrário, a sua presença ou ausência permanece sem importância, não melhora ou piora de forma alguma a qualidade de nada. E assim pode se dizer igualmente, indo adiante no tempo, para todos os outros dispositivos técnicos: para o fonofilme, o assincronismo, a profundidade do campo (*panfocus*), o plano-sequência, a *câmera* portátil, etc., até os “efeitos especiais” de hoje.

Não menos historiograficamente carregada de equívocos e confusões é, em segundo lugar, a questão dos gêneros fílmicos, a qual se refere, por sua vez, à do patrimônio categorial da estética, de suas categorias autênticas. Perguntemo-nos, antes de tudo, quais são, na estética, os fundamentos e procedimentos adequados ao esclarecimento do problema dos gêneros. O formalismo,

também aqui deve ser posto de lado. Já no confronto das mais distintas críticas estilísticas da literatura, de seus representantes da estatura de um Spitzer, um Staiger, um Auerbach, há muito tempo eram levantadas dúvidas confiáveis sobre a possibilidade de definir os gêneros literários por meio dela. Suponhamos que nos perguntemos: tem melhor sucesso artisticamente Heinrich von Kleist no trágico ou no cômico, no drama ou na novela? “Uma coisa é certa – observa Cesare Cases, duro crítico dos limites da crítica estilística⁴⁶⁵ – e isto é que a análise estilística não pode por si só resolver a questão”. Quanto mais o que inevitavelmente acontece quando do horizonte da crítica desaparece toda ligação com a objetividade e autenticidade da estética.

Digo isto porque, com a invasão do pós-modernismo na cultura, a estética se depara com uma situação duplamente problemática: de um lado, no pavoroso empobrecimento do aparato categorial clássico (basta pensar nas consequências negativas que derivam da simplificação da “diferença ontológica” de Heidegger, a qual aniquila de uma só vez todo um patrimônio de categorias); por outro, no fenômeno inverso, isto é, no fato de que os truques manipulatórios do pós-modernismo nos levam a elevar – sem controle crítico – os efeitos da manipulação às categorias.

São afetadas também estas formas expressivas que são os gêneros filmicos. As formas expressivas nunca são casuais ou arbitrárias. O fato de se imporem, como tais, apenas graças ao gênio e ao talento do artista não significa que o seu vir a ser seja condicionado e filtrado por mediações histórico-sociais. Falo de seu vir a ser, isto é, do processo genético que os produz, não da estrutura ontológica – aparentemente fixa – com a qual se apresentam. Na medida em que surgem como instrumentos capazes de veicular necessidades criativas, respondem à catego-

⁴⁶⁵ C. Cases, *I limiti della critica stilistica (II)*, “Società”, XI, 1955, p. 270 (rist. no seu volume *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 1963, p. 290).

rias e à leis objetivas da estética, que se trata de compreender de acordo com sua especificidade.

Precisamente aqui nos deparamos com a questão dos gêneros. A arte em geral opera homogeneizando a realidade que reflete (através dos meios que utiliza em seus diversos campos, as cores na pintura, os sons na música, etc.). Os gêneros não fazem outra coisa senão nos confrontar com tantas outras especificações desse processo de homogeneização sempre em ação na arte. Não os inventa por capricho; como as formas, também eles não são casuais; como as formas, também eles devem ser compreendidos em sua necessidade, deduzidos – por assim dizer – dos desenvolvimentos, dos contrastes, das circunstâncias da história da sociedade. Não depende, portanto, do arbítrio dos indivíduos, mas da objetividade das leis da estética: que cada gênero de arte constitua um mundo próprio, baseado em seus princípios estéticos próprios e originais. Historicamente, os diversos gêneros surgem de forma completamente independente uns dos outros, quando existem as concretas exigências histórico-sociais que os tornam possíveis e determinam ou favorecem a sua gênese (nascimento da tragédia dos ditirambos em honra de Dionísio, nascimento do balé, das cerimônias propiciatórias dos caçadores, etc.). Esta determinação histórico-social é tão forte, tão imperativa, que pode até levar ao desaparecimento de certos gêneros tradicionais (a poesia épica), ou ao nascimento de novos gêneros (pintura de gênero na Holanda do século XVII, o romance burguês na Europa moderna).

O gênero indica ao mesmo tempo – cito a formulação dada na *Estética* de Lukács – a “unidade dialética de uma estabilidade fundamental de princípios” (o gênero sempre idêntico a si mesmo) “e de uma infinita possibilidade de desenvolvimento das determinações tanto essenciais quanto superficiais” (diversidade das obras subsumidas sob o mesmo gênero). O problema estético que surge com ele é, portanto, duplo. A sua essência – explica Lukács – deve ser compreendida e analisada

Sob dois aspectos diversos, e interdependentes precisamente nesta dualidade. Isto é, por um lado, como a necessária reação a determinadas necessidades produzidas pelo desenvolvimento da civilização e pelo desenvolvimento (condicionado por aquela) dos homens e de suas relações entre si e com a natureza etc.; e por outro [...], como elaboração de categorias especificamente estéticas, que, como o meio ideal e mais adequado para satisfazer estas necessidades, permitem ao mesmo tempo o caráter especificamente estético dos modos singulares de comportamento e das obras a que dão origem, traduzindo-se em práxis artística, para atingir uma perfeita coerência e autonomia estética⁴⁶⁶.

Se o gênero se enraíza nesta necessidade, então ele tem sua própria legitimidade estética e histórica; caso contrário, trata-se de maneirismo artificial, bom apenas para escrever livros de moda, como, digamos, aqueles que hoje se repetem nos Estados Unidos sobre o *new horror*, entre os aplausos e os plágios da nossa pseudostoriografia apologética. Durante um célebre debate moscovita sobre a teoria do romance, respondendo aos que invocavam, para além do gênero romance, a “subdivisão temática do romance em romance policial, de aventura, etc.,” Lukács disse com sarcasmo: “pode-se considerar *Esplendores e Misérias das Cortesãs* como o progenitor do romance policial. Mas qual é o valor de uma subdivisão graças à qual este romance de Balzac e as obras de Conan Doyle acabam em uma única divisão?”⁴⁶⁷. A mesma questão pode ser levantada para as pseudo-classificações dos gêneros fílmicos. Uma coisa é, de fato, digamos, se o *horror* aparece como um fenômeno (autêntico) da Alemanha de Weimar (Arthur Robison ou Murnau ou Lang), outra se é construído artificialmente pelas *majors* de Hollywood; uma coisa é se colocamos em questão, tratando do gênero, o épico do faroeste ‘clássico’, outra se pretendemos absurdamente incluir no discurso os truques capciosos do faroeste à Clint Eastwood ou do faroeste à italiana (Sergio Leoni e associados)⁴⁶⁸; uma coisa é se elevamos à gênero o *horror* do

⁴⁶⁶ LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., p. 626 (trad. I, p. 585).

⁴⁶⁷ G. LUKÁCS, M. BACHTIN e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino, 1976, p. 128.

⁴⁶⁸ Vale, a título de esclarecimento exemplificativo do problema, para mostrar o

período bélico e pós-bélico, decorrente de necessidades objetivas, de fenômenos que refletem estados de espírito reais, outra coisa, se fizermos a mesma reivindicação para o *polar*, idealizado como produto industrial para ser vendido na TV. Parece inacreditável, mas as histórias do cinema colocam tudo junto, não sabem fazer estas distinções, esbarrando, como consequência, nos clamorosos equívocos dos quais falava acima.

2. Sobre o falso problema da “authorship” em Hollywood.

Passemos a outro problema de grande momento. Entre as muitas tarefas da historiografia chamadas a distinguir – com base nos princípios teóricos da estética – as falsas das verdadeiras perspectivas do século XX fílmico, há também, de fato, principalmente, a de chegar a uma compreensão clara o sentido e as consequências do problema do “autor” no cinema. Se o falo com referência ao cinema de Hollywood, isto tem as suas razões, marcadamente as duas seguintes: que a chamada *auteur theory* encontra suas principais referências sobretudo nos autores (diretores) hollywoodianos, e que as bases teóricas que a sustentam e a revitalizam, se não promulgam *ab origine*, são, com respeito a Hollywood, em sua maioria autóctone: teorias estadunidenses, mesmo que muito impregnadas e dependentes de fontes francesas. Ao mesmo tempo, deparamo-nos aqui com uma relevante questão historiográfica; já que tratar da *authorship* em Hollywood também significa tentar lançar luz sobre um emaranhado grupo de equívocos obstinadamente operantes na historiografia, como continuação e complemento do que já foi argumentado anteriormente sobre o mito do chamado “cinema clássico” americano.⁴⁶⁹

Precisamos colocar em exame o problema em suas raízes. É toda a série de motivos ligados com a peculiar natureza e es-

l'enjeu com um único exemplo, o que sobre o faroeste argumento no capítulo seguinte.

⁴⁶⁹ Cfr. acima, VIII, §2

trutura do produto fílmico, com a complexidade de seu aparato produtivo, com a gama de colaboradores, meios técnicos, etc., que a sua gênese postula e coloca em movimento, e que garante, na teoria do cinema, que sempre seja levantada repetidamente a questão do autor. Naturalmente, é necessário entendermos bem. Quando discutiram teóricos como Béla Balázs, como Barbaro, como Chiarini, eles tinham diante de si algo muito diferente do que forma hoje o núcleo conceitual da questão. Tratava-se então essencialmente de esclarecer um ponto: se e em que medida se dá ao cinema um autor no sentido estético do termo; se, sendo sempre o filme fruto de uma colaboração entre vários indivíduos, excluindo – uso a fórmula de Balázs⁴⁷⁰ – “o individualismo absoluto”, podemos ou não reconhecer a expressão do talento de uma dada personalidade criativa.

Como resulta imediatamente evidente, este foi e é um problema não específico do cinema, mas geral da teoria da arte, da estética. Portanto, ela pode ser colocada e resolvida corretamente na medida em que se enquadra nos problemas gerais da estética e vêm a fazer valer para ela, precisamente, as mesmas categorias que a estética utiliza para a resolução do problema da criatividade da arte. Ora, se o sucesso e a eficácia de uma obra de arte original pressupõem sem dúvida a resistência de uma vontade unitária, isto não implica necessariamente que esta unificação ocorra através do trabalho de um sujeito singular; assim como o conceito de ‘originalidade’ abrange algo mais e diverso em relação à soma de módulos, estilos, descobertas, expedientes, etc., reunidos volta e meia conscientemente em função pelo criador: abrange a objetividade da forma artística como resultado. Há casos concretos de colaboração nas artes, na arquitetura, na pintura, na literatura narrativa e dramática (pares de autores como Beaumont-Fletcher, Erckmann-Chatrian,

⁴⁷⁰ B. BALÁZS, *Der Geist des Films* [1930], in *Schriften zum Film*, org. por H.H. Diederichs/W. Gersch, Carl Hanser Verlag, München, 1982-84, II, p. 183 (*Estética del film*, con pref. Di U. Barbaro, Ed. Di Cultura sociale, Roma, 1954, pp. 184-5).

Il’f-Petrov, os irmãos Goncourt etc.), que o demonstram bem antes das demonstrações obtidas do cinema; sem nem mesmo dizer que até no cinema há colaboração declaradas, de Murnau e Mayer a De Sica e Zavattini, dos dois Vasil’ev soviéticos à dupla Straub-Huillet e aos irmãos Taviani.

A mera possibilidade de uma bem-sucedida colaboração artística entre diversas personalidades – observa Lukács nos Prolegômenos a uma Estética Marxista – indica que a subjetividade criativa não pode ser simplesmente idêntica à subjetividade imediata dos indivíduos considerados, embora suas principais tendências receptivas e produtivas devam necessariamente se tornar organicamente parte da nova personalidade (do autor da obra conjunta) [...]. Se da colaboração de vários autores nasce uma autêntica obra de arte, esta deve obviamente atingir a sua própria individualidade especial, unitária, prenha, da concepção fundamental até as particularidades estilísticas. A subjetividade de quem participa criativamente na obra unitária tem, portanto, valor positivo, relevante do ponto de vista estético, apenas na medida em que é capaz de se tornar um elemento estrutural orgânico da individualidade da obra⁴⁷¹.

Quando, no pós-guerra, sob o impulso da “revisão crítica” proposta e iniciada por Aristarco, a teoria e a historiografia do cinema deram o seu primeiro passo real rumo à maturidade, indicaram um objetivo indispensável precisamente ao colocar de lado toda estreita especificidade disciplinar (“específico fílmico”, “cinema cinematográfico”) e na aceitação do princípio de que toda teoria e historiografia séria deve ter, como tarefa principal, a elevação dos problemas estéticos do filmes ao nível da estética geral, e de sua consequente inserção dentro do contexto geral da cultura e da arte. Sobre este novo pano de fundo problemático, também a questão de saber quem no cinema é o autor vem correspondentemente transformando-se de significado; ela não designa mais a questão decisiva, última, fundamental, aquela na base da qual se dá – como era na época de Balázs - o fundamento teórico do cinema e da sua relati-

⁴⁷¹ LUKÁCS, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, cit., p. 698 (trad., p. 174).p. 181; *Introdução à uma estética marxista*, Instituto Lukács, 2018.

va consistência como arte, mas apenas um momento do mais geral contexto estético dos problemas em que se enquadra a relação do cinema com as outras artes.

Se mais tarde, começando com o lançamento da “politique des auteurs” por parte do “Cahiers du cinéma”, e chegar (através de todas as modificações do caso) até nossos dias, o conceito de autor é novamente chamado em causa, isto acontece agora com uma intenção bem diferente. Agora as bases, as fontes, as referências teóricas, os pontos de conexão e de referência são outros: são a linguística de Hjelmslev, a morfologia estrutural (semiologia) de Propp; são e se tornam cada vez mais no tempo – apenas para citar alguns nomes – Foucault, Derrida, Deleuze, Ricoeur, Barthes, Gadamer e a hermenêutica em geral, além da narratologia de Genette. Porque a mentalidade ahistórica e anti-humanista de todas estas tendências, em muitos sentidos em dívida com Nietzsche e com o segundo Heidegger (e em seus pontos extremos de forma tão extrema a ponto de provocar em alguém, com justa razão, a suspeita de que “eles estão em última instância em ligação com as forças de uma iminente barbárie”⁴⁷²), encontra raízes, sobretudo, na França e nos países de língua inglesa, encabeçada nos Estados Unidos, é natural que precisamente ali a *auteur theory*, na acepção última da fórmula, encontre um corpo mais distinto e se delineie em traços mais nítidos e definidos. Tanto pelos seguidores franceses de André Bazin, como pelo estadunidense Andrew Sarris, por estudiosos britânicos como Geogrey Nowell-Smith e Peter Wollen, são agora elevados a critérios constitutivos da teoria fatores ligados com a individualidade subjetiva (a ‘personalidade’) do diretor enquanto tal, a sua competência técnica, certas recorrentes características de estilo, a marca inconfundível ou o ‘traço’ que ele deixa na composição das imagens e das sequências, são observa-

⁴⁷² Cfr. R. WOLIN, *Modernism vs. Postmodernism*, “Telos”, n. 62, 1984-85, p. 27; *The Politics of Being: The Political Thought of Martin Heidegger*, Columbia University Press, New York, 1990, pp. 156 ss.

das através de um semelhante filtro subjetivo, são examinadas à luz não de sua datação, mas de seu significado mediado, oculto: todos os aspectos presentes, de acordo com os teóricos em questão, mais no cinema americano do que em qualquer outra cinematografia do mundo.

Esta é uma área – afirmou Sarris em 1962 – onde os diretores americanos são geralmente superiores aos diretores estrangeiros. Como o cinema americano é em grande parte comissionado, um diretor é forçado a expressar a sua personalidade mediante o tratamento visual do material, e não mediante o conteúdo literário do mesmo⁴⁷³.

E Wollen – embora bastante crítico sobre o assunto – repete mais ou menos os mesmos conceitos, e a mesma contraposição de princípio entre os diretores hollywoodianos e os europeus, em benefício dos primeiros, estabelecendo apenas mais (do momento que escreveu alguns anos mais tarde, em 1969) uma conexão em linha reta entre as suposições implícitas na *auteur theory* e os procedimentos de “decifração”, entretanto elaborados e tornados moda pela hermenêutica. As suas palavras são estas: “A *auteur theory* não se limita a aclamar o diretor como o autor principal de um filme. Ela implica uma operação de decifração; revela autores onde antes não se tinha visto nenhum”⁴⁷⁴. Assim, deriva disso, em nome do subjetivo e do recôndito, do direito incontestável do autor de se afirmar por qualquer meio, uma dupla ordem de efeitos sobre o terreno da valoração crítica. Por um lado, são levados em conta todos os traços característicos daquilo que Hegel chamava com desprezo, na *Estética*, de “talento sem gênio”, incapaz de ir além “dos limi-

⁴⁷³ Cito o ensaio de A. SARRIS, *Notes on the 'Auteur' Theory in 1962*, da antologia *Film Theory and Criticism*, ed. por G. Mast/M. Cohen, Oxford University Press, New York-Oxford, 1979, p. 662.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 681 (do ensaio de P. WOLLEN, *The Auteur Theory*, no seu livro *Signs and Meaning in the Cinema* [1969], British Film Institute, London, 1998, pp. 50-1). Também o *Auteurism Revisited* do fascículo homônimo organizado por Richard Koszarski para “Film History” (VII, 1995/4) é, nem preciso dizer, apenas se concentra no cinema americano.

tes da habilidade externa”⁴⁷⁵; por outro lado, são passados como bons, aprovados e encorajados todos os piores caprichos do arbítrio subjetivista, todas as mais multicoloridas, complicadas e excêntricas chocarrices, não menos hostis do que a ausência de gênio para a realização de resultados artísticos: porque, adverte novamente Hegel, se é verdade que o artista tem a tarefa de

Tornar-se inteiramente seu o objeto, deve, por sua vez, saber esquecer sua particularidade subjetiva com as suas acidentais contingências e, por seu lado, penetrar totalmente na matéria, de modo que ele, enquanto sujeito, por assim dizer, apenas seja a forma que dá forma ao conteúdo que o prendeu. Uma inspiração, na qual o sujeito ostente a si e se faça valer enquanto sujeito, ao invés de ser o órgão e a atividade viva da coisa mesma, é uma má inspiração.

Consequentemente, Hegel se expressa assim a respeito da “verdadeira objetividade” na arte:

Do autêntico conteúdo que inspira o artista, nada deve ser mantido no interior subjetivo, mas tudo deve ser desenvolvido completamente, e de modo, na verdade, que a alma e a substância universal do conteúdo escolhido apareçam igualmente ressaltadas, assim como a forma individual apareça em si mesma completamente acabada e compenetrada por aquela alma e substância segundo toda a representação. De fato, a coisa mais alta e mais excelente não é o inefável, de modo que o artista fosse em si mesmo mais profundo do que se apresenta a obra, mas as suas obras são o melhor do artista e o verdadeiro; ele é o que é, mas não é o que permanece apenas no interior⁴⁷⁶.

Agora, quanto mais estes avisos são ignorados, mais é levado adiante o processo de dissolução teórica da objetividade da forma. Do que a forma é em si mesma, como resultado da atividade realizada pelo sujeito criador que a elabora e a plasma, como essência da configuração artística, regressa-se à esfera em que predomina a mística do sujeito como mera particularidade

⁴⁷⁵ HEGEL, *Ästhetik*, cit., p. 293 (trad., p. 319).

⁴⁷⁶ Ibid., pp. 297-9 (trad., pp. 324, 326-7). É isto que Goethe, como artista, expressava com a fórmula: “O espírito do real é o verdadeiro ideal” (cito de TH. MANN, *Saggi su Goethe*, a cura di R. Fertonani, Mondadori, Milano, 1982, p. 158).

individual; onde também o renascimento na práxis crítica de fenômenos do passado – exibidos como algo novo – como a crítica exclamativa, o entusiasmo fanático e descontrolado por este ou aquele *cult movie*, a sujeição nos encontros pelas manipulações consumistas induzidas pela moda; onde sobretudo o fenômeno – a meu juízo particularmente deletério – do ultraspecialismo formalista, precisamente no sentido do retorno à defesa dos pseudo-valores do “específico filmico” já varridos pela “revisão” (e pela história).

Surge, de tal modo, a tendência a uma presunçosa atitude esotérica dos iniciados, de ‘cinéfilos’, e a um esnobismo tão refinado quanto ideologicamente desonesto, equivocado ao extremo. O *radical-chic*, sempre cheio de desdém pelo “cinema das ditaduras”, posto de frente a uma ditadura cinematográfica que anula a personalidade do indivíduo, deixando espaço apenas para manifestações latentes, de repente se tornam mudos, ou melhor, se abandonam a surpreendentes formas de apologética, como resultado do qual não mais do que hábeis artesãos sem gênio do cinema de Hollywood, como um Cukor ou um Wyler, um Ray ou um Sirk, um Penn ou um Pollack, um Altman ou um Coppola, um Scorsese ou um Spielberg são transformados *tout court* em ‘autores’. Alfred Hitchcock pode até ser elevado a modelo de *authorship* assim compreendido: embora tenha sido o primeiro a saber e escrever, desde o momento que chegou a Hollywood, que o diretor é uma figura absolutamente secundária de uma indústria enorme, onde na realidade são os empresários/produtores que dirigem os *studios*⁴⁷⁷. Mas, sobre tudo isso e muito mais, a crítica sobrevoa, destemida, presunçosa, a estrada do mito. Assim, em várias ocasiões e por várias partes (por exemplo, por biógrafos e críticos como Donald Spoto, Gene D. Phillips, David Freeman), fala-se certamente, para Hitchcock, de uma

⁴⁷⁷ Cfr. a entrevista de *Hitchcock secondo Hitchcock. Idee e confessioni del maestro del brivido*, a cura di S. Gottlich, Baldini & Castoldi, Milano, 1996, pp. 215-6, 269.

“marca de gênio” impressa profundamente “no inteiro *corpus* de sua obra” para torná-la em todos os sentidos “inconfundível”: o que – admitido como verdade – não diz naturalmente nada ainda acerca de seu valor, fomentando no entanto o seu culto, a mitização e, conseqüentemente, a consagração da *authorship* do diretor; tanto que o próprio Bazin se sente no dever e teve o cuidado de alertar os defensores mais extremos desta prática crítica contra o seu maior perigo, o “culto estético da personalidade”⁴⁷⁸.

Agora, em primeiro lugar, um autor não opera deixando ‘traços’ ou ‘marcas’. Ele faz muito mais: leva à existência como realidade nova, de segunda instância, como objetividade estética, algo que (antes) era de todo inexistente; não só permeia tudo (do externo), mas o faz vir originariamente a ser, deixa que (do interno) venha organicamente à vida. Em segundo lugar, nunca se dá nenhuma forma de *authorship* parcialmente. Pode certamente acontecer que um autor só tenha sucesso em parte nas suas intenções, ou não tenha sucesso em todas elas, ou mesmo falhe; mas os dons criativos, se tratamos de um verdadeiro autor, pertencem a ele *in toto* e as suas obras, se bem-sucedidas, exprimem e resplandecem igualmente como totalidade completa, fechada em si mesma, e certamente não através de toques isolados ou vislumbres alusivos. Por que, ao invés disso, à decantada *authorship* deste ou daquele diretor de hollywood falta estabilidade e consistência? Por que ela tantas vezes se dissolve como neblina ao sol? Simples: porque não corresponde de forma alguma aos critérios e às qualidades de uma *authorship* autêntica. Dizer, por

⁴⁷⁸ Cfr. A. BAZIN, *Panoramique sur Hitchcock* [1950], in *Le Cinéma de la Cruauté*, cit., pp. 131-4; *Sur la « politique des auteurs »*, « Cahiers du cinéma », n. 70, 1957 (que cito da versão italiana no volume *La pelle e l'anima. Intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di G. Grignaffini, La Casa Usher, Firenze 1984, pp. 73-4; rist. in *Dal cinema al cinema. La nuova critica e le origini delle “nouvelles vagues”*, a cura di S. Toni/P. Cristalli, Transeuropal Cinografie, Ancona 1997, pp. 60-1).

exemplo, sobre John Ford o que se repete continuamente por boa parte da historiografia americana, que ele é um autor por instinto, capaz, como estrangeiro bem integrado, tanto de falar instintivamente a língua do povo, quanto de “celebrar a história do povo americano”, só é possível se não nos esquecermos de acrescentar que as celebrações fordianas carecem, em sua maioria, de profundidade crítica. Que se, como artista, ele às vezes fala a língua do povo, como contador de histórias, comporta-se antes como ideólogo oficial de uma América oficial, abdicando de sua suposta *authorship* ou pelo menos permitindo que ela se afunde em meio a um conformismo sem remédio.

Cito a bel prazer nomes que são altamente respeitados e reverenciados (Hitchcock, Ford). Aqui, mais do que em outro lugar, os equívocos da *authorship* em Hollywood aparecem de fato em toda a sua evidência. Não discuto, é claro, as qualidades individuais de produtos individuais; discuto os princípios na base dos quais eles são julgados. Somente os princípios da estética podem atuar aqui como discriminadores e fornecer respostas consequentes. O refinado esnobismo dos apologistas deste gênero de *authorship* também será muito moderno (ou pós-moderno), muito na moda; não significa que tenha algo a ver com a essência da questão que nos ocupamos. Tal como é colocado pela moderna historiografia fílmica, o problema do cinema autor, ainda mais se se refere ao cinema de Hollywood é, portanto, desde o início um falso problema. (Um, certamente, não o único. É minha enraizada convicção que grande parte da teoria e da historiografia do cinema está repleta de falsos problemas). Plena validade teórica mantém, ao invés – embora não possa ser tratado aqui – o problema da relação da subjetividade criativa do autor, qualquer que no cinema ela seja, com a obra acabada (com o filme). Problema, este sim, realmente central para a estética, que deve ser reconhecido e resolvido como um problema geral; qualquer tentativa de modernizá-lo de outra forma, por mais refinado que seja, pode apenas distorcê-lo.

XXVI

APOGEU E CRISE DO FAROESTE

Se se acredita que um mapa histórico do cinema deva dizer, como deve-se dizer, também uma palavra sobre o cinema faroeste, talvez o lugar correto para falar sobre ele seja a fase de transição representada pela preparação e pela crise do conflito bélico. Certamente – e isto explica por que estou falando, ao invés, aqui – a compreensão plena do fenômeno exige um olhar mais abrangente, estendido tanto para o antes quanto ao depois deste período de tempo; tanto mais que a rigidez dos módulos do ‘gênero’ que o domina com rigor restritivo, dando-lhe uma aparência de continuidade, e que mesmo os extremos de sua parábola, sua ascensão e o seu declínio, aparecem como momentos internamente conectados.

Infelizmente, aqui como em outros lugares, os estudos de teoria e história do cinema falharam em sua maioria em colocar, de modo consequente, a questão do senso estético dos gêneros fílmicos. Se sobre o faroeste reinam ainda os equívocos, as confusões, as incertezas, as discordâncias de visões que parte da ensaística mais recente – por mais diversa em termos de formação e bases ideológicas – deixa transparecer com clara evidência, isto depende, certamente, não em última instância, deste falho processo de esclarecimento teórico. Em nenhum outro campo, talvez tão nitidamente, revele-se o atraso da teoria, a disparidade, antes o descarte, entre teoria e prática: a incapacidade que tem a primeira, fechada dentro de um círculo de problemas puramente técnico-formais (formalistas) do faroeste

como gênero, de acompanhar a segunda, seus pontos de virada, o seu progresso, e em última instância também a sua involução, a sua fase de decadência e de crise. Um adequado tratamento da teoria dos gêneros mostraria entre outras coisas que, se do ponto de vista estético a prioridade deve ser dada aqui, como sempre, ao contexto histórico geral e não ao caso singular, e ao condicionamento genético-evolutivo das categorias de um dado gênero ao invés da excepcionalidade de circunstâncias subjetivas, ao talento ou ao gênio individual deste ou daquele diretor (sem prejuízo, é claro, da possibilidade que sejam verificadas exceções), então nem mesmo o faroeste poderia escapar desta ordem de precedência, deste condicionamento de base.

Disto é dado já amplo testemunho dos eventos – que aqui não posso ilustrar senão de passagem – do chamado faroeste ‘clássico’. Basta apenas recordar como eles estão ligados de muitas maneiras e em muitos sentidos, às vezes contraditórios, ao grande fervor do desenvolvimento da América do início do século XX, ao seu *boom* capitalista e expansionista, ao mito épico dos pioneiros e àquela entusiástica celebração de suas conquistas (colonização, desbravamento de novas terras, abertura de novos mercados, construção de uma linha férrea *from sea to sea*, etc.), que carrega direta ou indiretamente a inspiração da ideologia do ‘americanismo’ do presidente Theodore Roosevelt: refiro-me em particular à crença na “missão civilizadora americana” exaltada por seu grande trabalho na expansão para o oeste, *The Winning of the West* (1889-96). Característico do faroeste ‘clássico’ é de fato precisamente isto, que a “conquista do Oeste” é narrada de forma épica. Tomemos o conhecido filme de John Ford, *The Iron Horse* (O Cavalo de Ferro, 1924), protótipo e modelo formal do gênero, juntamente com *The Covered Wagon* (Os Bandeirantes), realizado no ano anterior por James Cruze. Os ingredientes épicos já estão todos ali: ingenuidade primitiva da história, coletividade derivante do grande evento nacional da junção ferroviária entre os dois oceanos, desenvolvimento narrativo não dramá-

tico, mas epicamente linear, distenso, lento, pausado, cheio de episódios retardantes, cada um dos quais constitui, por sua vez, um todo em si mesmo; e finalmente, atuando como núcleo central, como pivô diegético, a figura do herói, com seu variegado contorno de deuteragonistas, episódios subordinados, etc. (Um vínculo sentimental destinado a um bom fim, uma escolta de amigos e companheiros de confiança prontos para apoiá-lo em todas as circunstâncias).

A epicidade é assim assegurada pela incorporação episódica dos conflitos e da atmosfera serena em que eles são realizados e resolvidos. Contudo, Ford (como, e ainda mais, acontece com Cruze, Wesley Ruggles e tantos outros menores pioneiros do faroeste) tropeça no obstáculo de que o desenvolvimento social dos Estados Unidos tornou agora problemático, para não dizer impossível, um verdadeiro épico. Épico e capitalismo chocam-se entre si, repelem-se mutuamente. O que faz então o diretor para contornar o obstáculo? Usando como pretexto a natureza virgem, socialmente ainda não contaminada do Ocidente, separa e isola os eventos da história real, transformando a 'fronteira' em mito. A ingenuidade dos personagens, eventos, episódios singulares, interlúdios cômicos, etc., justifica-se graças ao expediente de estarmos tratando aqui apenas do pré-social, com o primitivo. Como, entretanto, esta primitividade nas relações reais não se dá mais, ela é então construída artificialmente, criada como mito, e todos os desenvolvimentos são transpostos e idealizados em uma perspectiva mítica. Somente assim pode nascer – mesmo que relativamente – o verdadeiro (artístico) dentro do falso (histórico). O épico permanece algo artificial, mas na sua artificialidade funciona, dando imediatamente origem aos *topoi* destinados a reaparecer e a se fixar estavelmente como tal no cinema faroeste.

Isto também explica a particular estrutura épica do filme citado de Ford. Isso – note-se – não diz absolutamente nada sobre a gênese da grandiosa empresa transoceânica; não explica,

exceto pelas referências exteriores ao conflito com os proprietários de terras, de quem sua ideação originária, sobre quais grupos sociais chama em causa, quais interesses econômicos envolve, sobre quais capitais se fundamenta; exalta, ao contrário, a idealidade nacional, que deve envolver a todos, nortistas e sulistas, proprietários e operários, trabalhadores, etc., mas se cala sobre o organismo econômico por trás dele, a Union Pacific: a qual, certamente, não é apenas um ideal, mas também – e principalmente – uma grande empresa capitalista. Revestindo adequadamente estes silêncios, o épico fornece a forma adequada, e ao mesmo tempo a justificação, da estrutura do filme. Sobre sua base se explica que o filme é construído em episódios que narram conflitos singulares dentro de um todo orgânico já firme e estável, nunca colocado em discussão; que Lincoln figure ali como o supervisor mítico do empreendimento, distante, mas mesmo assim continuamente presente; que a heroína Madge Bellamy, discursive convincentemente a massa de trabalhadores descontentes, determinados a partir, precisamente em nome da nação, do ideal unitário, etc. (Assim como em Griffith, os negros, aqui os índios, são vistos como um impedimento ou um freio para a realização dos objetivos nacionais).

Muito mais do que durante a presidência Coolidge (a chamada “era da prosperidade”, prenúncio de distorções apologeticas das quais é profundamente afetado também *O Cavalo de Ferro*), esta tendência à épica do faroeste ‘clássico’ culmina com o *New Deal* do segundo Roosevelt, quando – como vimos anteriormente⁴⁷⁹ – o alargamento das bases da democracia e o fortalecimento da fé democrática e dos ideais democráticos nos Estados Unidos permitiram aos diretores daquele país, sem excluir o próprio Ford, de se aproximar muito mais concretamente dos problemas sociais, e de circundar as suas narrações de uma auréola de ingênua – tanto quanto franca e sincera, democraticamente honesta – coletividade popular. Nem mesmo especialistas do faroeste, embora

⁴⁷⁹ Cfr. acima, IX, §2.

muito distantes da perspectiva a partir da qual eu olho, como Bazin e Rieuepeyrou, Fenili e Eversoli, Roger Tailleur, negam a possível incidência, até um certo ponto, deste vínculo histórico; Bazin chega ao ponto de indicar o *New Deal* como a causa, ou uma das causas, que explica o fenômeno da “promoção da qual o faroeste parece se beneficiar de 1937 a 1940”.

Talvez – escreve – a tomada de consciência nacional que preludia a guerra na era rooseveltianas tenha contribuído. Estamos propensos a pensar assim na medida em que o faroeste sai da história da nação americana que ele exalta diretamente ou não. Em todo caso, este período dá perfeitamente razão à tese de J. L. Rieuepeyrou sobre o realismo histórico do gênero⁴⁸⁰.

Assim em Bazin. Agora a épica do faroeste ‘clássico’ tem as suas bases ideológicas precisamente ali. E a ideologia está mais uma vez por trás da forma compositiva. Mesmo com todas as suas ilusões e idealizações, com todos os seus convencionalismos e conformismos, a composição está de fato organizando-se cada vez mais de acordo com aqueles estilos, tipicamente épicos, mencionados acima (aura de mito, papel central do herói, mecanismos retardantes, etc.), que dão respiro e charme aos melhores sucessos do gênero, como acontece em maior grau no Ford de *Stagecoach* (No Tempo das Diligências, 1939). Com o seu impulso, não menos que com as suas idealizações, este gênero de épico permite refletir, transfigurando-as, circunstâncias históricas precisas, uma fase historicamente determinada da evolução dos Estados Unidos. De todos os aspectos heroicos, lendários, da conquista do Oeste, ele pode tratar e trata ainda com a maior franqueza, com uma adesão instintiva às tradições populares e às concepções religiosas e sociais do povo; reflete, em suma, nos melhores casos, formas nacionais típicas do folclore, sem cair em uma genericidade vazia (sem prejuízo, no entanto, do princípio

⁴⁸⁰ A. BAZIN, *Évolution du western* [1955], in *Qu'est-ce que le cinéma?*, cit., III, p. 147 (utilizo aqui da tradução de A. Aprà, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 261-2).

de que o valor e o significado da épica do faroeste não devem de forma alguma ser exagerados⁴⁸¹).

De todo diverso é o estado de coisas no pós-guerra. Com o pós-guerra e com o advento da “guerra fria”, desaparecem na América as condições que dão origem ao faroeste. À medida que o “espírito de Yalta” dá lugar à “doutrina Truman”, e mudam e se deterioram conseqüentemente também as tensões ideológicas internas, a epopeia do faroeste deixa de representar um modelo significativo e historicamente viável. Esse modelo agora não funciona mais; sua validade se estende no máximo até o auge de *My Darling Clementine* (Paixão dos Fortes, 1946), mas já neste (relativamente) tardio faroeste fordiano, bem como em outro faroeste de alguma relevância, *Rio Vermelho* de Hawks (1948), o alento épico-popular é fortemente comprimido, reduzido, distanciado.

Não parece incongruente ou forçada uma tal aparentemente desigual etiologia (entenda-se: a relação de causa e efeito entre a “guerra fria” e a crise do faroeste). O americanismo mais astuto insiste hoje cada vez mais nos conceitos de “totalidade” e “omni-pervasividade” da “guerra fria”⁴⁸², no sentido de que ela vai além dos limites estritamente políticos e investe a sensibilidade, o modo de sentir e reagir da consciência comum, portanto *a fortiori* a consciência do artista. Segundo alguns biógrafos e críticos de Ford (Andrew Sinclair, Ken Nolley, Richard Slotkin, todos estudiosos americanos), são precisamente os dramáticos eventos políticos do pós-guerra, a “guerra fria” e o conflito coreano, que dão aos seus filmes do período “uma qualidade ambí-

⁴⁸¹ Para um correto redimensionamento da questão, ver as observações de ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione*, cit., pp. 301-23; onde se sublinha como para o faroeste podemos, no máximo, falar de uma epopeia determinada, da “epopeia ianque”, e como o mito, o núcleo mitológico desta epopeia, não implica em si algo de positivo: “Se o mito – a história da fronteira americana reduzida a lenda – é o específico do faroeste, não é realmente ele que ‘dá prestígio ao gênero’”.

⁴⁸² Cfr. F. ROMERO, *Le frontiere storiografiche della guerra fredda*, “Studi storici”, XXXV, 1994, pp. 667-75; *Indivisibilità della guerra fredda. La guerra totale simbolica*, ivi, XXXVIII, 1997, pp. 935-50.

gua”, que transforma o seu “otimismo pós-bélico, inicialmente generoso, no cínico pessimismo da ‘guerra fria’”⁴⁸³. A trilogia que, imediatamente após *My Darling Clementine*, Ford realiza sobre os “cavaleiros do Noroeste” (*Fort Apache*, 1948; *She Wore a Yellow Ribbon*, 1949; *Rio Grande*, 1950), intercalada com o interessante *Wagon Master* (Caravana de Bravos, 1950), é, com toda as evidências, já um produto do novo período. Há um clima geral de suspeita; os Estados Unidos estão sob a ameaça de obscuras forças inimigas, que correm o risco de comprometer a liberdade e atentar contra a unidade da nação. Óbvio que não há mais, neste clima, qualquer respiro épico; para o épico – nem mesmo para o adocicado e idealizado do faroeste ‘clássico – não há mais lugar.

Seria errado, entretanto, identificar Ford como um dos responsáveis ou cúmplices na criação deste clima envenenado. Como outros diretores do faroeste (Walsh, Wellman, etc.), ele é antes a vítima, e seu cinema carrega os pesados sinais e as consequências. Dos outros ele se distingue porque, na qualidade de autor de talento, sente instintivamente a problematidade da nova situação que foi criada e reage a ela arquitetando uma desesperada e utópica estratégia defensiva: estratégia consistente nisto, de que daqui em diante – até *The Man Who Shot Liberty*

⁴⁸³ Cito aqui, respectivamente, A. SINCLAIR, *John Ford*, The Dial Press/James Wade, New York, 1979, p. 155, e K. NOLLEY, *The Representation of Conquest: John Ford and the Hollywood Indian, 1939-1964*, in *Hollywood's Indian: The Portrait of the Native American in Film*, ed., by P.C. Rollins/J.E. O'Connor, The University Press of Kentucky, Lexington, 1998, pp. 84-85; a última biografia de Ford (J. MCBRIDE, *Searching for John Ford: A Life*, Faber and Faber, London, 2003, pp. 472-5) documenta de resto eloquentemente seu envolvimento pessoal na cruzada anticomunista desencadeada em Hollywood no final dos anos 1940. De modo mais geral, sobre o “impacto da ‘guerra fria’ no faroeste” (impacto discutido em termos imediatamente políticos, pouco compreensivos da verdadeira questão estética subjacente), cfr. o capítulo III da monografia de J. H. LENIHAN, *Showdown: Confronting Modern America in the Western Film*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-London, 1989, pp. 24 ss.

Vance (O Homem que Matou o Facínora, 1962), quando a rendição parece ser declarada – ele se retira o máximo possível para a esfera da intimidade, em um círculo de sentimentos, cujo objetivo seria – se e onde ele o consegue – derrotar a aspereza daquele clima, ou ao menos suavizá-lo e atenuá-lo.

Naturalmente, como o clima é um produto objetivo da época, a sua utopia permanece sendo apenas uma utopia. Ele se ilude de poder esculpir, por assim dizer, bolsões sociais não contaminados pelo progresso, onde ainda se aplicam as normas da sociedade arcaica. Nada melhor do que a seita dos Mórmons lhe oferecer este adequado campo de trabalho. O mal existe, mas está ao redor, não diz respeito às relações de vida da seita, e quando tenta se infiltrar em suas malhas é neutralizado e derrotado. Estilisticamente, em coerência com esta visão, as imagens de *Wagon Master* e da trilogia ecoam as formas da épica precedente, agora, no entanto, como que veiculadas por aquela aura de melancolia, por aqueles traços elegíacos, que se tornam cada vez mais a marca da nova fase.

Assistimos assim no faroeste um profundo remanejamento do modelo estrutural ‘clássico’. No lugar do épico ingênuo do passado surge, por um lado, o drama problemático, o conflito interior de consciência, por outro e contemporaneamente, a tendência do épico a se desdobrar em elegia e em nostalgia romântica pelo velho mundo e as velhas relações sociais que foram destruídas. Destacam-se ainda, como fatores primários, herói e mito; mas o herói, interiorizando seus conflitos, torna-se inquieto, desiludido, macerado, problemático; e a mitologia, perdido o seu enraizamento social, de popular passa a ‘intelectual’, assim como por outro lado de formas intelectualistas, em complicações psicológico-românticas, tende a camuflar a inteira estrutura narrativa do novo faroeste; o que, portanto, é chamado, de Bazin em diante, de um *sur-western* ou “faroeste com personagens”. É suficiente, para exemplificação da virada ocorrida, chamar a atenção para o complexo de dados, resulta-

dos e consequências que podem ser tiradas de uma comparação entre o Ford do faroeste ‘clássico’ e aquele, digamos, do *Facínora*; ou entre os esquemas narrativos em uso no faroeste ‘clássico’ e aqueles dos filmes tão diversificados, mas deste lado não menos unitariamente significativos, como *Shane* (Os Brutos Também Amam, 1952) de George Stevens, *High Noon* (Matar ou Morrer, 1952) de Fred Zinnemann, *The Man without a Star* (Homem sem Rumo, 1954) de King Vidor ou *The Left Handed Gun* (Um de Nós Morrerá, 1957) de Arthur Penn.

Aqui podemos ver bem a transformação sofrida pelo mito. Ford, que em 1924 cantava epicamente a construção do “caminho dos gigantes”, agora que todo ímpeto épico se extingue olha com nostalgia para aquilo que o Oeste era antes, “quando não havia a ferrovia” (sem que o fundo popular dos eventos pudesse ter mais qualquer robustez); por sua vez, Stevens e Zinnemann, Vidor e Penn tem fé também no valor do mito, mas agora não tanto na mitologia popular e robustamente social dos pioneiros em busca de uma nova fronteira, mas sim com aquela – intelectualista e falsamente épica – dos cavaleiros errantes, dos homens sem estrela e sem medo, mas também sem terra, sem nação e sem passado, que “vêm de longe e para longe se vão “(Aristarco): isto é, que, vindo da obscura região do mito, nessa de novo desaparecem sem deixar rastros. “Trei para muito longe... Um homem tem o seu próprio caminho, não pode mudá-lo”, declara Shane no final do filme de Stevens, que se baseia, não por acaso, em uma gama singularmente rica de soluções figurativas, cromáticas e sonoras, visando esta valorização do herói mítico (veja em especial as fronteiras em relevo sobre um fundo azul intenso, os planos alternados do herói e da criança, o eco dos prolongados chamados deste último etc.; um recurso a análogos expedientes figurativos, como, por exemplo, a imagem do protagonista vestido de preto e frequentemente enquadrado contra um céu ‘limpo’, sem nuvens, destaca Aristarco para *Mezzogiorni di fuoco*).

Mitologia e fatalismo andam estreitamente de mãos dadas; a concepção pseudoépica de Stevens (como aquela de Zinnemann, Vidor, e muitos outros autores do novo faroeste) não pode senão levar a cabo uma união de tal tipo. Mas nenhum refinamento psicológico, nenhuma complicação romântica, nenhuma adição extrínseca que se sobreponha às categorias estéticas constitutivas do gênero e aos seus estilos, pode ser capaz de compensar – exceto em casos muito excepcionais – a dissolução do contexto das relações reais das quais historicamente ele partiu. O maior grau de determinação dos eventos e das situações, o enriquecimento da tipologia, dos personagens, das características, etc., conduzem mais a um travestimento superficial do que a uma modificação radical da essência do gênero. Sob uma veste formalmente atualizada existem ali, de fato, ainda velhos, insuperáveis esquemas: insuperáveis e, neste quadro, sem uma completa reelaboração e reestruturação de seu componente, objetivamente insuperável. Da teoria marxiana da “desigualdade do desenvolvimento”, discutida na introdução aos *Grundrisse*, sabemos que certos períodos de florescimento artístico não estão em relação direta com o desenvolvimento da sociedade, que certos gêneros seus, como o épico, são possíveis na “forma clássica” apenas em determinados estágios de tal desenvolvimento, e não em outro; com a ressalva, naturalmente, de que a “correta ideia marxiana acerca do favorecimento ou não-favorecimento de um período em relação à arte (em relação a determinado gêneros artísticos)” tem apenas o valor de uma lei de tendência.

Isto é – aponta a este respeito Lukács -: no âmbito deste trabalho ou hostilidade, que, embora claramente diferenciada em relação aos singulares gêneros artísticos, no plano geral permanecem, no entanto, categorias sociais, para os artistas singulares pode haver efetivamente outras alternativas individuais. O desenvolvimento desigual se apresenta assim em um superior nível dialético, uma vez que em um período de hostilidade podem nascer obras de arte significativas. Com isto, entretanto, não é suprimida a hostilidade como tal - uma tentativa neste sentido conduziria a simplificações

vulgarizantes –, mas apenas coloca à luz o fato de que dentro de um desenvolvimento desigual pode haver um desenvolvimento ulterior, a uma potência mais elevada⁴⁸⁴.

Esta ‘lei’ – ontologicamente fundada – do desenvolvimento dos gêneros não poderia ser contradita nem mesmo no faroeste, sob pena de fracasso. E o fracasso de tantas tentativas em contrário está lá para comprová-lo. (Escusado será dizer que a questão da correspondência histórico-genética das categorias a gêneros nada tem a ver com aquela da suposta ‘normatividade’ das leis estéticas).

Se em linha de princípio são justas as argumentações até aqui desenvolvidas, se o ponto cardeal da análise e da valoração deste, como de qualquer outro gênero filmico, devemos colocar não em paradigmas abstratos, mas nexos categoriais de ordem estética historicamente e socialmente mediadas, então também é verdade que grande parte das teses hoje em voga na crítica do cinema faroeste – seja ela reacionária ou autodenominada

⁴⁸⁴ “Mostra-se, mesmo, que no interior desse favorável ou desfavorável, mesmo se forem diferenciados com precisão em relação a gêneros artísticos singulares, permanecem ainda categorias sociais gerais e, para os artistas singulares, podem oferecer, e realmente há, alternativas individuais ainda mais amplas. O desenvolvimento desigual, portanto, aparece em um nível dialeticamente mais elevado, na medida em que em um período desfavorável podem sempre ainda surgir obras de arte significativas. Com isso, contudo, não é superado o desfavorável enquanto tal — uma tal tentativa deve conduzir à simplificações vulgarizadoras —, ao contrário, apenas é esclarecido o fato de que, no interior de um desenvolvimento desigual, é possível um desenvolvimento posterior a uma potência mais elevada.” G. LUKÁCS, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (Werke, Bde 13-14), org. por E. Benseler, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied, 1984-86, I, p. 664 (*Per l'ontologia dell'essere sociale*, trad., di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma, 1976-86, I, pp. 375-6; *Prolegômenos e Para uma ontologia do ser social, Volume 13 das Obras Completas de Lukács*, Coletivo Veredas, 2018, p. 664). A passagem marxiana dos *Grundrisse* está em K.MARX-F. ENGELS, *Werke*, Dietz Verlag, Berlin, 1958-83, XLII, p. 44 (K. MARX, *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica*, trad., di E. Grillo, La Nuova Italia, Firenze, 1968-70, I, p. 39).

progressista – perde toda séria consistência. Entendamos bem: nada permaneceu inalterado nem mesmo na literatura crítica. Que tomemos em mãos os estudos de Jerri Calder, de Philip French, de Kevin Brownlow, de Georges-Henri Morin, diz Jon Tuska, diz Michael Coyne, ou alguns dos ensaios reunidos em volumes coletâneos mais recentes⁴⁸⁵, descobre imediatamente quais, quanto e como são indubitáveis os progressos que ela fez recentemente no nível sociológico. Os limites da maior parte destes estudos residem nisto, de que os autores extraem de seus frequentemente justos pressupostos sociológicos de partida consequências imediatas – muito imediatas – mesmo para a evolução do faroeste como gênero, que à história real (ou à sua falsificação) é continuamente proporcional. Sem levar em conta, no nível estético – o fato – que eles sempre sublinham – que o faroeste nasce do mito e é, em certo sentido, o mito de um nascimento (dos Estados Unidos como nação, como grande potência), que tradicionalmente muito mais do mito e da lenda do que da verdade da história, eles tendem a elevar a questão da fiel representação histórica, do respeito e da compreensão para a civilização indígena, etc., como critério de medida da validade estética do faroeste como gênero.

Estamos, creio, fora da estrada. De fora do contexto ideológico como um todo em que o faroeste se enquadra e do qual toma luz, a especificidade de certos apelos críticos, de certos esquemas de referimento, de certos módulos e critérios interpretativos fechado agora dentro da esfera de um tecnicismo abstratamente especializado, agora dentro de um árido sociologismo mecanicista, parece pelo menos incongruente e artificial, para não dizer privado de sentido. Que sentido pode haver de fato nas teorias que colocam todo o faroeste, passado e presente, clássico e pós-clássico, sob o signo da “nostalgia do

⁴⁸⁵ Além do já citado *Hollywood's Indian*, penso em livros como *The Movie Book of the Western*, ed., by I. Cameron/D. Pye, Studio Vista, London, 1996, e *Westerns: Film Through History*, ed. by J. Walker, Routledge, New York-London, 2001.

épico”? Ou que transcorrem alegremente de forma a forma, das formas do velho faroeste para as do novo, sem sequer insinuar como e o porquê desta passagem, sem qualquer consciência das profundas modificações linguísticas e estilísticas que ela implica? E ainda: o que podem produzir de criticamente significativo a atitude dos partidários do chamado faroeste da “última fronteira” ou “maior”, se então são os mesmos que se exaltam pela “arte viril e corajosa” tanto do jovem quanto do velho Ford, tratam como mestres, como “grandes autores”, diretores como Anthony Mann, Delmer Daves, Nicholas Ray, Budd Boetticher, elogiam incondicionalmente as suas (quase sempre medíocres) produções ou apontam como “filme exemplar” um simples produto de mercado como *Little Big Man* (O Pequeno Grande Homem, 1970) de Penn?

Na realidade, além da enorme superestimação de homens e obras, por esta via aumenta apenas a massa já transbordante de equívocos, consegue apenas acrescentar – sob o pretexto de uma “redefinição do fenômeno do faroeste” – confusão à confusão. Não é por acaso que muitos desses modernos exegetas se abandonam com confiança à otimista e ilusória convicção de que o faroeste se tornou com o tempo “melhor do que nunca”, e que o contexto produtivo que o sustenta, o cinema de Hollywood, seja hoje “menos imperialista” do que há cinquenta anos (isto é, menos do que era na época da “guerra fria”): afirmações das quais transparece como, em termos de equívocos, a crítica do faroeste não fizeram muito progresso em relação às vazias – mas pelo menos ingênuas e inofensivas – apologéticas do passado. Encontramos aqui, no campo crítico, a situação de imobilidade já descrita para o campo criativo. Embora muitas vezes alterados em sinal, ideologicamente invertidos, os esquemas críticos e modos de aproximação têm permanecido os mesmos, assim como as frequentes superavaliações, os entusiasmos infundados, os cedimentos ao mito: o gênero mitológico próprio do faroeste passa muitas vezes

ainda, como antes, para a mitologia do gênero. É por isto que falei no início sobre o atraso da teoria.

Naturalmente, não seria menos falso e simplista representar a decadência e a crise do faroeste como momentos de um processo linear de sentido único. Não faltam mesmo aqui, entenda-se, pontos de virada efetivos, reações ao conformismo dominante, contra-tendências, ou seja, tendências que agem em sentido oposto à linha principal. O conteúdo intimamente problemático do novo faroeste está sem dúvidas também em relação com problemas históricos reais, com o aguçar das tensões e dos conflitos de classe nos Estados Unidos, do qual reflete, às vezes com responsabilidade e perspicácia, o seu significado. Um Mann, um Penn, um Daves oferecem exemplos reais deste tipo, expressando em muitos casos uma concepção de mundo verdadeiramente democrática: Daves, por exemplo, o autor daquele *Broken Arrow* (Flechas de Fogo, 1950), que – como já provado com autoridade pela crítica – marca um ponto de viragem no tratamento da questão indiana, bem como, em colaboração com o roteirista Dudley Nichols, do não menos comprometido e democrático *Return of the Texan* (Fugindo do Passado, 1952), mostra em *Cowboy* (Como Nasce um Bravo, 1957) como um romântico e tranquilo funcionário de albergue se introduz no rude ambiente dos negociantes de gado, assimilando pouco a pouco os seus costumes de vida, aprendendo o ofício do cowboy: aprende, isto é, que o grande tráfico, a grande criação, a grande *fortune* característica das transformações que está sofrendo após o fim da guerra de secessão o centro-oeste, são feitos apenas sem economia de golpes - entre os criadores capitalistas só se aplica a lei rígida e implacável, segundo a qual a vida do gado vale muito mais do que a vida do homem. “Você não é um cowboy, você é um miserável!”, gritar-lhe-á, ao fim, surpreso com tanto cinismo, até mesmo o seu ‘mestre’. Na realidade, Daves sublinha com toda a impositação de seu filme que este é o verdadeiro cowboy, que precisamente este cowboy – e

não o personagem mítico, romântico, idealizado do velho faroeste e, em parte, também do novo – teve existência e desenvolvimento na América do final do século XIX. E analogamente o que sobre Daves se poderia dizer a respeito da concepção de outros autores: da vigilante sensibilidade democrática de Abraham Polonsky, das tomadas de posição firmemente antirracistas de Richard Brooks, da honestidade que induziu o primeiro Penn ou Ralph Nelson a denunciar os massacres perpetrados pelos brancos contra as pacíficas e indefesas tribos indígenas, etc. Mas o essencial – repito – não está aqui. O essencial está, ao contrário, no dar-se conta, coerentemente com a teoria marxiana da “desigualdade do desenvolvimento” que existem aqui por trás disso, implícitas, questões estéticas muito mais vastas e profundas, das quais a crítica do faroeste nem suspeita; que o conteúdo problemático do novo faroeste determina também a problematidade formal, a irresolutividade dos problemas de composição feita expressiva ao nível da forma. Se o Ford do pós-guerra passa de “progressista a reacionário”; se as corajosas teses de um Daves permanecem sempre formalmente não expressas; se os vários Stevens, Aldrich, Ray, Boetticher e assim por diante, não obstante a “psicologia” presente em seus filmes, desembocam sistematicamente em becos sem saída; se, em suma, o novo faroeste, quase de completo acusa algumas evidentes falhas, tudo isso acontece por razões (e com pressupostos e consequências) muito diferentes daquelas que os seus exegetas demonstram acreditar, e que investem, além dos casos singulares, ou melhor, como a sua condição, as bases materiais mesmas da sociedade. Assim, mesmo o talentoso Sam Peckinpah, um dos pouquíssimos narradores de épicos faroestes que, situando personagens e conflitos dentro de um amplo contexto crítico-histórico e uma estrutura narrativa sólida, rica e articulada, ainda é capaz de conferir ao gênero uma certa vitalidade, um certo respiro épico, muito além das pretensões do “faroeste psicológico”, encontra igualmente condicionantes dificuldades objetivas e acaba fracassando em

seus esforços de renovação; mesmo em suas obras mais felizes, mais bem sucedidas do ponto de vista do espelhamento em forma artística dos conflitos históricos reais (*The Wild Bunch*, *Meu Ódio Será Sua Herança*, 1969; *Pat Garrett and Billy the Kid*, 1975), ele não tem a vontade nem a possibilidade de desenvolver coerentemente até o fim, até às extremas consequências, as corretas premissas das quais se move. Como nos outros casos antes indicados, também nele a renovação, quando existe, permanece inacabada; ou melhor, a impostação nova, a tensão para uma nova estrutura formal, entra em contradição com as velhas, codificadas categorias do gênero, criando um emaranhado de problemas formalmente insolúveis. (Irrelevante, por outro lado, a continuação de sua carreira).

Decadência e crise do faroeste não são de fato fenômenos acidentais. Eles não são apenas o produto – devido a fortuitas coincidências – de uma crise subjetiva dos autores, do esgotamento de uma veia; não são, isto é, algo de anômalo. E não são, tampouco, provavelmente, fenômenos transitórios. Pelo que se pode conjecturar hoje com base nos resultados expostos, eu diria que são sintomas de um processo irreversível (de novo, é claro, no que diz respeito ao gênero em si mesmo, sem prejuízo da possibilidade de sucessos excepcionais). Antes, e mais do que com disposições subjetivas, fenômenos como este – como vimos – devem ser colocados em relação com o desenvolvimento intervindo no ordenamento das condições históricas gerais, tanto políticas quanto ideológicas e sociais, que foram favoráveis no passado ao desenvolvimento do gênero faroeste e ao sucesso da sua peculiar poética épico-mitológica. Dissolvidas estas condições, o terreno sobre o qual essa poética poderia ter se mantido, também o gênero sofreu as suas repercussões, nem a tentativa de substituir a mitologia por uma história autêntica (tentativa realizada, além disso, de forma muito duvidosa, parcial, e criticamente pouco lúcida) parece ser suficiente por si só para conter e superar a crise em curso.

O nó da crise não se deixa ser desatado tão facilmente. Porque, apesar das pomposas e inconclusivas elucubrações da crítica especialista, o que decide, em última instância, o progresso, ou a decadência de um gênero artístico, é sempre o contexto histórico-ideológico complessivo, isto é, o conjunto que forma as relações sociais concretas entre os homens, as condições concretas da humanidade em uma determinada fase de seu desenvolvimento, a estrutura – e o grau – do confronto entre as classes. Neste sentido, a crise do faroeste marca – como reflexo setorial de condições gerais – uma fase objetivamente crítica da história dos Estados Unidos.

XXVII

LIBERDADE CRIATIVA, INTERMITÊNCIAS DE AUTORES E “OUTSIDERS” À MARGEM DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO

A matriz através da qual, por escolha, opera o presente mapa deixa, inevitavelmente, descobertas zonas extensas de atividade criativa. Antes de tudo, não leva em conta, em linha de princípio, exceto os resultados de uma criatividade livre, sem compromissos, isto é, da produção daqueles autores cujas intenções – as intenções ao menos – estão fora do conceito de produção industrial e escapam às estreitas manipulações das exigências do mercado. Isto naturalmente não significa uma drástica, incondicional reivindicação à arte. O que venho até aqui argumentando mostra como, ao lado de falsos autores legitimados por uma historiografia não menos falsa, dão-se não só autores verdadeiros dotados de um incontestável e indiscutível mundo da arte, mas também talentos de vários graus capazes, em determinadas circunstâncias, de se elevar à categoria de autores; ou autores cuja liberdade criativa não se exerce sempre completamente, ou cujos talentos e capacidades se quebram contra obstáculos externos e internos. *Conditio sine qua non* para a sua tomada em consideração permanece, a nível subjetivo, a existência de um talento que encontra objetivamente a possibilidade de se manifestar, pelo menos de forma intermitente. Mesmo dentro das estruturas do aparato produtivo oficial em função, não faltam casos de personalidades dotadas, que criam seus nichos próprios, cantos separados e protegidos, indispensáveis para operar no refúgio das pressões da indústria.

Em segundo lugar, uma história do cinema não seria concebível – nem mesmo sob a forma de um mapa – sem um capítulo dedicado aos *outsiders*, isto é, aos autores ativos à margem de seu tronco, de seu eixo histórico central: não já apenas da vertente ou das vertentes comerciais e espetaculares dominantes (às quais esta não presta atenção em princípio), mas das vertentes que realmente contam, que tem uma relevância do ponto de vista artístico. Certamente todo artista é, como tal, um *outsider*, expressa um mundo original, visto que a originalidade forma a marca de toda obra de arte autêntica, bem-sucedida: a criatividade consiste precisamente em trazer à existência uma realidade recém-formada. Mas aqui a qualificação de *outsider* vale em sentido próprio. Ela designa aquele restrito grupo de autores, cuja criatividade – por motivos sempre diferentes – não se encontra em sintonia com as tendências artísticas de seu tempo, ou cujo modo de compor se caracteriza por traços que não se deixam reconduzir dentro dos esquemas ou parâmetros historiográficos definidos a algo como uma escola, ou uma tendência, ou um movimento, ou um grupo: nem na história do cinema, nem na cultura do século XX em geral.

Outsiders deste gênero formam tantos nichos isolados, à margem do panorama oficial. Naturalmente, a designação em questão, a recondução à classe assim denominada, não garante em si mesmo nada: não exime a verificação dos resultados alcançados, não assegura a qualidade. Há, também aqui, verdadeiros e falsos *outsiders*. Às vezes se trata apenas de uma colateralidade artificial, de alcance limitado, privado de espinha dorsal; às vezes de um experimentalismo ultrasubjetivo, fechado em si mesmo; às vezes de carreiras que, aclamadas como alternativas no esplendor de seus inícios ou abertas com grande clamor sem nenhum esplendor real, logo encalham e se confundem com o conformismo mais à moda. (O caso Robbe-Grillet na literatura também encontra no cinema numerosas correspondências, começando já com suas próprias experiências fílmicas, de todo

desajeitadas ao extremo.) Por outro lado, para os *outsiders* verdadeiros não é fácil mover-se à vontade em um campo tão minado como o do cinema, onde cada escolha autônoma, cada desvio da norma, cada sobressalto de liberdade criativa bem raramente é tolerada. Quem conhece mesmo apenas um pouco as dificuldades de grandes mestres como Dreyer, de figuras rebeldes como Stroheim ou Welles, sabe até onde a intolerância pode chegar, colocando em risco a própria fisionomia de suas personalidades. Como tantas vezes acontece com artistas de oposição, o perigo maior que paira sobre o *outsider* no cinema é que a situação faz dele também um *outcast*, não só deixado à margem pelas leis do *establishment*, mas deixado definitivamente (e sem esperança) fora do circuito.

Intermitências de autor e autores como *outsiders*, creio, são as fórmulas corretas para trazer à clareza o fenômeno a que aludo aqui, característico sobretudo – e certamente não por acaso – do cinema da segunda metade do século, quando na maioria das vezes são criadas as circunstâncias do vir a ser de produtos reconduzíveis a diretores com as características acima definidas, os quais, mesmo sem ascender ao posto de mestres, apresentam traços de originalidade artística dignos da mais atenta consideração. As cinematografias de quase todos os países do mundo contemplam casos similares. Vou me deter aqui, muito brevemente, a título puramente exemplificativo (sem inclusões e exclusões que soem como ditadas por taxativos critérios axiológicos), sobre os seguintes: Manoel de Oliveira (Portugal), Stanley Kubrick (Estados Unidos), Jacques Tati (França), Jean-Marie Straub (Alemanha), Terence Davies (Grã-Bretanha), Pier Paolo Pasolini (Itália), Andrej Tarkovskij (União Soviética) e Krzysztof Kieślowski. Simples exemplificações, repito, cuja lista poderia ser retocada à vontade, a qual não tem senão a dupla finalidade mencionada acima: por um lado, chamar a atenção para figuras que relutam em um enquadramento muito vinculado à esta ou àquela esfera da cultura fílmica do século XX, e por outro, ates-

tar a frequente recorrência do fenômeno dos *outsiders* na história do cinema da segunda metade do século.

Certamente, o fenômeno não ocorre em todos os lugares do mesmo modo. Nem do ponto de vista do esboço biográfico pessoal, nem daquele da relação dos autores com os organismos produtivos a situação que se apresenta é a mesmíssima para todos. Alguns destes são formados e dão os primeiros passos dentro da malha da produção oficial, apenas para se afastar logo em seguida. Alguns começam por conta própria, outros encontram canais de financiamento alternativo; outros começam como *outsiders* e permanecem assim, ou então estabelecem com a produção, à margem, relações de compromisso. Tomemos primeiro os casos de Stanley Kubrick e Manoel de Oliveira. A única personalidade de destaque da história do cinema português, Oliveira, português de Porto muito ligado à sua cidade, também sob o ponto de vista fílmico, é, para o seu melhor, prestigiado (nem todos o são), também um diretor importante. Difícil resumir a importância em poucos traços, tanto mais que as fases alternadas de sua carreira, as longas pausas entre uma e outra, a variedade das escolhas e dos pontos de partida, a riqueza de experiências nos mais diversos gêneros, do documentarismo ao teatro filmado, da novela a narrativas históricas, impedem que o seu cinema preserve a marca da homogeneidade. Onde o diretor mostra se encontrar mais à vontade, dando o melhor de si, é junto aos escritores portugueses dos séculos XIX e XX que ele prefere (Camilo Castelo Branco, José Régio, Agustina Bessa-Luís): aqueles que melhor sabem em seus textos evocar e dar corpo, por trás da superfície dos acontecimentos, a situações suspensas, atmosferas impalpáveis, mas repletos de consistência histórica nacional e tensões latentes.

Universal em tema e intenção, a obra de Oliveira – é escrito por parte de um de seus compatriotas – não pode ser bem compreendida senão em relação com a de Camilo, Régio ou Agustina. Três escritores do norte de Portugal, aquele mesmo norte onde nasceu e onde

vive Oliveira, aquele norte ancestral e barroco, cujo conhecimento é fundamental para a apreensão do sentido último da obra daquele que dela provém, regional em sua universalidade e universal em seu regionalismo⁴⁸⁶.

Pense na chamada – por ele mesmo – “tetralogia dos amores frustrados”, três das quatro peças as quais, após *O Passado e o presente* (1971), provém de textos literários: *Benilde ou a Virgem Mãe* (1975), do drama homônimo de Régio; *Amor de perdição* (1978), do romance homônimo de Castelo Branco, uma adaptação de grandes dimensões, que envolveu Oliveira por três anos, e julgado como o trabalho a partir do qual “o seu estilo e a sua visão do cinema atingiu a sua plena maturidade e a sua plena realização”⁴⁸⁷; e *Francisca* (1981), do romance *Fanny Owen* de Bessa-Luís, o qual colaborou com o diretor também em seus filmes sucessivos, antes de mais nada para *Vale Abraão* (1993), de seu romance homônimo, livremente inspirado em *Madame Bovary*; onde a geografia setentrional de Portugal, ao redor do Douro, está mais uma vez em evidência. (O vale do Douro é, em geral, para Oliveira, muito próximo ao que o vale do Reno é para Beethoven, que está intensamente presente nele com as notas da *Sonata ao Luar*).

Não são encontros casuais. Nem o é aquele com o romantismo crítico de Castelo Branco, cujo *Amor de Perdição* atinge Oliveira pelo “duplo nível” em que se joga, a “um superficial, anedótico, sentimental, muito explícito, e ao outro bem mais profundo”⁴⁸⁸; não o é aquele com as ideias narrativas de Bessa-Luís, tão bem trazidas à tona em seu romance *Joia de Família*, fonte do posterior filme de Oliveira, *O Princípio da incerteza* (2002): as ideias, por exemplo, sobre a beleza como enigma e a identidade entre sedução e sofrimento; ou sobre o quanto de

⁴⁸⁶ J. BENARD DA COSTA, *Manoel de Oliveira: la magie du cinéma*, “Cinémathèque”, n. 9, 1996, p. 36.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸⁸ De sua conferência dada em Berlin, editada com o título *Entretien avec Manuel de Oliveira*, “Jeune cinéma”, n. 126, 1980, p. 24.

“interessante” se esconde também no terreno ético, em situações ambíguas, onde o que domina é o “que oculta com cumplicidade os limites do bem e do mal”. Oliveira compartilha, neste sentido, com o escritor um certo pessimismo de fundo, convencido como estão ambos – sempre nas palavras do romance de Bessa-Luís – de que “a pequena história do que é obscuro, e aquela de suas armas, detém o poder neste baixo mundo”; “que nada no mundo é verdadeiramente duradouro, que os sentimentos e os seus usos não correspondem a nada realmente importante”. Mudam de tempos em tempos as ideias, os argumentos, mas permanece inalterado o pano de fundo. Em todos os lugares há uma busca do lugar das ações e sentimentos, “uma forma, sobretudo, de libertar-se dos fatos para não se preocupar com nada além de seus resíduos, com aqueles que contam para serem decifrados”. A questão é, criticamente, se e onde esta busca é bem-sucedida, quais os efetivos resultados artísticos que ela traz. Aqui, queremos apenas sublinhar como Oliveira trabalha nela com empenho, nunca esquecendo os instrumentos linguísticos que usa, especialmente a montagem⁴⁸⁹, entendida primeiro em seu sentido clássico, e depois, a partir do médio-metragem semidocumentarístico rodado nas ruas de Porto, *O Pintor e a Cidade* (1956), de forma mais próxima às exigências do cinema da “terceira fase” (longos enquadramentos, plano-sequências, montagem interna); e como às vezes, intermitentemente, ele consegue bons resultados.

Análogo, em termos de liberdade criativa e intermitência de autor, é o caso Kubrick, genial tanto quanto desigual, diretor do cinema americano, uma de suas poucas vozes realmente anticonformistas. Quando realizou o seu melhor filme, *Paths*

⁴⁸⁹ Cfr. as duas entrevistas que Oliveira dá a Bénard da Costa, *Il cinema non è il cammino per la santità*, in *Amori di perdizione. Storie di cinema portoghese 1970-1999*, a cura di R. Turigliatto, Lindau, Torino, 2000, p. 176, e *Il cinema: al di là del sipario nero*, in *Manuel de Oliveira*, a cura di S. Fina/R. Turigliatto, Torino, Film Festival/Associazione Cinema Giovani, Torino, 2000, p. 106.

of *Glory* (Glória Feita de Sangue, 1957), ele trabalhava ainda para a parceria que havia estabelecido com o produtor James B. Harris, empregado da distribuidora da United Artists; mas, mesmo assim, foi apenas com esforço, superando mil dificuldades e obstáculos (e nem sempre e não em todos os lugares o bloco da censura), que ele conseguiu fazer circular o filme: filme dotado, assim como uma robusta estrutura dramática, de uma perspectiva antimilitarista e pacifista sem muitos termos de comparação em outros lugares, e que atingiu seu auge na sequência conclusiva: a dos soldados reunidos para ouvir, durante a pausa entre dois assaltos, o canto de uma jovem menina inimiga, densa com acentos patéticos válidos para ambas as trincheiras. “O caráter inédito e democrático de Kubrick, a sua exigência de verdade e de realismo são evidentes”, comenta oportunamente Aristarco⁴⁹⁰. Aqui, Kubrick de fato vai muito além dos objetivos que até então tinha atingido o cinema em termos de pacifismo (de um Pabst, digamos, ou de um Milestone), para mergulhar de forma implacável a sua lâmina, criticamente destrutiva, no flagelo da mentalidade imperialista; uma crítica que mais tarde, após desvios sob a bandeira de um excentricidade muitas vezes pouco convincente, ele retoma em tons, que em certos aspectos, são ainda mais duros com o antimilitarista *Full Metal Jacket* (Nascido para Matar, 1987).

A sua inventividade opera, no entanto, esporadicamente. Não se deve deixar seduzir pelo entusiasmo crítico de filmes como *A Clockwork Orange* (Laranja Mecânica, 1971) ou *Barry Lindon* (1975). Na crítica, atribui-se a ele sempre em torno de um mito, uma ‘lenda’, que os seus biógrafos (John Baxter, Vincent LoBrutto, Michel Ciment), todos sensíveis indistintamente aos aspectos ocultos de sua personalidade, resumem – inflando o seu valor – na fórmula do neurótico com um olhar penetrante. Isto

⁴⁹⁰ G. ARISTARCO, *Orrizonti di gloria*, “Cinema nuovo”, VII, 1958, n. 126, p. 153 (reimpresso em *Dissolvimento della ragione*, cit., p. 234; e depois reimpresso no catálogo da *Bienal de Veneza Stanley Kubrik*, a cura di M. Ciment, Ed. Giorgio Mandadori, Milano, 1997, p. 209).

talvez também esteja relacionado com a sua formação, de diretor que iniciou sua carreira como fotógrafo, e com a sua situação pessoal, como cidadão geograficamente desenraizado, residente na Inglaterra. A sua ideia de cinema é em efeito outra, diversa em relação àquela em vigência em Hollywood. Ela se funda no princípio da liberdade e autonomia criativa, sempre perseguida, mas – como aponta com razão Riccardo Aragno, em reflexões fruto de uma familiaridade com o diretor que dura mais de trinta anos – nem sempre obtida plenamente: “Stanley conseguiu três vezes fazer filmes da maneira que queria: *Glória feita de Sangue*, *Laranja Mecânica* e *Nascido para Matar*. Nos outros se encontram sinais – muitas vezes marcados – de compromissos”⁴⁹¹. A fim de evitar superestimações, ‘lendas’ indevidas, seria bom que a literatura crítica tivesse isso mais em conta.

Por caminhos ainda mais distantes dos oficiais se desenvolveu na França a carreira de Jacques Tati. As suas primeiras experiências no longa-metragem, *jour de fête* (Carrossel da Esperança, 1949) e *Les Vacances de M. Hulot* (As Férias do Sr. Hulot, 1953), são trabalhos relativamente de baixo custo; o seu bom rendimento lhe permitiu a realização, mais dispendiosa, de *Mon Oncle* (Meu Tio, 1958); mas quando, com *Playtime* (Tempo de Diversão, 1967), ele arrisca seu inteiro patrimônio próprio, o êxito comercialmente fracassado da empreitada encurtou sem apelo a sua carreira, fechada por epifenômenos de pouca relevância.

Uma filmografia certamente singular, aquela de Tati. Quem a toma em exame não pode deixar de ser atingido, à primeira vista, pela escassez numérica de sua produção, pelos longos intervalos de tempo que separam cada uma de suas obras da sucessiva. Entre o primeiro e o segundo longa-metragem completam-se quatro anos; mais cinco passam até *Meu Tio*; quase dez de *Meu Tio* para *Tempo de Diversão*. Dificuldades produ-

⁴⁹¹ R. ARANGO, *Kubrick. Storia di un'amicizia*, a cura di M. Afferrante/D. Dottorini, Schena, Fasano (BR), 1999, p. 13.

tivas de várias naturezas intervêm sem dúvida para determinar esta circunstância, assim como, por sua vez, contribuem ao rigor do diretor, os seus mais que justificados escrúpulos de nunca falhar no compromisso do trabalho consciencioso; mas, juntamente com as razões extrínsecas e os outros intrínsecos escrúpulos subjetivos, não devem ser negligenciadas, a meu ver, as dificuldades históricas objetivas nas quais a poética de Tati, por sua própria natureza, colide.

Se *Carrossel da Felicidade* e *As Férias do Sr. Hulot* pairam em uma espécie de aura provincial atemporal, uma camponesa, e a outra pequeno-burguesa, cenograficamente ambas trazem à memória a festividade urbana de Clair (desde os cenários ambientais até os floreados e festões embelezando os preparativos para a festa), com personagens coadjuvantes que são sobretudo figurantes, já *Meu Tio* levanta sérias questões sem resposta acerca da caracterização social de seu protagonista, aquele “cavaleiro branco” do ideal “em busca de não se sabe qual Graal”, como definiu claramente André Bazin na época das *Férias*⁴⁹², que responde precisamente ao nome de Monsieur Hulot. É verdade, ao seu redor e graças a ele, “Tati cria um universo”, um mundo artístico que se ordena a partir da desordem do personagem (“encarnação metafísica de uma desordem”, diz ainda Bazin, “que se perpetua muito tempo após sua passagem”). Mas quem é em essência Hulot? Onde estão as suas raízes? De qual origem social tomam motivo e justificação às suas ações, o seu comportamento, o seu modo de vida? Em vão será procurar ali ou em outro lugar uma resposta. Tati contorna sempre deliberadamente a questão; qualquer resposta a ela em seus filmes é excluída. Pelo contrário, quanto mais crescem em torno do personagem os absurdos e monstruosos mecanismos da sociedade capitalista, as deformidades desumanas da tecnologia, mais Hulot se retrai

⁴⁹² Cfr. A. BAZIN, *Il successore di Max Linder*, “Cinema nuovo”, II, 1953, n. 12, pp. 339-40; *M. Hulot et le temps* [1953], in BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, cit., I, pp. 109-16.

para dentro de si mesmo, fecha-se em um obstinado isolamento, no silêncio. “Os homens hoje – dissera Tati durante a preparação de *Tempo de Diversão* – falam linguagens muito diversas, não se entendem mais. E esta é definitivamente a solidão de Monsieur Hulot”: vítima inconsciente – embora certamente não inconscientemente do ponto de vista do autor – da civilização capitalista. E acrescenta: “*Tempo de diversão* será um argumento em defesa do indivíduo”⁴⁹³.

Aqui aparece em toda a sua evidência a natureza contraditória da poética de Tati. Como artista sério, coerente, consciente, ele se dá conta que para um “cavaleiro do Graal” como Hulot no mundo moderno – no mundo de *Tempo de Diversão* – não há um lugar; que é necessário que ele perca a parte de protagonista e seja lançado à beira de um caos, no qual ele também, como qualquer outro homem, como o “indivíduo”, é reduzido à categoria de simples deuteragonista. Mas a contradição nasce do fato de que Tati pretende, ao mesmo tempo, derivar desta exclusão, deste isolamento, deste silêncio no qual ele fecha à força o seu personagem (renovando com isso o mesmo erro cometido uma vez por Chaplin com o forçado mutismo charlottiano, erro depois em Chaplin largamente corrigido e superado), o sentido de um protesto, de um “argumento em defesa do indivíduo”; do fato, isto é, que o silêncio, a ausência de linguagem aqui, como em *Meu Tio*, parece incompatível com o denso e complexo emaranhado de relações, de nexos sociais, no contexto em que o personagem está inserido e age. Enquanto Chaplin trabalha laboriosamente no pós-guerra para elevar o princípio do cômico a um nível de complexidade correspondente aos problemas da vida moderna, Tati, ao invés, olha para trás com nostalgia ao cinema cômico do passado, a Linder, a Sennett, a Keaton, ao primeiro Chaplin (sugestões e ecos chaplinianos também estão presentes em *Meu Tio*), e sobretudo àquele ponto de viragem

⁴⁹³ Tataville. *Incontro con Jacques Tati*, a cura di E. Natta, “Cineforum”, VI, 1966, n. 54, pp. 299-303.

impresso no cômico da dupla Laurel-Hardy, que conduz à superação e a definitiva desautorização do personagem cômico isolado em favor da comicidade da “situação”; a evolução do cômico consistiria para ele – de acordo com o que ele declara⁴⁹⁴ – apenas mais no formalismo da virada em tal direção.

Também aqui, naturalmente, a polêmica no confronto da moderna vulgarização e manipulação do cômico para fins comerciais parece muito justificada, e Tati tem excelentes motivos para sustentá-la. Ele mostra também, como todo verdadeiro artista, traços de originalidade criativa próprios, que não fazem de seu cinema uma mera continuação em veste moderna do cinema cômico do passado. Mas dão também a empréstimos e derivações o selo de um estilo, a marca de uma personalidade. Com razão ele fala do “plano geral” como o princípio estilístico essencial na construção de *Tempo de Diversão*, uma vez que Hulot desapareceu, ou ao menos foi retirado do papel de protagonista, a tela se transforma em uma espécie de “janela” aberta sobre o mundo, que uma multidão sempre diversa de figurantes anônimos povoa, em seus absurdos e obsessivos acontecimentos, de acidentes cômicos e de *gags* (às vezes tão refinados e almejados, sutilmente entrelaçados, a ponto de exigir algum esforço para a sua plena recepção).

E ainda assim, com tudo isso, a atividade de Tati no auge de *Tempo de Diversão* corre o risco de se perder em um beco sem saída. A falta ou indeterminada caracterização da essência

⁴⁹⁴ Cfr. a entrevista de Tati, *Le Champ large*, a cura di J.A. Fieschi/J. Narboni, “Cahiers du cinéma”, n. 199, 1968, pp. 8 ss., e *Le gag qui nous environne*, a cura di S. Sorel/J. Magny, “Jeune cinéma”, n. 56, 1971, pp. 15-8. Interessantes observações sobre esta questão no capítulo “Jacques Tati: The Open Window of Comedy” do livro de R. ARMES, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, Seeker & Warburg, London, 1976, pp. 69-81, e no artigo de responsabilidade do repertório bibliográfico geral relativo ao cinema de Tati (*Jacques Tati: A Guide to the References and Resources*, G.K. Hall, Boston 1983), L. FISCHER, “Beyond Freedom and Dignity”: *An Analysis of Jacques Tati’s “Playtime”*, “Sight and Sound”, Autumn 1976, pp. 234-9.

social do personagem, o decisivo retrocesso para segundo plano e, portanto, a impossibilidade de reconduzir de volta a ele, como a um ponto central de conexão, o menosprezo das múltiplas linhas narrativas que se entrecruzam na obra, traz consigo consequências negativas também do ponto de vista da forma. E a organicidade da estrutura formal é afetada; o princípio da composição do mosaico – já evidente em *Férias* e em *Meu Tio*, mas que aqui chega, coerentemente com a concepção do autor, a extremos paroxísticos – mina e diminui, mesmo que não destrua, a unidade do todo.

É por isso que falava acima das dificuldades históricas objetivas da poética de Tati. Parece-me que os desequilíbrios, as contradições, as insuficiências – embora ainda considerações, em comparação com os posteriores – formais de *Tempo de Diversão* são apenas o emblema da inadequação da posição histórica e artística de seu autor diante da complexidade do mundo social que ele representa. É significativo que a nostalgia por um certo tipo de cinema do passado se justaponha nele também com um passadismo de ordem mais geral, tanto no sentido de um anticapitalismo romântico⁴⁹⁵, quanto no de uma veia nostálgico-afetiva de estampa tradicional, que o próprio Tati, nas entrevistas citadas, nem sequer tenta negar; bastaria para prová-lo, de todo, no final de *Tempo de Diversão*, as imagens tão patéticas e pungentes de Paris no despertar da manhã.

Começa como *outsider*, e *outsider* permanece em seguida, o franco-alemão Straub, nativo de Lorena e ativo na Alemanha, depois também na França e na Itália, sempre em estreito contato com sua companheira de trabalho e de vida, Daniele Huillet.

⁴⁹⁵ De sua “sua “nostalgie d’un monde artisanal et pastoral [...], d’un mode de vie déjà révolu, en rapport avec une idéalisation des sociétés pré-industrielles” [nostalgia de um mundo artesanal e pastoral [...], de um modo de vida que já terminou, em ligação com uma idealização das sociedades pré-industriais] , fala agora explicitamente D. SERCEAU, *Le théorie de l’art au risque des “a priori”*. *De la lecture des films à la symbolique des images*, L’Harmattan, Paris-Budapest-Torino, 2004, p. 240.

(por brevidade aqui resumirei o seu trabalho em comum sob o nome do primeiro). Trata-se de um caso que remete para trás, ao que indagamos anteriormente, acerca das tensões entre vanguarda e realismo, mas com uma predisposição subjetiva do autor a extremos tão obstinados, tão extremistas, a ponto de torná-lo um exemplo de *outsider* entre os mais típicos. Seja qual for o juízo crítico que se queira dar a ele, uma coisa deve ser reconhecida sem discussão: a intransigente defesa, de uma ponta a outra de sua carreira, do ponto de vista artístico escolhido, defesa que, em termos de rigor e coerência, do lado do cinema ‘alternativo, ao ‘jansenismo’ da posição de um Bresson; autor de resto cujos filmes (*Les Dames du Bois de Boulogne*, *As Damas do Bois de Boulogne*, *Le Journal d’un curé de campagne*, *Diário de um Pároco de Aldeia*), impressionam-no de imediato estilisticamente, e com quem depois colaborou em Paris para *Un Condamné à mort s’est échappé* (Um condenado à morte escapou, 1956).

A originalidade inconfundível do mundo artístico de Straub depende, em primeiro lugar, da circunstância de os seus filmes escaparem completamente dos parâmetros narrativos ordinários. Formalmente, eles são, quase sem exceção, ilustrações, divulgações alternativas – veremos em que sentido – de um determinado texto de partida, com o qual mantém uma ligação muito estreita, literal. Quer se trate de poesia (Mallarmé), de literatura (Böll, Kafka, Vittorini, etc.), de teatro (Corneille, Bruckner, Hölderlin, Sófocles refeito por Brecht), de ensaios (Fortini, Pavese), ou de música (Bach, Schönberg), sempre a atitude de Straub em relação ao texto é ditada por um único intento: penetrar em seu núcleo, evidenciando, segundo critérios bem precisos, seu tecido ideológico, ilustrando-o de tal modo que a atenção do espectador seja guiada e fixada exclusivamente em seus nódulos essenciais, seja pelo desvelamento do pano de fundo do texto, ou pelo do objeto que o texto mesmo, ocupando-se dele, revela.

Em segundo lugar, domina, como espinha dorsal, como constante, o sentido de uma relação crítica com a sociedade e a história. O que mais distingue o cinema de Straub – no juízo de um de seus estudiosos mais atentos e simpáticos, Barton Byg⁴⁹⁶ – é que “a realidade do mundo externo ao filme explode nele com uma força violenta, utopista”; que o centro da ação está sempre em outro lugar, transbordando, por assim dizer, fora dos filmes mesmos. De onde também a importância de sua conexão com a objetividade, incluindo a objetividade espacial. A colocação da câmera e a escolha do campo são novamente de máxima importância; são eles que definem o referente objetivo das imagens e lhes conferem um significado. Byg, muda, portanto, corretamente a ênfase na análise do “espaço cinematográfico” que o diretor cria para as suas transições filmicas⁴⁹⁷; em algumas circunstâncias, como no caso de *Der Tod des Empedokles* (A Morte de Empédocles, 1986), até mesmo a paisagem – afirma Byg – torna-se uma figura ou um elemento do drama em ação.

Exemplarmente característico de ambos os lados da impo-
stação, o formal e o crítico-social, são já as suas primeiras experiências, começando com o estrato de Böll – do romance *Bilhar às nove e meia* – intitulado *Nicht versöhnt, oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (Os Não-Reconciliados, 1964-65). ‘Extrato’, para Straub, é sempre o termo de referência correto. Pense apenas na sua sucessiva ‘redução’ da comédia de Ferdinand Bruckner *Krankheit der Jugend*, que ele encenou em Munique: dez minutos no total, das cerca de duas horas do original, que depois, reunidos com outro material (três poemas de San Giovanni della Croce) vão compor uma sequência de *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (O Noivo, a Comediante e o Cafetão, 1968). Aqui, com o romance de Böll

⁴⁹⁶ B. BYG, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1995, pp. 1 ss.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, pp. 21 ss. (e para o caso de Morte de Empédocles, citado imediatamente abaixo e discutido por Byg em detalhes, todo o cap. 9, pp. 178-98).

e muitas vezes depois, a expressão fílmica se torna tão concentrada, tão elíptica, que à primeira leitura, para aqueles que não conhecem os originais, é quase ininteligível⁴⁹⁸. Como o diretor mesmo explica na nota de apresentação a *Não-Reconciliados*⁴⁹⁹, ele descarta cuidadosamente todos os aspectos exorbitantes, o anedótico, o pitoresco da histórica, em favor de uma espécie de “reflexo cinematográfico”, em forma de um “oratório documental” sobre a história da Alemanha, e – de acordo com outro dos traços típicos da vanguarda – vem designado à imagem um caráter “atonal”, deliberadamente privado de dramaticidade e interioridade psicológica: daí também – ele acrescenta – “a aparência elíptica do filme e o ‘épico’ (no sentido brechtiano) de meus personagens”.

Estes traços vanguardistas condicionam, mesmo com as variantes da continuação, todo o desenvolvimento do cinema de Straub. A referência que ele faz a Brecht (do qual *A Santa Joana dos matadouros* ele extrai o título de *Não-Reconciliados*) não é de forma alguma arbitrária. Poderíamos antes definir um pouco esquematicamente seu procedimento operacional com o uso indireto, mediado e de segunda potência da metodologia brechtiana. Como Brecht, de fato, ele usa o ‘estranhamento’⁵⁰⁰ para fins compositivos; constringe o espectador a ver, e a ver apenas, o efeito, como precipitado e concentrado, de uma determinada

⁴⁹⁸ Cfr. R. ROUD, *Jean-Marie Straub*, Secker & Warburg, London, 1971, pp. 88-91 (que reconstrói também a gênese da redução de Bruckner; M. MAGISOS, “*Not Reconciled*”: *The Destruction of Narrative Pleasure*, “Wide Angle”, III, 1980, n. 4, pp. 35-41 (por mim considerado em *Perspective on German Cinema*, ed. Ginsberg/Thompson, cit., pp. 497-507); e para o análogo problema criado mais tarde, na Morte de Empédocles, da densidade do texto de Hölderlin, também BYG, *Landscapes of Resistance*, cit., pp. 200 ss.

⁴⁹⁹ J. M. STRAUB/D. HUILLET, *Testi cinematografici*, a cura di A. Aprà, Editori Riuniti, Roma, 1992, pp. 58-63.

⁵⁰⁰ {Nota da editoria} Data a confusão que por vezes cerca o termo “estranhamento”, deve-se assinalar aqui que não se trata da tradução de Entfremdung e sim da técnica de Brecht de buscar um distanciamento do espectador para o que ocorre no palco.

escolha; o que alternativamente é por ele revelado, nada é mais do que o núcleo ideológico primário do texto (ou do problema) de partida. É claro que quanto melhor ele conseguir realizar essa purificação e redução ao essencial, menor será o número de fatores de desvio atribuíveis à interferência. Com um rigor que beira o ascetismo, ele elimina da representação cada elemento considerado supérfluo. Se ele se desinteressa totalmente dos obstáculos concernentes à dificuldade da recepção, é porque as suas imagens visam tocar apenas as cordas internas do espectador; não fazem uso do mínimo artifício formal, do mínimo amortecimento; não vão em busca da mobilidade exterior (o que resultaria apenas em um fator de perturbação, incompatível com o ‘estranhamento’ almejado); reduzem ao mínimo, ou até mesmo eliminam de todo, mesmo os esclarecimentos introdutórios, os que orientam o texto, e aqueles que agem para ligar uma à outra as sequências singulares ou os blocos de sequência entre si; de modo que o resultado é muitas vezes um conjunto de partes aparentemente não relacionadas.

Agora, esta tipologia de construção é, por sua natureza, formalmente problemática. Uma vez que a construção colocada em operação deve se referir apenas à essência, o didatismo expositivo (subjetividade que ilustra) e o núcleo do relatório (objetividade representada) só podem tender reciprocamente um ao outro sem nunca se juntarem. Não surge uma construção em sentido próprio, como exige o objeto estético; surge apenas – de forma parenética – uma intencionalidade subjetiva em relação ao objeto, que, permanecendo além da capacidade de evocação, leva a uma tendencial destruição da forma. Que de tal modo Straub destrua, ao invés de construir, é reconhecido por ele mesmo já em relação ao seu trabalho preparatório para *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Crônica de Anna Magdalena Bach, 1967):

O trabalho, para mim, quando escrevo uma *découpage*, é de chegar a um quadro que está completamente vazio, para ter certeza de que não tenho absolutamente nenhuma intenção, que não posso mais ter

nenhuma intenção quando me virar. Estou sempre eliminando todas as intenções, toda vontade de expressão [...]. Para não cair em uma destas armadilhas, o trabalho de *découpage* consiste, para mim, em destruir desde o início essas diferentes tentações de expressão. Só então se pode fazer durante as filmagens um verdadeiro trabalho cinematográfico⁵⁰¹.

Mas é sobretudo nos filmes seguintes, e no nível não só da *découpage*, mas do “verdadeiro trabalho cinematográfico” feito “durante as filmagens”, que aparece o quanto ele peca por radicalismo, por ascetismo destrutivo; o quanto o seu rigor é um vício ingênuo-esnobe (intelectualista) suscitado por tal radicalismo. Um filme como *Da Nuvem à Resistência* (1978), baseado em dois textos de Pavese, *Diálogos com Leucó*, na primeira parte, e na segunda, *A Lua e as Fogueiras*, evidencia, cristalizando-se ao máximo grau, todos os inconvenientes de sua rigorosa forma de fazer cinema, no qual se deparam, quase sem exceção, mesmo os filmes seguintes. Enquanto a câmera é reduzida a um instrumento passivo de registro da dicção estranhada dos textos (dito ou lido em tom deliberadamente monótono, estranhado⁵⁰², por atores não profissionais: o que aqui, além disso, coloca em contraste irremediável a aura sagrada do conteúdo mítico com a mesquinhez visual-recitativa), e reaparecem juntos os expedientes e estilos ilustrativos habituais, há também, em intervalos, completos obscurecimentos da imagem (“Filme negro”): um dos quais, na segunda parte, enquanto o Bastardo lê fora da tela a passagem da história sobre o homicídio e o incêndio, de duração relativamente longa (4’29”).

Resulta na consequência negativa do fracasso das intenções expressivas do autor, justamente por causa de seu radicalismo abstrato. Em primeiro lugar, a essência posta como tema e buscada (dialética entre a mitologia do *Diálogos com Leucó* e realidade histórica de *A Lua e as Fogueiras*) configura um além formalmente inatingível; em segundo lugar, os blocos não relacionados das sequências de ambas as partes exasperam o seu

⁵⁰¹ Ibid., p. 147.

⁵⁰² Cf. nota 15 acima.

fragmentismo; em terceiro e principal lugar, a função puramente passiva da câmera, que muitas vezes fica atrás dos personagens e os segue e enquadra os seus movimentos (Édipo e Tiresia na carroça puxada por um par de bois; Nuto e o Bastardo que caminham nos campos, estradas e vielas de S. Stefano Belbo), impede que surja qualquer forma de evocação. Assim, por um mal concebido rigorismo, Straub sacrifica, reprimindo-o insensatamente, o talento com o qual indubitavelmente é dotado.

Quanto a Terence Davies, ele é um *outsider* que, contra o pano de fundo do pântano morto do cinema britânico, destaca-se no final do século como uma das personalidades cinematográficas mais altas e destacadas no campo internacional, comparável de certa forma a Dreyer. As primeiras etapas de sua carreira se assemelham muito a um percurso acidentado, desviado continuamente por vias laterais. Enquanto Straub lida, nos primórdios, lutando financeiramente por conta própria, o itinerário artístico de Davies – onde o papel do fator autobiográfico dele, descendente de uma família operária, permanece por muito tempo muito forte – começa e prossegue com os escassos fundos, poupados ao longo do tempo, que chegam através do British Film Institute. Nasce obras em sequência: primeiro os médios-metragens *Children* (1976), *Madonna and Child* (1980) e *Death and Transfiguration* (1983), formando juntos a chamada *Terence Davies Trilogy*, depois as duas partes, também reunidas, das *Distant Voices, Still Lives* (Vozes Distantes, 1986-88). Por causa da qualidade e peculiaridade da textura da escrita de Davies, se se quiser aventurar a uma comparação de fora do mundo do cinema, com a música de Britten (embora seus gostos pessoais, em termos de música clássica, dirijem-se, sobretudo, para Sibelius, Bruckner, Mahler e Šostakovič): outro autor, Britten, como ele, britânico até a medula. Tantas são as homologias (juntamente com a ascendência nacional): mesmo crescimento apartado, mesmo desvio sexual, mesma predileção pela província em relação à capital, mesma capacidade de tirar do

privado a consonância pública, mesma combinação de delicadeza e violência nos traços compositivos, mesma – sempre muito rigorosa – coerência estilística: sem prejuízo da diferença que Britten passa por experiências históricas socialmente relevantes, de todo desconhecidas para a biografia de Davies. Certamente, é óbvio, a música continua música e o cinema, cinema. Mas não construímos, com muita autoridade, comparações de Lessing (por exemplo, o Lessing de *Minna von Barnhelm*) com Mozart ou de Mozart com o pensamento do iluminismo? E não poderíamos dizer de Goya, graças a um paralelo igualmente vago, com contornos borrados, não melhor determináveis, que ele é uma espécie de Puškin figurativo nascido em terra espanhola? Comparações deste tipo valem o que valem, mas podem nos orientar, ajudando-nos a compreender a aura que paira em torno de uma determinada personalidade, especialmente quando é a personalidade de um *outsider*.

A autobiografia, na forma de revisitação dos traumas da adolescência, constitui o microcosmo claustrofóbico da poética de Davies. Quebrada, fraturada, ajustada volta e meia às circunstâncias, tratada com ampla e reconhecida “licença poética”, ela impregna de si mesma, de sua memória histórica opressiva, que não se deixa nunca remover, as imagens de um itinerário fílmico (fílmico-autobiográfico) ensaiada pela primeira vez na *Trilogia*, levada até o ponto máximo de concentração, um ponto sem retorno, com *Vozes Distantes* e retomada ainda episodicamente, em tons mais suaves, pelo filme sucessivo, *The Long Day Closes* (O Fim de um Longo Dia, 1992).

A memória de uma família e a sua história – teve ocasião de escrever o diretor, sobre *Vozes Distantes* – vincula mais do que qualquer outra coisa. São os repositórios da consciência coletiva, e também estão na origem das cicatrizes coletivas⁵⁰³.

⁵⁰³ O livro em que DAVIES reúne e comenta os seus roteiros tem por título *A Modest Pageant: Six Screenplays with an Introduction*, Faber and Faber, London, 1992; aqui cito de E. MARTINI, *Storia del cinema inglese, 1930-1990*, Marsilio, Venezia, 1991, p. 372. Não é senão uma confirmação

Em uma perpétua luta com o magma negro de seu passado, cheio de complexos evidentemente não apaziguados (um pai autoritário e violento, cuja morte prematura, quando Davies tinha apenas sete anos, é descrita tanto na *Trilogia* como em *Vozes Distantes*, uma educação católica impregnada de superstições, uma congênita insegurança, uma solidão insuperavelmente marcada por uma sensação de ‘diversidade’), ele visa, com o cinema, a transfiguração poética dos póstumos destes traumas. No cinema europeu contemporâneo não há, creio, nenhum outro autor igualmente capaz, graças a uma coerência de estilo tão rigorosa, obstinada, sábia, fruto de um seguro talento, de elevar a sua tragédia pessoal à categoria e ao valor da universalidade. O rigor de Davies é expresso acima de tudo nisto: que ele descarta sistematicamente tudo o que não se enquadra no campo de manobra de seu projeto de transfiguração; que ele utiliza precisamente só aqueles materiais, aqueles meios, aqueles expedientes formais, que vão de encontro ao seu projeto e concordam com o seu desenho estilístico, sem se importar minimamente com a repetitividade, os efeitos obsessivos, etc., que do ponto de vista narrativo, a longo prazo, eventualmente seriam gerados.

Os resultados são extraordinários. Enquanto no fundo há sempre, onipresente (não obstante se possa ter alguns vislumbres), a cidade natal de Davies, uma Liverpool desolada e arruinada, o objetivo é montado em unidade com a esfera do subjetivo. Fora do filisteísmo pequeno-burguês de um mundo (e de uma família) sem rosto humano; dentro de um pedaço de

que a historiografia e a sociologia britânica apontam para os seus filmes, sobretudo *Vozes Distantes*, como um “compelling symptom of contemporary changes”, a “working class autobiography in a pose of critical nostalgia” (G. ELEY, “*Distant Voices, Still Lives*”. *The Family is a Dangerous Place: Memory, Gender, and the Image of the Working Class*, in *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, ed. by. R.A. Rosenstone, Princeton University Press, Princeton NJ, 1995, pp. 25 ss.; P. POWDER, *On the Threshold between Past and Present: “Alternative Heritage”*, in *British Cinema. Past and Present*, ed. Ashby/Higson, cit., pp. 316-26.

angústia tremenda: lá e aqui há apenas detritos. Não se deixa enganar pelos tons aparentemente mais suaves de *O Fim de um Longo Dia*, filme no qual Davies acrescenta substância à sua re-visitação de seu passado adolescente, focalizando desta vez sobre um componente autobiográfico diverso, que corre em paralelo à tragédia: a descoberta entusiasmante do *musical* cinematográfico americano. (Ele viu o seu primeiro filme aos sete anos, em 1952, o mesmo ano da morte de seu pai). Com extraordinária sabedoria compositiva, Davies monta em contraponto, desde a primeira sequência, imagem e som: a chuva desce sobre um pátio interno da casa invadida por escombros, enquanto se ouve as notas de um alegre *musical* dos anos 1950, época em que, analogamente aos precedentes, o filme é ambientado. As imagens fixam como em um álbum de memórias – distantes mas sempre presentes – um ambiente e uma família aparentemente serenos, mas vazia, anônima; o som canta os desejos íntimos satisfeitos apenas pelo cinema, para o qual o protagonista adolescente se sente irresistivelmente atraído, não mais e não menos que os “coros a capela” de *Vozes Distantes* se elevam na tela ou em contraponto aos eventos existenciais, muitas vezes trágicos, que os ocasionam. O fim do longo dia, ilustrado na última sequência pelas imagens de um pôr-do-sol (algo formalmente semelhante ao encerramento do *Eclipse* de Antonioni), marca também, para Davies, o fim da contemplação da adolescência. Se, como e até que ponto isso implica uma renovação de sua arte, uma superação da poética de seu início, não é uma questão que receberá em seguida uma dissolução inequívoca, que pode ser definida de uma vez por todas; constitui, ao contrário, o desafio que o seu talento enfrenta na virada do século. Haverá uma forma de dizer algo sobre isso mais adiante, tratando da relação entre cinema e literatura.

De uma natureza completamente diversa é a excentricidade do cinema de Pier Paolo Pasolini, já apenas pelo fato de que não decorre de contingências externas desfavoráveis ou da marginalização do autor em relação ao aparato produtivo, mas

de sua relação anômala com o meio fílmico. Em comparação com diretores como Oliveira, Straub, ou Davies, Pasolini é a figura de um *outsider* sem profissionalismo, de *amateur* que no cinema se satisfaz de experimentar só à margem de sua carreira como escritor e ensaísta. Nenhum dos filmes que ele dirigiu vale por suas qualidades intrínsecas, nenhum deles atinge o nível de completude artística. Eles desempenham, ao contrário, a função de vetor ou instrumento da ideação teórico-poética que borbulham continuamente na mente do autor, que o arrebatam no mais profundo e que, com muito estrondo público, acompanham de uma ponta à outra a sua carreira: para ser então, todos, a cada vez, abandonados novamente. Extemporaneidade e provisoriedade são os riscos que se sobrepõem aos seus princípios norteadores; e surge a dúvida se entre teoria e prática não se cria nele um vínculo tão estreito que os atroleie de todo, confinando-os ambos nos limites de um genial diletantismo.

Vejamos brevemente a natureza deste turbilhão sucessivo de ideias teóricas pasolinianas em relação à prática. A reviravolta para o cinema mais significativa ocorreu quando os fundamentos ideológicos de sua atividade literária do início entram já em crise e a exaltação da vitalidade incontaminada do proletariado está deixando o lugar à exigência do ajuste de contas com os progressos do neocapitalismo, o que exige a experimentação de novos estilos e módulos linguísticos. Surgem assim as reflexões sobre o cinema como “linguagem de poesia”, sobre o uso nele das “técnicas do discurso livre indireto” (chamado “subjeto livre indireto”), sobre a tese de que a cinelíngua – na medida em que é fundada sobre “ensinamentos” não “simbólicos”, mas “iconográficos” – é, por necessidade, uma “língua escrita do real”; já que “enquanto qualquer outro modo de comunicação exprime a realidade mediante ‘símbolos’, o cinema ao invés exprime a realidade mediante a realidade”⁵⁰⁴. A esta teoria respon-

⁵⁰⁴ Os ensaios dos quais cito, o “*Cinema di poesia*” (1965) e *La lingua scritta della realtà* [originalmente: *dell’azione*] (1966) se encontram em

dem, na práxis fílmica, obras como *Il Vangelo secondo Matteo* (O Evangelho segundo São Mateus, 1964), isto é, um cristianismo exumado em função da crítica anticapitalista, e *Uccellacci e uccellini* (Gaviões e Passarinhos, 1966), um pedido de desculpas sobre a “crise do marxismo dos anos 1950”; onde o racional se expande para abraçar a irracionalidade e a visão de mundo se torna, de épico-realista, épico-religiosa mais do que já era antes.

A minha visão de mundo – confirma Pasolini em 1964 – é sempre em seu fundamento de tipo épico-religioso; portanto, mesmo e sobretudo em personagens miseráveis, personagens que estão fora de uma consciência histórica, e neste caso, de uma consciência burguesa, estes elementos épico-religiosos desempenham um papel muito importante [...]. No fundo, os lumpemproletários assustaram os burgueses não só porque representavam a sua má consciência, mas também o homem com elementos de tipo religioso, de tipo irracional, de tipo integralmente humano⁵⁰⁵.

A esta fase sucede em seguida outras, solicitadas por outros estímulos: a recuperação da tragédia clássica, a parábola moralizadora, o refúgio na nostalgia do sagrado, o culto da idade da barbárie, ou seja, a busca desesperada do arcaico, do primitivo, do mítico como realidade alternativa, em contraste polémico com a hegemonia do industrialismo e consumismo capitalista (anticapitalismo romântico); e depois, por último, o abandono e o repúdio também dessa [fase?].

Vê-se muito bem que na teoria como na prática estamos diante de experiências de todo interlocutórias, embora ligadas entre si pelo fio unitário de uma vívida inteligência autoral. Deficiente teoricamente, o ‘diletantismo’ do *outsider* Pasolini

PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., pp. 171-91 e 202-30. Os mesmos conceitos são reexpressos em outras intervenções e entrevistas, entre as quais, importante, *Pasolini on Pasolini*, entrevista com O. Stack, Thames and Hudson (in ass. with the British Film Institute), London, 1969, pp. 145-54, e P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro* [1970, 1981], a cura di J. Dufflot, Editori Riuniti, Roma, 1983, pp. 24, 94, 118-9 (do qual também aqui extraio).

⁵⁰⁵ *Una visione del mondo epico-religiosa*, colloquio con P. P. Pasolini, “Bianco e Nero”, XXV, 1964, n. 6, pp. 13, 36.

poderia ter algum sentido e função como um estímulo poético; mas dele uma poética não se emana, se entendemos por poética não um sobressalto criativo isolado, mas uma concepção estável, coerente, orgânica do mundo artístico em construção, o que em Pasolini nunca é dado. Havíamos visto, na verdade, como ele sempre se apoia em sugestões momentâneas, apenas fugazes. Que aconteça também de teorizá-los, isto é, de fixá-los como princípio, não os salva da momentaneidade, tanto que, percebendo a sua insustentável vagueza, ele logo os abandona para outros não menos transitórios, cada vez com o franco reconhecimento de ter “posto em discussão tudo”. Assim, o que ao fim permanece é apenas uma rapsódia de hipóteses, em predicado de ser a todo momento substituída por hipóteses diversas.

A práxis fílmica de Pasolini espelha com perfeição a viabilidade de seus sobressaltos humorais, pretensamente mascarados como escolhas ideológicas, como afirmações da filosofia da história. (Este duro juízo – é necessário ressaltar – não se aplica, ou não se aplica com a mesma dureza, ao Pasolini literário, tanto romancista quanto poeta). Já a tessitura formal de seu filme mais ambicioso, *O Evangelho Segundo São Mateus*, é internamente desarticulado; as sequências estão dispostas em um mosaico, sem que o mosaico tenha a unidade, um centro unificador. Mesmo como diretor de cinema, ele procede segundo os critérios que descreve para a sua práxis literária, como um *pasticheur* acostumado à contaminação do “mais díspar material estilístico”⁵⁰⁶. Apenas que aqui as restrições prevalecem sobre a ideiação. Compor, significa para ele, num sentido etimológico, colocar junto, isto é, a *collage* ou a reunião de *excerpta* culturalmente refinada e significativa: sob o aspecto musical, peças de Bach, Mozart, Prokof’ev, Webern (assim como *spirituals* e cantos populares russos); sob o aspecto figurativo, recurso a modelos como Pietro della Francesca e, em menor medida, Duccio; enquanto que as soluções rítmicas, as edições, etc.,

⁵⁰⁶ Cfr. *Pasolini on Pasolini*, cit., p. 28.

especialmente nos pontos-chave da intervenção do divino (o aparecimento do anjo do Senhor a Giuseppe, a apresentação em módulos iconográficos pierofrancescano da Madonna, Cristo no batismo etc.), são, por sua vez, perfeitamente homogêneos com esta impostação, com esta configuração culta e estudada, mas rapsódica, do material audiovisual: isto é, são resolvidos, em sua maioria, por edições abruptas em primeiro plano, com dilatações temporais dos enquadramentos e intervenção sonora das percussões. Não se pode invocar a atenuação do caráter de experimentação linguística como prova. A continuação da atividade de Pasolini diretor demonstra que não só a falta de fusão de modelos em unidade não é superada, mas se torna uma constante o ‘estilo’ ao qual o diretor se abandona; cada vez mais ele deixa que, mesmo à custa de contrastes estridentes, destoa antes (por exemplo, aquele entre a tragédia clássica e o primitivismo), o capricho do ecletismo estilístico de seus filmes se espalhe de forma incontrolada.

Outsider sem verdadeira aderência e sem futuro, Pasolini, por causa do olhar que – diz ele mesmo – sempre volta para “a face sombria da realidade”⁵⁰⁷, arrasta-nos já ao limite da fronteira do irracional, caro ao moderno “ateísmo religioso”. Mas há toda uma longa série de diretores geralmente colocados pela crítica sob a insígnia deste tipo de ‘modernismo’, e bem representados por nomes como o de Tarkovskij e Kiesłowski, que, na continuação direta do fenômeno discutido acima como a “crise de crescimento do cinema de autor”, fazem certamente do estado de perene incerteza e agitação do homem o lugar de escolha da sua atividade, o único onde, como autores, movem-se verdadeiramente com desenvoltura e são capazes de produzir resultados de alguma relevância: com a não pequena diferença, em comparação com os autores “em crise de crescimento”, de que eles se inscrevem em sua própria vertente, mas partem já imediatamente dali, da crise; e que, se não estão satisfeitos

⁵⁰⁷ Assim lemos em PASOLINI, *Il sogno del centauro*, cit., p. 54.

com os padrões linguísticos ordinários, também não acessam os princípios da virada modernista. Precisamente nesta discrepância está a originalidade da sua experiência criativa. Eles têm o objetivo de trazer à existência a sensação de inquietude que se manifesta sob a superfície das relações de vida entre os homens, o fundo magmático em que o homem permanece enredado quando entra em contato e confronto com uma realidade – turba, ambígua, insalubre – incapaz de preencher o vazio existencial e remediar o estado de mal-estar, de insatisfação e de desorientação. A realidade em si não é certamente negada; mas ela não aparece mais como o real mundo humano, o lugar onde se busca o caminho da salvação.

Aqui, e não no quadro dos epifenômenos eslavos da *nouvelle vague* (como já destacado acima), encontra o seu justo lugar a figura de Tarkovskij. O conflito interno que dilacera o seu cinema deriva não da dialética de vanguarda e realismo, mas daquela – naturalmente modernizada, atualizada à era da Rússia soviética – entre ocidentalismo e eslavofilia. Ater-se às cartas das teorizações e indicações poéticas fornecidas por Tarkovskij nos leva para desvios; e desvia a grande maioria da crítica quando, seguindo esta falsa pista, perde de vista o verdadeiro problema de fundo que está por trás de tudo, o condicionamento espiritual do diretor, a natureza de seu enraizamento no contexto da cultura russa. Se não nos deixarmos enganar pelo privilégio formalista da mera forma de escrita, se lançarmos nossos olhos para além e para atrás dela, veremos imediatamente quão pouco Tarkovskij se inclina para o modernismo. Cineasta que seu pai Arsenij educa na poesia, e que a poesia do pai cita literalmente nos seus filmes, ele figura antes como de todo impregnado, misticamente seduzido (mesmo quando veste roupas laicas), do patrimônio da cultura daquela espiritualidade de matriz eslavofílica, que – ao longo da tradição cultural de Dostoevskij – luta na Rússia pela preservação e manutenção dos arquétipos derivantes da fé cristã-ortodoxa.

Não pode haver dúvidas nem sobre o papel primário da religião na vida e na arte de Tarkovskij⁵⁰⁸, nem sobre sua convicção – repetida muitas vezes por ele – da superioridade do Oriente sobre o Ocidente: que, isto é, somente lá, no Oriente, devem ser buscadas as raízes da ‘verdade’, do que é propriamente ‘eterno’: “em um sentido espiritual, o Oriente, por causa de sua tradição e cultura, está mais próximo da verdade do que o Ocidente”⁵⁰⁹. Tipicamente eslavofílica é a ideia que ele tem de sua terra e da arte chamada a celebrá-la. Em todos os lugares ele compõe de acordo: absorve a história na tradição; cultiva a dimensão de algo inescrutável que está além do controle do homem, mas extraordinariamente influente no seu modo de ser e de reagir; favorece a totalidade orgânica do ancestral sobre a não-organicidade moderna, a unidade étnica sobre o individualismo e o relativismo. Tradições e costumes do povo, o papel do folclore, e a religião ortodoxa são, para ele, fatores em todos os aspectos centrais; o anseio pela espiritualidade como vocação da arte, e ao mesmo tempo como algo que irrompe espontaneamente de baixo da ligação com a pátria, não o abandonam mais. Por esta razão, grande relevância tomam as palavras da carta de Puškin a Čaadaev (19 de outubro de 1836) colocadas na boca da própria criança, no autobiográfico *Zerkalo* (O Espelho, 1974): isolamento da Rússia (“tivemos que conduzir uma existência à parte”), mas também sua missão cristianizadora, civilizadora; firmes laços com o solo e a pátria, não obstante tudo de negativo ao seu redor (“estou longe de admirar tudo o que está ao meu redor; como homem das letras estou amargurado, como homem

⁵⁰⁸ Cfr. M. LESZCZYLOWSKI, *L'ultimo incontro*, in Andrej Tarkovskij, a cura di A. Frambosi/A. Signorelli, Bergamo Film Meeting, 2004, p. 131.

⁵⁰⁹ A. TARKOVSKIJ, *Le Noir coloris de la nostalgie*, “Le Monde”, 12 maio de 1983 (cit. da B. AMENGUAL, *Andrej Tarkovskij après sept films* [1983], na sua antologia de escritos *Du réalisme au cinéma*, ed. por S. Liandrât-Guigues, Nathan, Paris, 1997, p. 275). As principais reflexões teóricas do diretor se encontram no seu livro *Sculpting in Time: Reflection on the Cinema*, The Bodley Head, London, 1986.

de princípios estou ofendido, mas eu posso jurar por minha honra que nada no mundo me faria mudar minha pátria ou desejar qualquer outra história além da de meus antepassados, aquela que Deus queria para nós”); originalidade cultural desta experiência, precisamente o oposto da “insignificância histórica” reivindicada para a Rússia por Čaadaev.

Certamente a espiritualidade de Tarkovskij tem pouco ou nada a ver com a turva mística do romantismo alemão, com aquele “conservadorismo” de matriz romântica, sobre o qual para os eslavofílicos russos do século XIX se fala a historiografia⁵¹⁰. O céu está vazio nele, a transcendência não existe; tudo se baseia em laços primordiais com a terra, sempre naturalmente dentro dos limites concedidos pela perspectiva do ateísmo religioso; não por acaso, Dostoevskij lhe parece relevante, mais do que para o tema religioso, para o da perda ou da problematidade da fé. Ele está sempre claramente do lado de Puškin, não com o derrotismo pseudo-ocidentalista de Čaadaev; apenas que, como eslavófilo, ele não vê Puškin colocado na linha que conduz da revolta dezembrista, passando por Tolstoj, até as premissas socialistas da revolução.

Estas rápidas observações valem para a figura de Tarkovskij em geral, abraçando idealmente a totalidade de sua criação fílmica, e dizem respeito de modo específico aos seus dois primeiros filmes de longa-metragem, que também são os seus dois melhores: *Ivanovo detstvo* (A Infância de Ivan, 1962), extraído dos “motivos” de um conto de Vladimir Bogomolov, que o roteiriza em colaboração com Michail Rapava, e *Andrej Rublëv* (1966), roteirizado pelo próprio Tarkovskij, juntamente com Andrej Michalkov-Končalovskij. Sugestões de Ejzenštejn

⁵¹⁰ Cfr. A. WALICKI, *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili* [1964], a cura di V. Strada, Einaudi, Torino, 1973, pp. 68 ss., 502 ss.; G. PLANTY-BONJOUR, *Hegel et la pensée philosophique en Russie, 1830-1917*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1974, pp. 91-2; L. ENGELSTEIN, *Holy Russia in Modern Times: An Essay on Orthodox and Cultural Change, “Past and Present”*, n. 173, 2001, pp. 142-3.

e a inclinação humana a Dovženko (o amado mestre a quem ele se sente “imediatamente próximo, compartilhando seu amor pela natureza, o solo russo, a atmosfera, o uso de certa simbologia) caracterizam o pano de fundo do aprendizado profissional de Tarkovskij. Como ele se familiariza rapidamente com a linguagem fílmica o mostra, e já a um nível de grande maturidade, a habilidade estilística da *Infância de Ivan*: onde de todo as pedras angulares de sua poética, girando em torno de noções como a terra, o povo, comunidade, etc., estão bastante presentes, mas permanecem ainda em segundo plano. Especialmente nos sonhos e nas evocações de Ivan, o filme está cheio de imagens, de alusões e de símbolos (o episódio do sino), que, combinando melhor com a tradição popular, terão a sua correta colocação em outro lugar, começando particularmente com *Andrej Rublëv*. Aqui, tendo posto de lado todo o temor reverencial dos mestres, tomado definitivamente distância da estética de Ejzenštejn, Tarkovskij se entrega pela primeira vez total e completamente à sua própria vertente: deixa, isto é, por um lado, o fluxo esmagador da espiritualidade eslavofílica irromper em toda a sua força, até ocupar o inteiro campo da representação, e por outro o domina soberanamente, mantendo-o dentro da estrutura de um afresco histórico rico de páginas potentes, que ele nunca mais escreverá depois (pelo menos não com a mesma potência). Aqui o princípio do enraizamento no povo assume o papel de eixo artístico central. Rudes, ignorantes, primitivos, mas indomáveis, o povo, este povo da velha Rússia, impossibilidade ainda por sua natureza de se compor em outra coisa que não uma entidade abstrata, é a força subterrânea pervagante de cada uma das seções do afresco; eles se erguem como um gigante que sofre e suporta, sem jamais ser capaz de vencer, mas também sem ceder. Símbolo, no filme, deste papel épico do povo, é o protagonista, a figura de Rublëv; a sua arte (os ícones, os afrescos) representa toda a idealidade e a potencialidade transfigurada.

Visto em tal chave, de acordo com a perspectiva da específica cultura espiritual que lhe está no fundamento, permeia-o profundamente e se traduz artisticamente na tentativa de enobrecer sempre os nexos narrativos causais com formas poéticas mais complexas (metáforas, alusões, associações simbólicas, experimentalismos variados), o cinema de Tarkovskij é verdadeiramente “esculpido no tempo”. Ele se coordena organicamente com a visão que o diretor tem do mundo, e com a função que ele assinala à arte⁵¹¹: já que na arte ele vê “um símbolo do universo”, conectado com “aquela absoluta verdade espiritual”, que pelo atarefamento da práxis cotidiana nos é escondida; e ao “cinema de montagem”, no sentido clássico” contrapõe o valor diretamente sugestivo e evocativo da imagem singular, o ritmo interno que é gerado por ela: “convencido de que é o ritmo, e não a montagem, como se tende a pensar, o principal elemento formativo do cinema”⁵¹².

Em comparação a Tarkovskij, as inquietudes das quais se faz porta-voz o cinema maduro de Kieslowski tem um horizonte mais circunscrito, uma tensão interna mais contida e um impacto (um efeito receptivo) de grandeza muito menor. Kieslowski não quer mais ouvir falar do povo, de política, de necessidades sociais e – embora tenha uma longa e frutífera práxis como documentarista, com resultados notáveis já em seu ensaio para obtenção do diploma, *Z miasta Łodzi* (Da cidade de Łódź, 1969) – nem mesmo sobre a realidade objetiva. A realidade que lhe interessa é outra. Em uma entrevista de 1988, dada em Cannes para a revista “Positif”, ele declara:

Me parece que estou me afastando da pura descrição da realidade externa e me aproximando cada vez mais da descrição do que é interior. Por isso não me preocupo com a política, com o social. São coisas enfadonhas, repetitivas. Me interessa cada vez mais como se comporta e reage um ser humano nesta situação enfadonha, repetitiva⁵¹³.

⁵¹¹ TARKOVSKY, *Sculping in Time*, cit., pp. 36 ss.

⁵¹² *Ibid.*, pp. 114-9.

⁵¹³ Cito a entrevista (“Positif”, n. 346, 1989) do volume antológico

Vai assim se definindo aquilo que o crítico polaco Jerzy Plazewski chama de “uma reviravolta em direção a interiorização da experiência”⁵¹⁴: o interesse levado ao drama que está dentro, às atitudes dos personagens em relação ao real ou aos reflexos que o real tem sobre as suas psicologias. Não por acaso que Kielowski ganha fama internacional sobretudo com as alegorias psicológicas dos dez episódios de *Dekalog* (Decálogo, 1989), dos quais *Krótki film o miłości* (Não Amarás, 1988) e *Krótki film o zabijaniu* (Não Matarás, 1988) formam as células germinais. Mas para uma abordagem que vai ao fundo da nebulosa de problemas levantados pela reviravolta do Kieslowski maduro, e que o *Decálogo* capta, relança e desdobra, é necessário voltar para trás, marcadamente para filmes como *Przypadek* (Sorte Cega, 1981) – preparado na véspera da proclamação da lei marcial pelo general Jaruzelski – e, mais ainda e melhor – para *Bez koric* (Sem Fim, 1984), o primeiro filme de Kieslowski realizado em colaboração com o fiel e dali em diante inseparável roteirista Krzysztof Piesewicz.

Do testemunho de Piesewicz sabemos do acordo imediatamente alcançado entre os dois para um trabalho em uma comum vertente, não tanto sobre os fatos, mas sobre a atmosfera que os cerca e os conota: “Kieślowski me propôs trabalhar sobre a atmosfera do estado de sítio, sobre o que eu sentia acerca do clima geral. Dali nasceu *Sem Fim*”⁵¹⁵. Já somente por esta razão seria redutor fechar o cinema de Kieslowski, segundo o que tende a fazer a crítica, dentro da fórmula da “inquietude moral”;

Krzysztof Kieslowski, ed. por V. Amiel, Jean-Michel Place, Paris, 1997, p. 70 (mas na versão italiana que figura já em *Kieslowski*, a cura di M. Furdal/R. Turigliatto, Musco Nazionale del Cinema, Torino, 1989, p. 157: volume de se ter também em mente porque se beneficia da contribuição dos críticos poloneses, primeiro entre os quais aquele de di B. MICHALEK, *Kieslowski: lo sfondo e la diversità*, pp. 36-45).

⁵¹⁴ J. PLAZEWSKI, *Krzysztof Kieslowski o i sentieri dell'interiorizzazione*, “Cinecritica”, XI, 1989, n. 13, p. 87.

⁵¹⁵ Cfr. *Krzysztof Kieslowski*, éd. Amiel, cit., p. 164.

críticos poloneses inteligentes, da experiência de Michalek, com justa razão a rejeitam. Na realidade, Kieslowski tem como referente objetivo de seu cinema aquilo que se agita sob o manto da Polônia socialista contemporânea, uma mistura de confessionalismo e de ideologismo burocrático, que não pode servir de conforto a ninguém. Nos seus filmes mais problemáticos, mais profundos, é trazido à luz o reflexo da sombria atmosfera circundante da falta de clareza e decisão nos comportamentos, o verdadeiro nó subterrâneo do mal-estar de uma geração; neste sentido, a relação que o diretor estabelece com a matéria tratada se assemelha, *mutatis mutandis*, àquela estabelecida na literatura pelos romances do católico Graham Greene (pense nos obscuros antecedentes de *The Power and the Glory* ou de *The Heart of the Matter*). Artisticamente, os seus resultados estão, assim, em relação inversa ao que ele projetava e realizava conscientemente. Deriva desta intrínseca estruturação de sua arte se em um filme como *Sem Fim* ele é capaz de captar e penetrar a fundo a sensação de inquietude que, por exemplo, o *Decálogo* restitui apenas episodicamente.

São dados, de fato, apenas poucos exemplos de intermitências de autores, apenas poucos e díspares nomes de *outsiders*. Na situação cada vez mais difícil criada para o cinema durante as últimas décadas do século (um ponto ao qual retornaria no capítulo final), não há, por outro lado, muito mais, e os exemplos dados, creio, apoiam e ilustram suficientemente o fenômeno. Se depois quisermos dizer mais algumas palavras sobre os inícios promissores, sobre os começos de carreira em contra-tendências, destinados a continuar além da virada do século, então este é o lugar para mencionar a figura de Silvio Soldini, um diretor que, depois de inícios bastante incertos, impôs-se gradualmente com os seus melhores filmes (*La acrobate*, O Acrobata, 1997; *Brucio nel vento*, Queimando ao Vento, 2002), como uma das vozes mais insólitas, mais originais, no panorama do cinema italiano de hoje. Este êxito é o resultado de um crescimento do

amadurecimento interno das habilidades narrativas, a princípio deixadas por cultivar, vagando em estado bruto, para depois cada vez melhor ser decantada de suas escórias. O único traço de continuidade com seu filme de estreia é a importância das personagens femininas, que sempre assumem o papel principal. O próprio Soldini o indica claramente em uma entrevista de 1998 dada a Paola Malanga:

Através das personagens femininas posso contar as coisas que eu teria mais dificuldade de fazer emergir através das figuras masculinas: sentimentos, emoções, insatisfações, desejo de mudança, abertura para si mesmo e para os outros, interioridade em geral⁵¹⁶.

Característico do amadurecimento do cinema de Soldini é o progressivo abandono do culto aos fenômenos de superfície, por aquela fenomenologia de experiências extrínsecas, sem substrato e sem direção, com uma matriz vagamente existencialista, que é própria de seus primórdios. Vai mais a fundo já na estrutura narrativa de *O Acrobata*, narrando os acontecimentos de “duas mulheres que estão muito distantes uma da outra, que não se conhecem e que [...] casualmente entram em contato [...]”. As duas mulheres de *O Acrobata* [...] mostram acima de tudo a capacidade de saber escutar: ambas estão em busca de algo mais profundo do que a superficialidade e a ‘materialidade’ que as rodeia”. Soldini fala com razão, aqui e em outros lugares⁵¹⁷, como “de um filme mantido junto por fios escondidos, cheio de subtemas”; um filme – deve ser acrescentado – que se constrói e se compõe de uma densa trama de alusões, de referências internas, sem que o todo caia em abstrata simbologia. Destaca-se, agora com predominância, a direção do desenvolvimento dos personagens, sobretudo das duas protagonistas; as quais são

⁵¹⁶ Citado de A. PICCARDI, *Epifanie del transito. Su “Le acrobate” di Silvio Soldini*, in *Imparare dal caso. I film di Silvio Soldini*, a cura di T. Masoni/A. Piccardi, Ed. di Cineforum, Bergamo, 2001, p. 45.

⁵¹⁷ Utilizo das entrevistas de S. SOLDINI, *La lontananza simile*, a cura di F. Montini, “Cinecritica”, III, 1998, n. 9, pp. 6-8, e *Conversazione con Silvio Soldini*, a cura di A. Piccardi, in *Imparare dal caso*, cit., pp. 16-7.

impulsionadas ambas por escolhas precisas, corajosamente perseguidas até o fim (a ponto de ser afetado, modificando-se, todo o curso de suas vidas), mesmo que sejam desencadeados apenas por um jogo de circunstâncias fortuitas, por motivações subterrâneas, ocultas, não evidentes à primeira vista. E *Queimando no Vento* prossegue, por sua vez, com igual decisão ao longo do mesmo caminho, de modo a fazer desta reviravolta na vida dos personagens precisamente o seu fulcro dramático.

Há, sem dúvida, constantes – tanto temáticas quanto formais – nas criações assim levadas a cabo por Soldini. Antes de tudo, no que diz respeito ao plexo das solicitações e das ações colocadas em cena, seu pano de fundo instintivo, não racional (presságios, premonições, devaneios, coincidências inconscientes, sintomas do destino); em segundo lugar, no que diz respeito aos personagens, a vocação paroxística para o cumprimento de sua tarefa, sentida como irrenunciável; em terceiro lugar, formalmente, um corte da narração e da linguagem fílmica colocada a serviço destes assuntos temáticos, no sentido de que ela transmite e acompanha o precipitar em direção ao resultado predestinado (montagem nervosa, edições violentas e surpresas, contraplano com finalidades ‘direcionais’, etc.).

Que *Queimando ao Vento* adapte um romance de Ágota Kristóf, *Ontem*, é de pouca ou nenhuma importância. Imediatamente, desde as primeiras imagens (o vento da paixão que sopra e varre o protagonista, Tobias), ele nos projeta no mundo pessoal de Soldini. Este é outro dos indícios da maturidade que ele atingiu, de ter ultrapassado o nível dos dados da superfície; o impulso narrativo é apenas um pretexto, deixado para trás como inexistente para ser colocado em forma de história. Certamente aqui, Soldini não tem uma atitude homogênea nem límpida em relação ao seu texto fonte. Por um lado, ele o dobra de todo aos seus próprios fins: não só o faz dizer o que quer, retoca-o, molda-o à vontade de acordo com as conveniências, integra-o até onde acredita (a poesia que Tobias recita à

Line não figura no romance, embora haja uma indicação dela), e chega ao ponto de distorcer o lirismo; mas, ao mesmo tempo, ele mantém sem justificação aspectos não positivos, contrastantes com os seus próprios fins, como a literalidade artificiosa dos ‘cursivos’, que só em parte refletem o estado de espírito e de deslocamento de Tobias, e muito mais ao invés a complacência literária do autor.

Esta e outras escórias, estes resíduos não resolvidos da fonte original, no entanto, não diminuem a compactação do filme, o melhor entre os feitos até agora por Soldini. Juntamente com *O Acrobata*, ele fornece uma prova segura do talento de seu autor, muito mais merecedor de reconhecimento que tantos outros de seus compatriotas, jovens e antigos, absurdamente celebrados pela crítica. De sua figura de jovem *outsider*, creio que podemos de todo dizer isto (com toda a cautela do caso, indispensáveis quando fazemos comparações): ele amadureceu nos últimos anos a tal ponto de justificar que se considere, se não exatamente como Cesare Pavese considerava uma vez De Sica (isto é, entre os italianos, “o maior narrador contemporâneo”⁵¹⁸), ao menos como o maior narrador entre os diretores do cinema italiano contemporâneo.

⁵¹⁸ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, p. 296.

XXVIII

FALSO E VERDADEIRO CINEMA INDEPENDENTE

Conditio sine qua non da liberdade criativa colocada na base das discussões desenvolvidas no capítulo anterior é muitas vezes o grau de independência econômica da qual dispõem os autores. A dialética entre dependência e independência formal é, em muitos aspectos, uma questão central do desenvolvimento da arte fílmica. De sobressaltos de independência a história do cinema está repleta. Não há apenas casos de *outsiders* semi-independentes. Há a independência plena de certos experimentadores e de certas formas elitistas de produção por conta própria; e também, disseminadas ao longo do século a atividade de grupos, correntes, movimentos que aparecem ou se autoproclamam totalmente independentes. Agora com um tal conceito de independência, é preciso ser muito cauteloso. As suas aparências são muitas vezes enganosas, as suas ocorrências são raras. As grandes cinematografias, os países com grandes produções são pouco adequados a isso, e menos ainda o país onde a produção cinematográfica sempre foi mais florescente, os Estados Unidos da América, não obstante que precisamente os Estados Unidos ostentem uma gênese multiétnica, e um modelo organizativo de princípio que se qualifica como democrático e pluralista. Na realidade, o pluralismo ali encontra bem pouco espaço. Pense-se apenas no fracasso das tentativas realizadas das culturas não americanas para se fazer presente na América. Nem mesmo os procedimentos através dos quais no cinema a cultura hebraica

se reflete na americana (da experiência dos Irmãos Marx até Woody Allen) abrem o caminho para algo como uma verdadeira independência; no máximo determinam formas de integração e sincretismo cultural.

Por outro lado, quanto mais a industrialização se torna para o cinema um pressuposto indispensável, um fenômeno generalizado, tanto mais ele é impulsionado a buscar, e conseqüentemente multiplicar, as escolhas isoladas, as rotas de fuga, os estratagemas alternativos. Trata-se de uma quantidade de casos diversos, em parte reciprocamente convergentes, em parte sem osmose alguma, mantidos distintos. Sobre a necessidade da distinção não creio que sejam precisos comentários. Nunca antes como em tais circunstâncias a tarefa principal de uma historiografia bem-intencionada é saber desvendar com cuidado a meada, separando atentamente caso de caso, avaliando o respectivo grau de autonomia real, examinando a matriz, finalidade, sentido, eficácia dos fenômenos dos quais volta e meia se discute: não apenas porque às vezes figuram ou se apresentam como independentes fenômenos que não o são, mas também porque entre os fenômenos realmente independentes não são todos de igual modo propícios a resultados positivos do ponto de vista artístico. Verdadeiro e falso produzem aqui entrelaçamentos historiograficamente muito complicados. No quadro do presente mapa, bastarão algumas menções orientativas gerais.

1. A independência do experimentalismo.

Já antes da transformação em indústria se apresentavam, numerosos, os livres experimentadores. O estudo das analogias entre pintura e música, na linha de pesquisa iniciada por Kandinskij, constitui o ponto de partida do mais significativo entre os seus experimentos⁵¹⁹, visando não tanto o cinema em si

⁵¹⁹ Cfr. H. RICHTER, *Il cinema d'avanguardia in Germania* [1948], in *Nascita del cinema*, a cura di R. Manvell, Il Saggiatore, Milano, 1961, pp.

mesmo, mas o uso de sua técnica com o objetivo de aumentar a potencialidade da arte figurativa: orquestração de linhas no espaço (Viking Eggeling), articulação rítmica no tempo (Hans Richter), jogo de figuras geométricas tridimensionais em movimento (Walter Ruttmann); *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger (1924) e o próprio *Entr'acte* de Clair, “mouvement sans but”, por autodefinição, emergem no auge destes experimentos. Colocado em geral, o fenômeno atesta sem dúvida a atração cada vez mais forte que o meio fílmico exerce sobre os artistas da vanguarda; mas nem os seus estudos teóricos nem a sua práxis chegam a se tornar componentes efetivos da linguagem fílmica nesse meio tempo em construção, do processo de edificação do cinema como arte.

Algo diverso, com respeito à informalidade deste tipo de experimentalismo (“cinema abstrato”), é o experimentalismo formal, a contribuição linguística, por nós já conhecida, das escolas da vanguarda histórica. A vanguarda em geral representa uma parte não desprezível das instâncias do cinema que se intenciona independente. Se a dialética entre dependência e independência acompanha dali em diante, sob múltiplas formas diferentes, o decurso da história do cinema, se todo o século parece ser marcado pelo ressurgimento contínuo de fermentos independentes, é precisamente porque a arte do cinema visa, onde pode, libertar-se dos grilhões do espetáculo comercializado. Em conexão com esta ou aquela corrente de vanguarda (futurismo, dadaísmo, surrealismo, expressionismo), vem assim surgindo em toda parte, dos Estados Unidos aos países europeus mais cinematograficamente representativos (em especial Itália, França e Alemanha), formas de cinema experimental, a história de cujo

204 ss.; *The Struggle for the Film*, ed. by J. Römhild, Wildwood House, Aldershot, 1986, pp. 59-60. Há um substancial acordo na literatura crítica sobre o assunto. Recentemente tem se instituído longamente, com referências específicas a Eggeling e a Richter, a monografia conceitual de M. ZURHAKE, *Filmische Realitätsaneignung. Ein Beitrag zur Filmtheorie*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1982, pp. 19 ss., 93 ss.

“jargão inquieto” conta agora com reconstruções minuciosas e detalhadíssimas. Por mais preeminente que seja, a vanguarda abraça apenas um setor do fenômeno; a independência do experimentalismo não coincide inteiramente com ele; assim como, por outro lado, surgem figuras, grupos, correntes autointituladas de vanguarda que, olhadas de perto, são tudo menos independentes, tudo menos estranhas à lisonja e à sedução do mercado.

Não seria possível, naturalmente, e em nosso contexto nem mesmo faria sentido, traçar uma fenomenologia completa destes experimentalismos. A importância (relativa) com a qual ela se reveste está no grau de organicidade da sua relação com a cultura do Século XX. Onde a relação exprime uma exigência intrínseca, que responde ao intrínseco desenvolvimento da linguagem fílmica - os resultados alcançados às vezes têm relevância - e que (e se trata da maioria dos casos) é, ao invés, pretextual e artificial ou forçado, e dá lugar necessariamente a resultados medíocres. Dois pontos particulares devem ser enfatizados em relação ao problema que estou discutindo, a distinção entre verdadeiro e falso cinema independente. Antes de tudo, a circunstância, certamente não acidental, do progressivo estreitamento do papel do experimentalismo. À medida que nos afastamos da fase inicial, ele perde cada vez mais justificação e eficácia. Sistemáticamente, ou quase, toma conta um mesmo processo, uma mesma parábola involutiva, resumível da seguinte forma: insurgências alternativas de movimento, cuja veleidade protestante, logo retornada, cede lugar à sua institucionalização. Pensemos em casos como aqueles do *free cinema* britânico ou do *underground* estadunidense. No cinema britânico as “tradições de independência” – afirmado sobretudo no campo documentarista – remontam a um longo caminho e tem uma longa história. A tentativa do *free cinema* de renová-los, mudando seu centro de gravidade do terreno social para o da crônica cotidiana (Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson: o melhor dos dois últimos com *Momma don't allow*, 1956, e Anderson com *Every*

day Except Christmas, 1957), tem apenas limitada profundidade e curta duração; em termos de toque em espírito em geral, o *free cinema* deve em todo caso muito ao documentarismo bélico de Jennings (refinado e insuperado, no contexto de sua filiação da escola de Grierson) do que ao neorrealismo italiano: um Jennings, além disso, posteriormente enfraquecido e decantado, em uma versão pequeno-burguesa. (Não falamos nem mesmo da chamada *British Renaissance*, de fato nunca desabrochada, com a possível exceção do hápax de Edward Banned, *Ascendancy* [Domínio, 1982], e que, de qualquer forma, de independente, não tem nada).

Acerca do *underground* estadunidense ou, mais precisamente, o *new american cinema* da Costa Leste, com centro em Nova York, a variação entre propósitos e consequências, em detrimento da atuação dos primeiros, salta aos olhos com evidência quando se comparam apenas os extremos: as enunciações propositivas do início, entre a segunda metade dos anos 1950 e a primeira dos anos 1960, na época da fundação do Actor's Studio Workshop de John Cassavetes, da Filmmakers Cooperative de Jonas Mekas e, novamente por mérito de Mekas, da revista "Film Culture", com, do lado oposto, a pop art mistificadora da Film Factory de Andy Warhol. Nem mesmo o início, é claro, oferece grandes promessas. Se Kenneth Anger tenta, especialmente nas preciosas misturas cromáticas de *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954, reeditado com variantes em 1966) e de *Scorpio Rising* (1964), uma atualização dos módulos vanguardistas à luz das contemporâneas experiências pictóricas americanas, experimentadores como Brakhage, Markopoulos, Snow, etc., não são personagens minimamente confiáveis; mas na tensão inicial de Mekas "em direção a um cinema espontâneo"⁵²⁰, contrastante com aquele hollywoodiano, ou no eco perceptível de Cassavetes

⁵²⁰ MEKAS, J. New York Letter: *Towards a Spontaneous Cinema*, "Sight and Sound", vol. 28, Summer-Autumn 1959, pp. 118-21; *Movie Journal: The Rise of the New American Cinema, 1959-1971*, Collier Books, New York, 1972.

da lição do liberalismo progressivo, honestamente democrático, da escola de Dewey, é salvaguardado ao menos o princípio da independência, que depois naufraga miseravelmente. A sua verdadeira independência o *new american cinema* não conquistou e certamente a expressa completamente o giro do *underground* à la Warhol, um pântano morto de extravagâncias excêntricas, onde não há na prática nada para se manter; exprime-o, se alguma coisa, em outro lugar, o documentarismo no estilo de Lionel Rogosin (*On the Bowery*, 1956; *Come Back Africa*, 1959) ou com a ficção semidocumentária de Shirley Clarke (sobretudo, *The Cool World*, 1965), ambos os quais da essência do documentário fazem, como em seu tempo fizeram Flaherty ou Ivens, precisamente uma questão de estilo.

O outro ponto a ser avaliado com relação à distinção entre autêntico e inautêntico no cinema independente diz respeito ao anticonformismo do qual ele se proclama sempre ser o porta-estandarte. A natureza anticonformistas de uma determinada escolha ou de uma determinada atitude não é, no entanto, decidida com base em proclamações; ela depende da sua capacidade de regular-se e de incidir sobre situações do presente, a que de tempos em tempos se põe, sem que esta aversão, por si só, a legitime e assegure sua validade. Há também situações – observava Lukács no auge da “guerra fria” – em que o ostentado anticonformismo soa como “perfeitamente ilusório”, quando não se transforma em seu contrário, tornando-se conformista:

O aparato do capitalismo monopolista no campo editorial, cinematográfico, jornalístico, etc., limita enormemente [...] o âmbito efetivo deste não-conformismo. Naturalmente, as nuances pessoais no conteúdo de vez em quando prescrito não são lícitas, mas obrigatórias. Mas se nesta questão de importância essencial se verifica algum verdadeiro e substancial desvio, há, da parte do aparato publicitário, uma conspiração do silêncio que geralmente chega até a perseguição direta (Chaplin)⁵²¹.

⁵²¹ LUKÁCS, *Die Zerstörung der Vernunft*, cit., pp. 652-3 (trad., pp. 833-4).

No lugar em que deveria surgir a independência realmente como independência, isto é, a autonomia individual, “o individualismo inconformista”, surge o oposto, “uma pavorosa monotonia conformista no caos ilimitado das nuances individuais”, de tudo ali no meio irrelevantes. Ernst Fischer disse uma vez, e Lukács relata, “que as modernas individualidades não conformistas se assemelham entre si tanto quanto as gotas da água”⁵²². Sobre até que ponto isso é verdade para as vanguardas históricas já comentei acima, e não irei aqui me repetir; aponto apenas como nos experimentalismos do capitalismo tardio as mistificações se tornam mais generalizadas e potencializadas em grau. A ausência ou a fraqueza das bases de classe e o desconcerto ideológico subjetivo, em unidade com a pressão externa do mercado, acabam cada vez mais por desencadear comportamentos, onde a alternativa entre conformismo e anticonformismo perde qualquer contorno nitidamente definido. Embora as batalhas contra o conformismo ainda estejam sendo travadas, trata-se, na maioria das vezes, de batalhas de retaguarda, de tal forma que o conformismo – mal velado por opções transgressivas – é jogado de lado; se alguma coisa, de fato eles não transgridem nada. Historiograficamente, não vale a pena se ocupar com eles, senão para declarar seu anacronismo e inconsistência.

O que faz com que o verdadeiro experimentalismo se converta em falso? A traição do conceito de forma. Deixamos certamente de lado aqueles tipos de experimentação, em grande parte majoritários, em que a forma não constitui o objetivo principal perseguido, respondendo eles antes ao gosto ou ao prazer subjetivo do autor (joguetes técnicos com o meio fílmico, semelhantes a tantas outras no teatro ou na literatura ou na pintura); e nos contentaremos apenas com aqueles casos que, por trás da tela da independência, pretendem uma relação séria e direta com a forma. Seu fracasso nasce aqui, em geral, do fato de que a exasperação do princípio formal, mantido firme em

⁵²² Ibid., p. 654 (trad., p. 835).

sua unívoca abstração, elevada ao ponto da extravagância (ao ponto do formalismo), sobrepõe-se à objetividade da obra ou à força ao ponto de suprimi-la. O que resta dela é dado apenas sob o aspecto de uma casca vazia. Tomo o exemplo de dois diretores altamente citados na literatura crítica: Chris Marker, que já mencionei de passagem acima, tratando da *nouvelle vague*, e Béla Tarr, cineasta húngaro, ativo desde o final dos anos 1970, mas com fama sobrevivida principalmente com a monumentalidade pseudoépica de dois filmes por ele realizados na Hungria pós-socialista, em um roteiro colaborado com o romancista László Krasznahorkai, *Satan-tango* (O Tango de Satã, 1991-94) e *Werckmeister harmóniák* (As Harmonias de Werckmeister, 1996-2000). Que Marker um dia deu prova de uma independência corajosa, especialmente em seus primeiros experimentos pessoais, voltados em múltiplas direções e de gêneros variados, da composição de imagens fixas (como o médio-metragem *La Jetée*, A Pista, 1962) ao *reportage* mais beligerante (como *joli mai*, O Belo Maio, 1963), não creio que haja dúvidas; duvidoso é que eles sejam coordenados, tanto individualmente quanto conjuntamente, em uma obra homogênea. De fato, incorreto em seu diagnóstico histórico-ideológico, heterogêneo em sua escolha de fontes e de materiais de apoio, impreciso em seu projeto, todos atestam veleidades que permanecem mesmo em um nível formal sem solução.

Por outro lado, para compreender o que acontece com Tarr, não há nada melhor do que um paralelo com o seu compatriota Miklós Jancsó. Dele, recorde-se, Lukács havia falado como um representante da “verdadeira vanguarda” do cinema húngaro⁵²³, identificando a sua novidade com a atitude nova em relação à vida e à arte. A vanguarda assim compreendida não depende, pelo menos não principalmente, de fatores técnico-estilísticos, embora naturalmente também estes aqui desempenhem o seu papel. Os elementos estilísticos de Jancsó funcionam, e funcionam apenas,

⁵²³ Cfr. acima, XVII, § 3.

no quadro da forma fílmica que ele cria. Os seus longos planos-sequências e os movimentos, as contínuas idas e vindas dos personagens dentro deles, refletem com grande intensidade a natureza de determinadas tragédias da história; o resultado que disso deriva é não a estaticidade, mas a complicada dinâmica do processo de desenvolvimento do real. Se agora colocarmos em comparação os elementos estilísticos ali usados com aqueles tecnicamente análogos do *neosperimentalismo* de Tarr, veremos imediatamente como as analogias, os planos-sequências, a estase prolongada, etc., dão origem a um resultado de todo diverso e muito mais pobre. A estase de Tarr, que surgiu em circunstâncias sociais e temporais muito diversas, permanece apenas estase. De expressivo eles devem ter o seu próprio vazio; mas como esse vazio não se relaciona com nada de real, pois permanece opaco, árido, sem sentido, muitas vezes com uma insensatez mística, cego de que a operação se envolve em si mesma, ele se revela, em última instância, um fracasso.

Visto os equívocos da literatura crítica, gostaria de insistir sobre isso. Casos deste tipo servem como emblemas do perigo em que, na hiper acentuação do que parece *tout court* como experimental, confundem-se as corretas linhas de desenvolvimento da historicidade objetiva, e que fenômenos objetivamente surgidos da batalha pela independência – no cinema quase sempre idêntica aos de salvaguarda da autenticidade expressiva – são desordenadamente colocados no mesmo nível com outros frutos de uma independência falsa: com aqueles casos onde triunfam a extravagância excêntrica, o gosto de *épater les bourgeois*, o exibicionismo, o anticonformismo conformista, e a piscadela à última moda ou ao novo pelo novo.

2. Marionetes e desenhos animados

Se independência significa no cinema, antes de tudo, independência da indústria, então o cinema de marionetes e os desenhos animados, que tem a sua origem primeira na prática

artesanal de pacientes e solitários devotos, deve ser subsumido por definição sob esta categoria. A animação se configura no início não só como uma questão de criadores autônomos, de todo independentes, mas em seus primeiros desenvolvimentos significativos, por volta de 1920, como um gênero de pesquisa que procede em paralelo, às vezes mesmo de encontro, com o experimentalismo do “cinema abstrato”. Igualmente semelhante, nos dois casos, foram as dificuldades práticas de inserção e afirmação. Pensemos nas carreiras de figuras como Vladislav Starevič, a dupla Alexandre Alexeieff e Claire Parker, os irmãos Fleischer, apenas alguns dos nomes dos pioneiros entre os mais merecedores do setor (dentro dos limites de um artesanato de qualidade). Não é por acaso que o empreendedor Starevič, de uma família da pequena nobreza polonesa (grafia original do nome: Władysław Starewicz), nascido e educado em Moscou, ativo na França desde os anos 1920, foi expulso do mercado precisamente quando, na reviravolta do filme sonoro, ele atingiu o auge de sua capacidade criativa (especialmente com *L'Horloge magique*, O Relógio Mágico, 1928, e *Le Roman de Renard*, 1930-31, mas iniciado já em 1929): confrontando-se pela primeira vez na sua carreira com dificuldades econômicas insuperáveis e sucumbindo a partir dali, sem mais saída, às exigências e prepotências dos produtores.

Infelizmente para ela, a animação não permanece – ou não pode mais permanecer – na fase artesanal de seus inícios. Faz-se sentir imediatamente também neste campo a hegemonia esmagadora da indústria hollywoodiana. Algumas ideias originais exigem, em seu início, em Hollywood a produção de Walt Disney; mas a sua inventiva, para chamá-la assim, depois da série dos *Silly Symphonies* (1930-37) e *The Three Little Pigs* (Os Três Porquinhos, 1933), já terminada com *Snow White and the Seven Dwarfs* (Branca de Neve e os Sete Anões, 1937); de produtos cada vez mais sufocados dentro das malhas da industrialização, toda inovação fantástica, todo valor artístico tendiam em seguida a desaparecer.

Isto espelha, por outro lado, uma situação que vai muito além de Hollywood. O setor da animação, em geral, nestas últimas décadas vai se desenvolvendo, do ponto de vista qualitativo, em razão inversamente proporcional ao seu florescimento quantitativo. O processo de degeneração agora parece ser irrefreável. Quanto mais o campo é invadido pelo mercado, quanto mais, em homenagem ao mercado, triunfa o aparato dos dispositivos tecnológicos (novas técnicas de filmagem, tratamento eletrônico do material, animação digital etc.), tanto menos permanece o espaço para o exercício da imaginação em sentido estético. E tanto pior naturalmente são os resultados. As contribuições mais sérias devem ser buscadas em outro lugar, fora dos círculos dos alardeados produtos de consumo. Como falamos acima dos contrastes entre verdadeira e falsa independência no experimentalismo, assim devemos falar aqui de verdadeira e falsa independência na história do cinema de animação.

Em conformidade com os critérios orientadores (seletivos) do presente mapa, interessa-nos naturalmente apenas o verdadeiro. Mas mesmo com esta restrição, o campo não é determinado para nós suficientemente. Um articulado planejamento, assim como a clarificação do significado, do enriquecimento, da direção do desenvolvimento, etc., dos processos técnicos específicos da animação devem ser deixados à competência dos especialistas. Infelizmente, a historiografia especializada nos ajuda apenas até um certo ponto. É verdade: em contraste com o estado dos estudos de pouco tempo atrás, temos à nossa disposição hoje, mesmo entre os italianos, repertórios muito extensos e abrangentes⁵²⁴; mas se trata, mesmo naqueles mais informados, mais detalhados, apenas de repertórios capazes no máximo de

⁵²⁴ Menciono G. RONDOLINO, *Storia del cinema di animazione*, Einaudi, Torino, 1974; T.W. HOPPER, *Animation: A Reference Guide*, Greenwood Press, London, 1981; G. BENDAZZI, *Cartoons. Il cinema d'animazione, 1888-1898*, Marsilio, Venezia, 1988; *L'animazione europea, ieri e oggi*, in *Storia del cinema mondiale*, ed., Brunetta, cit., I, 1, pp. 561-93; *A Reader in Animation*, Ed. by J. Pilling, John Libbey & Co., Sydney, 1997.

oferecer base preparatória para estudos futuros, e não já verdadeiras contribuições de profundidade histórica. Na realidade aqui, como em tantos outros setores de pesquisa, o defeito dos estudos permanece o mesmo que em toda a historiografia do cinema: a lacuna entre a informação cronista (relato) e análise crítica (no sentido da história), a inclinação ao nivelamento entre experiências díspares, a incapacidade de olhar as coisas em perspectiva, de acordo com a correta perspectiva historiográfica exigida. De minha parte, limitarei-me muito sinteticamente, em alguns casos singulares tomados como exemplificativos, aos aspectos da esfera da animação que mais coincidem com a essência e o projeto do presente mapa: insistindo na observação, de um lado, do quanto se conserva nela de liberdade criativa também durante a fase da industrialização, e por outro do quão a fundo ela se integra, com pleno direito, nos problemas da cultura do século XX.

Após o fim da segunda guerra mundial, quando, com o declínio da Disney, gradualmente chegou ao fim o absoluto monopólio industrial americano do setor⁵²⁵, foram determinadas novas condições que permitiram, em particulares circunstâncias, alguns sobressaltos de liberdade criativa. As contribuições realmente merecedoras de consideração são o fruto desta circunstância: elas vêm ou de cineastas combativos e independentes do ocidente capitalista, como o francês Paul Grimault, ou, nos países socialistas, de artistas profundamente compenetrados de um sentido da história nacional, como o tcheco Jiří Trnka e o soviético Aleksandr Ptuško. Grimault, personalidade isolada mas proeminente (a quem hoje homenageia e expressa sua simpatia até mesmo um colega de trabalho muito distante dele em todos os sentidos, o japonês Hayao Miyazaki), é notável sobretudo por sua atividade no pós-guerra, fruto em grande parte da associação com Jacques Prévert. Esta associação decidiu a

⁵²⁵ Cfr. V. PANDOLFI, *Metamorfosi della fiaba e visioni popolari*, "Cinema", IV, 1951, n. 59, p. 161; A. MARTIN, *Animated Cinema: The Way Forward*, "Sight and Sound", vol. 28, Spring 1959, p. 80.

orientação e o seu amadurecimento. Todos os seus trabalhos pós-bélicos, do curta-metragem *Le petit soldat* (O pequeno soldado, 1947) em diante, foram concebidos e realizados juntamente com Prévert. Auge desta parceria, a fábula antitirânica *Le Roi et l'Oiseau* (O Rei e o Pássaro, 1979), inspirada – como *O Pequeno Soldado* – em um conto de Andersen: filme de longuíssima gestação, montado a partir das cinzas do incompleto e mutilado *Le Bergère et le Ramoneur* (A Pastora e o Limpa-chaminés, 1950), com a posterior, genial contribuição do musicista polonês Wojciech Kilar (que depois colaborou também com Zanussi, Kieślowski e Wajda). *A Pastora e o Limpa-chaminés* e *O Rei e o Pássaro* – explica o próprio Grimault – são dois filmes diversos de matriz única. Interrompido por causa da falta de financiamento, a primeira versão foi lançada em 1953, por vontade do produtor, mas sem o consentimento dos autores, que a deserdaram e se recusaram a assiná-la; até que, quase trinta anos depois, voltaram a possuir o material girado e o reelaboraram em uma versão nova. Grimault disse:

O Rei e o Pássaro, que lancei muito mais tarde, é ao mesmo tempo o mesmo filme e outro filme. Na origem está a mesma história, que ao mesmo tempo se beneficiou de todo o drama que se desenrolou ao seu redor e da distância que eu, neste meio tempo, tomei dele [...]. *A Pastora e o Limpa-chaminés*, assim, eu observei com distanciamento, tentando esquecer o que havia acontecido, com toda a calma. Havia personagens que faltavam um pouco de profundidade, mas que não exigiam mais. Outros que teriam ganhado maior importância. *A Pastora e o Limpa-chaminés*, por exemplo, são personagens de pretexto, cuja simples história de amor acaba por produzir reações em cadeia. São charmosos, gentis, tudo o que acontece com eles nos toca, mas é o conflito entre o Rei e o Pássaro que vem progressivamente à tona. Está ali, por outro lado, a razão da mudança do título do filme: *A Pastora e o Limpa-chaminés* se tornou *O Rei e o Pássaro* – o Rei e o Pássaro assumiu muito mais importância, em relação a Andersen e em relação ao filme *A Pastora e o Limpa-chaminés*⁵²⁶.

⁵²⁶ Citado de J. P. PAGLIANO, *Paul Grimault, L'herminier*, Paris, 1986, pp. 49-50.

Junto com a importância dos personagens e a hierarquia de suas relações recíprocas, muda a importância ideológica que no filme eles assumem, começando dos dois do novo título: o passarinho, símbolo da liberdade, como desafio à opressão ditatorial e megalomaniaca do soberano de Takicardie, o reino onde a corte vive em suntuosos palácios e o povo definha reprimido no submundo, nas trevas de uma cidade subterrânea. Mais explícita, mais marcada, torna-se correspondentemente a linha crítica de pesquisa na qual se move Grimault e Prévert, linha que visa renovar culturalmente o desenho animado mediante a evidenciação dos sedimentos históricos do conto de fadas e dos estreitos nexos que ele mantém com o mundo social e o patrimônio cultural nacional.

Já *A Pastora e o Limpa-chaminés* se levanta contra o obscurantismo, contra o fascismo ideal de Takicardie, um hino de esperança à vida e à felicidade. “O mundo existe, o sol existe, há também os pássaros. Oh, a vida é bela, e um dia veremos tudo isso”: enquanto no fundo avança a máquina, a força mecânica aniquiladora a serviço do tirano, eis que o povo desperta, a solidariedade que se forma entre as criaturas realmente vivas (o homem, o leão, o pássaro, o cão). À janela aparecem, pela primeira vez, feliz, o povo: “Viva os pássaros, viva os leões! Viva todos os animais, viva as criaturas aladas, símbolo da liberdade”; e com a liberdade vem a luz, o sol que os habitantes, afundados na cidade subterrânea, nunca tinham visto. Com base nestes dispositivos, já aqui Grimault e Prévert quebram os limites fabulosos do desenho animado. Derrubando os mecanismos, inovando com respeito à consolidada tradição, implantando-a sobre princípios daquela “ciência autônoma do folclore”, da qual fala Propp em seus estudos sobre o assunto (uma ciência estruturada de baixo para cima, e não vice-versa, na intenção de esclarecer as reais fontes primárias do conto de fadas)⁵²⁷, eles a conduzem ao nível

⁵²⁷ Cfr. V. JA. PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate* [1946], Einaudi, Torino, 1949.

da fábula histórica, e historicamente consciente: da fábula, isto é, que precisamente porque é tal,

Precisamente porque é mais do que qualquer impetuosa imaginação humana, se funde e se eleva no reino das maravilhas, originando-se [...] do magma obscuro da existência de um povo, das suas lutas, da sua natureza, de sua vitalidade [...]. A fábula é, portanto, a mãe da imaginação e da sensibilidade humana, permitindo-lhes possuir a realidade da vida⁵²⁸.

Especialmente como a fábula modelada em *O Rei e o Pássaro* mostra de uma ponta à outra a sua consistência como uma corajosa apologia à luta. Inesquecível e inequívoca, acerca da finalidade libertadora da apologia, a sequência conclusiva, sugerida diretamente por Prévert a Grimault em sua última conversa⁵²⁹. O enorme robô, agora passado ao lado dos rebeldes, depois da destruição de todos os palácios do tirano, senta-se exausto, vazio, pensativo sobre o amontoado de ruínas. Desperta-o o gorjeio desesperado do pássaro ainda aprisionado em sua gaiola. Com as suas gigantescas garras de aço, o monstro abre delicadamente a prisão; então, libertado o passado, o seu punho se abate sobre a gaiola, estilhaçando-a. Não mais nenhuma gaiola, não mais nenhuma prisão para o povo, é o aviso implícito que é deixado, juntos, Grimault e o anarquista Prévert.

Tudo isso explica bem o significado e a relevância da posição artística de Grimault no âmbito do desenho animado. Também explica os tropeços de sua carreira. Não é sem motivos que o ‘infortúnio’ caia sobre ele. Tímido e isolado como artista, ele é ao mesmo tempo homem de ideias firmemente opostas e contestatórias, um independente não disposto a compromissos.

⁵²⁸ PANDOLFI, *Metamorfosi della fiaba*, cit., p. 158.

⁵²⁹ Mencionado na “autobiographie graphique” do próprio GRIMAULT, *Traits de mémoire*, con pref. Di J.P. Pagliano, Ed. du Seuil, Paris, 1994, p. 162. Cfr. também J.P. PAGLIANO, *Grimault-Prévert: Les bons amis font les bons contes*, in *Jacques Prévert. Qui êtes aux cieux*, ed. por C. Aurouet, fasc. di « CinémaAction », n. 98, 2001, p. 127 ; CHARDÈRE, *Le Cinéma de Jacques Prévert*, cit., p. 278.

Mesmo a parceria com Prévert tem esta matriz. Certamente, trata-se de uma parceria anômala e um pouco descentrada, não privada de estridor, de efeitos negativos, etc. Em primeiro lugar, ela parece justapor, ao invés de fundir as duas personalidades que a compõem. O pathos de Grimault nasce de uma espécie de espírito de resistência, de uma militância combativa em defesa dos direitos da liberdade social dos oprimidos; Prévert carrega consigo, mesmo no pós-guerra, o intelectualismo de uma cultura cujas raízes estão em sua própria experiência anárquico-literária dos anos 1930. Em segundo lugar, o trabalho de parceria aparece marcado por uma certa pátina anacrônica, por um certo atraso histórico. Para ambos os seus componentes, trata-se do efeito residual de sua formação cultural antecedente, que eles, como indivíduos, não sabem e não querem modernizar, e que, naturalmente, ainda menos moderniza a parceria como tal.

Apesar de tudo isso, *O Rei e o Pássaro* permanece sendo um sucesso excepcional. Após o colapso do mito Disney, em uma fase de grave crise e involução de todo o setor do desenho animado, Grimault está entre os pouquíssimos autores que sabiam mover-se na animação com linearidade de intenções, sagacidade autêntica, e firme determinação compositiva: determinação a qual, por sua vez, repousa em uma maestria indubitável na renderização expressiva tanto do desenho quanto do movimento, em especial no que diz respeito ao mundo animal (enquanto algum convencionalismo à la Disney permanece no retrato de figuras como a pastora e o limpa-chaminés).

De natureza totalmente diferente é a independência do cinema de animação na Tchecoslováquia pós-bélica. Como encomendador não opera o produtor privado, mas, através da indústria cinematográfica do Estado, diretamente o Estado socialista. No cinema tcheco, o setor de animação ocupa um nicho particularmente protegido e favorecido. Longe de dificultar sua independência, a nacionalização da indústria do cinema lhe assegura condições materiais favoráveis (estruturas, equipamen-

tos, apoio econômico, formas de descentralização da produção, confiada a pequenas unidades de trabalho praticamente autônomas, todas impensáveis, senão em uma sociedade socialista), liberando-a assim das preocupações do mercado e do lucro⁵³⁰. Duas vezes se beneficiam os mestres locais da animação. Em primeiro lugar, eles dispõem de estúdios onde trabalham sem perturbações, dentro das novas relações públicas criadas pelo socialismo; além disso, no nível criativo, podem tirar partido da vantagem que deriva dos impulsos, projetos, objetivos, etc., da fase de início da sociedade nova em construção.

Razões históricas específicas, e isto é a importância secular do papel desempenhado no país pelo teatro de marionetes, a única forma de protesto nacional popular contra a opressão dos Habsburgos, explicam porque a escola fílmica tcheca de animação (Hermína Týrlová, Jiří Trnka, Břetislav Pojar, Karel Zeman) se impôs sobretudo no campo do filme de bonecos. Três específicos estúdios cinematográficos entram em funcionamento depois do fim da guerra: o estúdio de Barrandov (Praga), sob a liderança de Trnka, e os dois de Gottwaldov, dirigido um por Týrlová e o outro por Zeman. Do grupo complessivo desta escola o expoente principal é Trnka. Desenhista, ilustrador especialista em livros de grandes fabulistas mundiais (Andersen, os Grimm, etc.), roteirista e figurinista de teatro, diretor desde 1943 de um teatro de marionetes, antes de passar, em 1946, à direção do estúdio cinematográfico de Barrandov, Trnka logo se afastou conscientemente da técnica do desenho animado de seus primórdios, não sem traços da *Branca de Neve* da Disney⁵³¹, para um gênero de filme de bonecos, onde faz uso mesclado de bonecos e figuras reais: mescla já presente em alguns dos mais prestigiosos pioneiros do mudo, como Starevič, com os quais Trnka também compartilha certas escolhas temáticas. (A filmografia de Starevič inclui,

⁵³⁰ Cfr. M. e A. LIEHM, *Les Cinémas de l'Est de 1945 à nos jours*, Ed. du Cerf, Paris, 1989, pp. 111, 114 ; TH. J. SLATER, *Czechoslovakja*, no vol. organizado *Handbook of Soviet and East European Films*, cit., pp. 137-8.

⁵³¹ O destaque é de MARTIN, *Animated Cinema*, cit., p. 80.

entre as obras inacabadas, projetos de Andersen e Shakespeare que seria o próprio Trnka que realizaria).

Este deslocamento de interesse em direção ao filme de bonecos se baseia em sua convicção das “possibilidades ilimitadas” do cinema de animação, quando a animação se serve, em lugar da planicidade bidimensional do desenho, de “bonecos que possuem três dimensões, e que se movem em três dimensões”. A Jaroslav Brož ele explica em uma entrevista de 1955:

Impus desde o início a minha concepção de estilização dos bonecos, cada um com uma expressão pessoal, mas permanente, em oposição àqueles cuja expressão pode mudar graças ao uso de técnicas diversas. Esta última escolha, a prática nos tem mostrado, não depende tanto do realismo quanto do naturalismo. As possibilidades do filme de bonecos são ilimitadas; podemos utilizar bonecos em todos os casos em que normalmente se utilizam atores, mas isto seria reduzido a uma simples imitação. O filme com bonecos não é único e original a não ser quando vai além do filme de atores, quando a estilização, o pathos e o lirismo, interpretado pelos atores, seriam inverossímeis, ridículos e fastidiosos⁵³².

Imbuído do mesmo amor requintadamente popular de um Anatole France pelos *contes de fées* e o teatro de marionetes, e bem consciente da advertência de France acerca do estilo de escrita a se adotar na narrativa para a infância (“Quand vous écrivez pour les enfants, ne vous faites points une manière particulière. Pensez très bien, écrivez très bien. Que tout vive, que tout soit grand, large, puissant dans votre récit. C’est là l’unique secret pour plaire à vos lecteurs”)⁵³³, também ele, como Grimault, não acredita que a animação deva necessariamente restringir-se a um público infantil. “Porque – pergunta – o cinema de bonecos só deveria ser feito para crianças?”. Na interrogação retórica já está

⁵³² Citado de LIEHM, *Les Cinémas de l’Est*, cit., p. 113.

⁵³³ A. FRANCE, *Le Livre de mon ami*, Calmann-Lévy, Paris, 1924, p. 261. [Quando você escreve para crianças, não o faça de uma maneira particular. Pense muito bem, escreva muito bem. Que tudo seja vivo, que tudo seja grande, amplo, poderoso em sua história. Este é o único segredo para agradar os seus leitores].

implícito a resposta, que soa como absolutamente negativa. Os textos de Cervantes, La Fontaine e Swift (aos quais Trnka acrescenta os de seu compatriota Božena Němcová) não são talvez textos universais, válidos para todas as idades?

Mesmo sem relação com os interesses e as necessidades dos jovens, não se pode ignorar o fato de que é impossível traçar uma nítida linha divisória entre a percepção artística das crianças em idade escolar e a dos adolescentes. Esta fronteira segue um curso tortuoso e mal definido, ditado pelo temperamento e pela sensibilidade dos indivíduos singulares. O mesmo é verdade no caso de adolescentes e adultos. O apelo e a popularidade de certas obras de arte são determinados pela percepção e não pela idade do público. Por isso eu olho sempre com suspeita a toda forma de arte que é pensada exclusivamente para crianças⁵³⁴.

Sobre esta base, e com a ajuda de uma equipe especializada de colaboradores, Trnka elabora a matéria de seus próprios filmes de bonecos. Nutre-o na base a riqueza do mundo do folclore: aquela mesma que alimenta a toda a melhor arte nacional tcheca, a pintura, a narrativa (de um autor, digamos, como Němcová, cujo conto *Prine Bajaja* o diretor se refere diretamente para o seu próprio *Bajaja* de 1950), e sobretudo a música (de Smetana a Dvorak e a Janáček). Não contam tanto, em seus filmes, drama e ação. Contam o cuidadoso tratamento do material folclórico, o cuidado atencioso, reflexivo, até mesmo contemplativo, com o qual ele o maneja e o dispõe, o “caráter poético e mítico” (Trnka), isto é, genuinamente popular, com o qual ele se envolve, sem por isso tirar-lhe a vitalidade.

Uma tão íntima relação entre fábula e vida já é evidente em *Císařův slavík* (O Imperador e o Rouxinol, 1948), reelaboração de um conto de Andersen. Com o narrador, Trnka poderia certamente dizer: “afinal, a fábula mais bela é a vida”; mas no filme a relação fábula-vida se encontra potencializada, expressa narrativamente de forma mais rigorosa do que em Andersen.

⁵³⁴ J. TRNKA, posfácio à coleção de contos reunidos por K. BEDNÁR, *Puppets and Fairy Tales*, SNTL-Publ. of Technical Literature, Prague, 1958, p. 39.

De conto objetivo, que é no original a fábula, torna-se no filme recordação; adquire um prólogo e um epílogo, ou seja, um enquadramento (no conto inexistente), que determina e circunstancia o seu desenvolvimento. Adoecido, devorado pela febre, o rapaz protagonista vive no delírio a história de um jovem imperador chinês. Através da sua imaginação, ele vem gradualmente articulando a estrutura da fábula e os seus personagens, que forma com homens, objetos, coisas da realidade circundante. Assim, tomando corpo os personagens do imperador e de sua fiel comitiva, o esplêndido palácio, “feito tudo de porcelana preciosíssima”, o jardim espaçoso, imenso, “cheio de magníficas flores”; um velho cachimbo sugere à imaginação da criança o personagem do pescador, enquanto um ornamento em forma de peixe assume as características de uma estátua que emite bolhas de sabão; para marcar a passagem do tempo, como um relógio para o imperador, está um boneco com címbalos (que bate repetidamente) montado sobre uma tartaruga mecânica; e no lugar da “pobre menininha” da cozinha da história, encarregada de conduzir o Cavaleiro de honra no meio da corte em busca do rouxinol, encontramos, transformada em camponesa, a donzela do prólogo, que olha sorridente através das barras do portão que a separa da sombria casa do amigo doente.

Deste modo, a memória subjetiva se substancia por fatos e objetos reais; e estes fatos e objetos são, com fina sensibilidade popular, com coerência extrema, deslocados dentro de uma dimensão psicológica, um sentimento de melancolia pungente, que constitui o aspecto mais característico da poética do autor. Daí a adoção de certos módulos narrativos: a recorrência, na narrativa visual, do rosto fantasioso da criança; a descoberta de que os movimentos da *câmera*, lentamente, quase com dificuldade, fazem dos objetos; o uso de transições analógicas em panorâmica, como aquela da corte imperial ao bosque onde ecoa o canto do rouxinol. A viva imaginação fabulosa de Andersen tende aqui a converter-se em uma tristeza difusa, redundante

sobre o espírito de todo o arco de acontecimentos ligados e objetivados pelas evocações. Com o que Trnka impregna profundamente o texto dos traços de sua poética. Graças também à magistral contribuição do compositor (e seu fiel colaborador) Václav Trojan e a um uso elaboradíssimo do claro-escuro das cores, ele transcende sem dúvida, por um lado, os limites da fábula infantil, mas evita também, por outro, qualquer sujeição às pretensões (e à aridez) do intelectualismo: sente, isto é, não com os intelectuais, mas com as crianças, e com o espírito destas, olha e escreve.

O que foi aqui exposto vale, naturalmente, ainda em maior razão – em seus princípios, se não sempre em seus resultados – para aqueles filmes da maturidade de Brkna, como *Bajaja* e *Staré pověsti české* (Velhas Lendas Tchecas, 1953), onde é mais direto o impacto temático do folclore nacional; e também para os trabalhos posteriores, *Sen noci svatojanské* (Sonhos de uma noite de verão, 1959), baseado em um clássico de Shakespeare grandemente apreciado e frequentemente representado nos palcos tchecoslovacos, e que também se tornou quase um texto ‘nacional’⁵³⁵. Com *Bajaja*, torna a se impor a melancolia, o pesadelo da infelicidade, como tom dominante da fábula; e retornam os usuais critérios de trabalho e composição de Trnka: “nas diversas sequências ele nunca dramatiza, mas se tem a impressão de que medita”, observa justamente Benešová, que acrescenta: “Em *Bajaja* o espectador não percebe as imagens uma após a outra, mas se sente no meio delas: elas o cercam, constroem-no por todos os lados e o assaltam com força”⁵³⁶. Utilizando de mãos cheias de um patrimônio folclórico de extraordinária riqueza cultural (que tem o seu ápice na invenção trágico-grotesca da figura do bobo da corte, acrescentado ao original literário de Nĕmcová), Trnka restitui aqui o equivalente tcheco da pintura

⁵³⁵ Cfr. M. BENEŠOVÁ, *Il cinema di animazione*, nel volume *Il film cecoslovacco*, a cura di E. G. Laura, Ed. dell’Ateneo, Roma, 1960, p. 148.

⁵³⁶ *Ibid.*, pp. 142-3.

humanista do gênero (vem à mente um Carpaccio): com a conquista de um nível de *pastiche* narrativo-figurativo, é verdade, não inteiramente fundido, mas que revela qualidades de fineza, de gosto pela composição, de sabedoria estilística, capaz de redimir largamente qualquer deslize de tom em direção ao patético além do pretendido (a reencarnação da mãe de Bajaja no cavalo branco). É a vida do povo que toma o centro. Como mostra bem a adaptação fílmica de *Velhas Lendas Tchecas* coletadas por Alois Jirásek, a exaltação da figura do herói nunca é, em Trnka, em detrimento da coralidade popular. Vida e lenda (fábula) encontram no povo o seu ponto de encontro. Cito ainda as palavras de Benešová

Em *Velhas Lendas Tchecas* o povo representa a força criadora da nação que se renova sem trégua e se torna uma autoridade nos eventos históricos. Ela tem muitos pontos em comum com o antigo coro, mas é mais ativa. A cena mais imponente do filme, cuja gradação dramática é uma obra-prima, é aquela da batalha dos tchecos contra os habitantes de Loutsko [...]: uma obra-prima em termos de conteúdo e de montagem, na qual são deliberadamente alternadas as cenas de massa com aquelas que representam o combate individual (o duelo entre Vlatislav e Čěstmir) e finalmente o fundo musical que com seus ruídos amplia o espaço da batalha: o estrondo de trovões, o choque de armas, a quebra de lanças, os golpes contra os escudos alargam a extensão do campo de batalha, não só para além da tela, mas sugerindo aos espectadores os horrores da guerra, recordando das chocantes impressões vivenciadas durante o último conflito mundial⁵³⁷.

Um pouco mais discreto em relação a Trnka, muito *sui generis*, é o trabalho de Karel Zeman, outro notável expoente do cinema de animação tcheco. Sua característica específica é o vivo interesse pelas fábulas e pelo mundo fabuloso, não simplesmente como o reino do “maravilhoso”, terreno fértil para invenções e truques repetidos, mas porque as fábulas permitem melhor iluminar, a nível fantástico, certos problemas ou situações do mundo moderno: a relação entre o velho e o novo, entre avanço técnico e valor da tradição, entre “cientificidade” e “romantismo”: um

⁵³⁷ Ibid., p. 146.

maravilhoso, em suma, factual e não só meramente contemplativo, que encontra seu lugar nas legítimas aspirações do homem integralmente apreendido. Por ocasião de sua primeira tentativa de execução para “fundir os personagens artificiais – os bonecos – com atores vivos”, ou seja, de *Cesta do pravěku* (Viagem à Pré-História, 1955), Zeman enfatizava já como o seu interesse era principalmente dirigido para uma dupla ordem de questões, a reconstrução da “Atmosfera do tempo” (a pré-história) e o estudo da relação “existente entre os homens de hoje [...] e o mundo de ontem”⁵³⁸: questões e interesses que são melhor iluminados pelas suas duas obras sucessivas, *Vynález zkázy* (A Diabólica Invenção, 1958), do romance *Em Frente da bandeira* de Jules Verne, e *Baron Prašil* (O Barão Fanfarrão, 1961), livre adaptação de alguns motivos do livro homônimo de G. A. Bürger.

Das duas obras anteriores *O Barão Fanfarrão* desenvolve não somente a técnica, consistindo ainda no uso de “meios de animação combinados com o filme de ficção”, mas também – e isso é o mais importante – o mundo ideal e artístico, a tradição cultural. “Minha intenção”, dissera Zeman, em 1962, no ato de apresentação do filme em Locarno, “era mostrar como o homem – o ser vivente – realiza os sonhos fantásticos das gerações precedentes”: aqueles expressos, precisamente, pelas “invenções” do conto de Bürger (e de Raspe, a quem Bürger se refere, traduzindo do inglês ao alemão e modificando-o consideravelmente), bem como, mais adiante no tempo, da narrativa de Verne, que aqui aparece à margem, não por acaso, nos personagens que representam os amigos ‘cósmicos’ do barão: os viajantes Nicole, Barbican e Ardan do romance *Da Terra à Lua*.

Se, entretanto, ao barão a fantasia abre todas as portas, aquelas do nosso mundo e aquelas do cosmo, e o fantástico é o seu universo, não são apenas os grandes personagens da ficção literária que dominam tal universo. A eles se unem de fato Tonik, um astronauta que vive as aventuras do barão não mais, como

⁵³⁸ De uma entrevista de Zeman a I. Cipriani, “Cinema nuovo”, V, 1956, n. 79.

ele, como invenções fantásticas, mas como realidade (ou ao menos possibilidades reais). É assim um traço de pacífica ironia que Zeman contrapõe muitas vezes com bom gosto, utilizando de todo um sábio procedimento e uma sábia arte de contaminação, de um rico material figurativo inspirado nas ilustrações de Gustave Doré (completo com tratamento estriado das imagens sob a forma de gravuras), e, na cor, do uso alternado de tonalidades cromáticas e monocromáticas em “função emotiva” (“Utilizo a cor da mesma forma que um pinto no quadro, onde a cor reveste uma função emotiva”)⁵³⁹ – é um traço irônico que o barão pretende afirmar-se às “regras de uma fantasia honesta” e de colocar sempre “os pés no chão”. De fato, os seus sonhos e as suas invenções, as suas fantasmagorias irreais, são tão preciosas e precursoras quanto já superadas: frente a estas irrealidades, as façanhas de Tonik são já possibilidades reais. Assim, mais uma vez em Zeman, a fábula está ligada a uma impostação nova e de grande modernidade, embora infelizmente não seja desenvolvida às suas extremas consequências. Devido a uma certa restrição inerente ao seu gosto fundamentalmente didático-ilustrativo (e embora com um elevado grau de refinamento e de cultura), Zeman deixa intocado, do ponto de vista artístico, o nó de questões e implicações postas pelo antagonismo entre mundo do passado (o “romantismo” do barão) e o mundo do presente (a “cientificidade” de Tonik), fazendo assim com que seu filme perdesse um pouco daquilo que ele gostaria de ter sido sua “ardente atualidade”.

Ainda dentro do âmbito dos países socialistas, não podemos deixar de mencionar, para encerrar, as vivazes experiências colocadas em ação no final dos anos 1950 pelo representante mais significativo da escola de Zagreb, o já conhecido por nós, Vatroslav Mimica⁵⁴⁰, e sobretudo da atividade do soviético Aleksandr

⁵³⁹ Declaração coletada e publicada no anuário “*Československy film*”, Praha, 1961, p. 94.

⁵⁴⁰ Cfr. acima, XXI, § 4.

Ptuško, verdadeiro pai putativo de todo o círculo de autores que mencionei aqui: se não pelo fato de que o seu pioneiríssimo filme de técnica mista de animação (bonecos) e figuras reais, *Novyj Gulliver* (O Novo Gulliver, 1935), suscita em seu surgimento uma grande impressão na capital tcheca, como recorda Týrlová (a qual permanece depois por muito tempo influenciada)⁵⁴¹, e foi também precursor de um recorrente modo indireto de narração, devido ao fato de que Ptuško intervém sobre o texto de Swift, atualizando-o, com modificações estruturalmente análogas àquelas de que se servirá Trnka em relação à Andersen.

Embora em muitos aspectos seja precisamente ele o animador que lançou as premissas inaugurais para o florescimento da animação no filme sonoro, o curso posterior de sua carreira tende a ser no sentido de um progressivo abandono do filme de bonecos e, em geral, da prioridade das técnicas de animação, em favor – ainda dentro da estrutura do conto de fadas – de um *mélange* mais amplo de animação, truques e atuação ao vivo, confiada a atores de carne e osso. No coração de seu cinema está o esforço de trazer de volta à vida o espírito da antiga poesia popular russa, do *byline*, dando concretude imediata, através das imagens fílmicas, a mitos, lendas, fábulas, tradições atávicas: um terreno sobre o qual ele se move como um senhor, com grande domínio do complexo folclórico-cultural subjacente (unidade do elemento crítico culto e daquele popular), e onde ele consegue plasmar, às vezes mais, às vezes menos, imagens ricas de finura pictórica e sabedoria compositiva.

Os seus resultados melhores são aqueles do primeiro decênio do pós-guerra, mais ou menos desde *Kamennyj cvetok* (Flor de Pedra, 1946) a *Il'ja Muromec* (Ilya Muromets, 1956), passando pelos melhores de todos, a adaptação da *bylina* do ciclo de heróis de Novgorod *Sadko* (Sadko, o Intrépido, 1953),

⁵⁴¹ Cfr. BENEŠOVÁ, *Il film a pupazzi*, cit., pp. 131n., 134-5. Em um Gulliver tinha pensado e começado a trabalhar em 1928 também Starevič, que depois abandonou o projeto por Le Roman de Renard (L.B. e F. MARTIN, *Ladislav Starewitch. 1882-1965*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino, 2003, pp. 171-2).

com utilização da partitura musical de Rimskij-Korsakov. Fonte e tema vem aqui de encontro ao seu melhor, criando as condições para um mais livre espaço de movimento encontrado para as suas intuições fantásticas e os seus recursos estilístico-figurativos. O herói mítico Sadko aparece no filme, mesmo como presença física, um pilar, o verdadeiro pilar de suporte da vida da velha Novgorod. Daí, estilisticamente, o jogo de inserção do personagem humano nos fundos de papel machê: a busca do simbolismo, as frequentes angulações de baixo, para exaltar a elevação mítica do herói, as óbvias analogias da silhueta de sua figura, como as torres e os pináculos da cidade. Desempenha um papel importante também o uso calibradíssimo da cor. As nuances cromáticas particulares sublinham particulares situações, acentuando fatos e personagens, exasperando-os satiricamente: pense na orgia dos mercadores no início, ou na cerimoniosa partida de xadrez com o soberano bigodudo, ou na sequência da fênix árabe que encanta o exército e os elefantes: nesta última sequência, o gradual alargamento do campo de filmagem encontra correspondência e apoio na luminosidade da cor, com resultados caricaturais de bom gosto.

Ptuško não desfrutou, infelizmente, até o final da independência da qual desfrutaram os mestres da escola tcheca. Em suas obras mais tardias, impostações, técnicas, estilo, etc., permanecem os mesmos, mas o conjunto, que sofre de muitos condicionamentos, é mais desgastado e mostra uma certa exaustão. Este emaranhado de méritos e limites formais aparece claramente em um filme que ainda corresponde tão bem à sua poética como *Ruslan i Ljudmila* (As Aventuras de Ruslan, 1972-73), do poema homônimo de Puškin. Embora renuncie à música de Glinka, que é substituída pelo burocrata Chrennikov (além disso, musicalmente interessado também pelo folclore), Ptuško não renuncia às suas peculiaridades estilísticas: a acentuação da atmosfera da fábula, o esplendor da implantação cênica, a luminosidade pictórica, o gosto evocativo pelos valores do folclore,

a agitação suave da *câmera*, a mescla de truques, animação e atuação ao vivo: todo o aparato, em suma, de seus expedientes habituais, mas sem o vigor e o polimento de antes. Personalidade artística talvez não muito original e em via de desaparecer um pouco no curso do tempo, Ptuško deixa, no entanto, sinais muito tangíveis de sua presença artística, merecendo um lugar de total respeito na história do cinema de animação.

XXIX

CINEMA E LITERATURA

Os casos nos quais o cinema compõe as suas obras com linguagem pura, livre das influências de outras artes são, mesmo dentro do círculo do cinema que conta, um número extremamente exíguo, uma absoluta minoria. Sobre o domínio da linguagem fílmica pura prevalece muito, desde o início, formas várias de contaminação. Não se trata, certamente, de uma peculiaridade exclusiva do cinema. A contaminação é um fenômeno bem conhecido na história de todas as artes. “A maior parte do drama clássico”, lembra-nos Béla Balázs, teórico do cinema proveniente da literatura e do teatro, “não são mais que uma reelaboração do material épico e, se abrirmos a *Hamburgische Dramaturgie* de Lessing, podemos constatar que já as primeiras três críticas se ocupam de comédias reduzidas do romance”⁵⁴². Ao lado deste fenômeno generalizado de transição da épica para a dramaturgia (da literatura ao teatro) e vice-versa, pensemos, na pintura, nas composições narrativas, em ciclos, ou no gosto pela impressão estilística, do *pastiche*, da *collage*; e, na música, na chamada “música de programa” ou os *lieder*, ou à ópera lírica *tout court* (o *Work-Ton-Drama* wagneriano). Assim, na medida em que o cinema deixa para trás o estágio de seus primórdios, quando a batalha pela conquista da autonomia da própria linguagem o obriga a se distanciar o máximo possível das outras artes, surge o fenômeno oposto: a maioria das obras do cinema, incluindo o cinema culto (precisamente aquele que mantém as relações mais

⁵⁴² B. Balázs, *Materia e tema nelle riduzioni cinematografiche* [1950], in *Teorie del realismo*, a cura di E. Bruno, Bulzoni, Roma, 1977, pp. 32-3.

estreitas com a cultura do século XX), tomam o seu impulso da literatura e do teatro. Balázs o registra sem dúvida – ou melhor, denuncia – isto como um fenômeno generalizado:

É um costume geral reelaborar para o cinema romances, novelas, comédias. Isso acontece, em parte, porque eles têm um conteúdo adequado para serem reduzidos a uma trama cinematográfica, em parte, porque se trata de romances e comédias de tanto sucesso, de tanta popularidade, que é conveniente lançá-los também no mercado cinematográfico. É muito raro que um tema original seja especificamente escrito para ser filmado, e a isso atesta sem dúvida o fraco desenvolvimento do roteiro como um gênero literário. Seria inútil colocar sob investigação o lado prático da questão. Na prática, decide a lei do mercado⁵⁴³.

Coloquemos, com Balázs, de lado as leis do mercado, e nos ocupemos em vez disso com a essência do fenômeno em si e por si. Existem fundamentalmente três tipos de transposição, apenas dois dos quais significativos do ponto de vista estético. Em primeiro lugar, as transposições ilustrativas, caracterizadas pela heteronomia do princípio que as sustenta e as orienta. Como o princípio seu vem de fora, do texto que se trata de ilustrar, a eles faltam independência própria, permanecendo, isto é, apenas ilustrações. Naturalmente, estas ilustrações podem ser mais ou menos fiéis, mais ou menos bem sucedidas, etc.; em todo caso, os seus variados graus de qualidade, fidelidade, etc., não modifica em nada o princípio ilustrativo mesmo, que as torna estranhas à esfera da estética. Portanto, elas não têm para nós interesse algum.

No extremo oposto das ilustrações estão as reelaborações, as adaptações criativas, isto é, aquelas que, partindo de um determinado texto, o recriam *ex novo*, segundo princípios construtivos internos, autônomos; de modo que o texto de partida não desempenha mais nenhuma outra função que o de um impulso, de pré-texto. Quando o Pudovkin de *A Mãe* reelabora Gor'kij, quando o Visconti de *Terra Treme* reelabora Verga, quando o

⁵⁴³ Ibid., p. 31.

Kurosawa do *Trono de Sangue* reelabora Shakespeare, já foi demonstrado acima que, independentemente da qualidade dos resultados, suas fontes parecem neles ser absorvidas e de todo transcendidas. A qualidade das obras se mantém ou cai por razões internas próprias a ela.

No meio dos dois extremos se estende o único campo que aqui colocaremos em questão de discutir longamente, o campo das adaptações no sentido pertinente do termo: leituras não mais meramente como ilustrações, mas ainda não como reelaborações criativas. As dificuldades de uma justa impostação do problema relativo a este gênero de adaptação, a sua natureza e a sua tipologia, nasce da indeterminação tanto dos pressupostos teóricos sobre o qual se fundamentam, quanto dos limites do campo em que se movem, difíceis de se fixar de acordo com as leis. Não existem, de fato, princípios estéticos *a priori* que estabeleçam se e quando uma determinada adaptação é uma adaptação no sentido em questão. A gama de soluções possíveis parece extremamente móvel. É nos apresentada aqui de fato uma situação que é em muitos aspectos análoga àquela que surge na literatura com a problemática do “agradável”, isto é, com as obras que, embora às vezes de valor, mas sem pleno valor artístico, a crítica literária atribui ao campo da beletrística. Nem mesmo com eles – explica bem Lukács na grande *Estética* – existem critérios de última instância para decidir seu pertencimento:

Porque nelas, exteriormente parecem operar como forças formativas todas as categorias da estética, enquanto que precisamente por sua própria natureza se distancia do grande caminho que a arte verdadeira tem seguido desde as suas origens. Eles estão, portanto, muito próximos desta última – e a proximidade não é de todo enganosa – mas precisamente por esta razão estão claramente separadas delas no que diz respeito às questões decisivas da estética. Na prática, parece que aqui não há um limite claro, já que há um número considerável de autores que em uma parte de suas obras pertencem à literatura mais autêntica, enquanto que com outras obras permanecem no nível da beletrística⁵⁴⁴.

⁵⁴⁴ Lukács, *Ästhetik*, cit., II, p. 559 (trad., II, p. 1323).

E isto, Lukács acrescenta, vale para todas as artes. Especialmente no cinema, onde a arte é tão rara e, por outro lado, tão intrincada e confusa, mesmo aos olhos da crítica, é o acervo de obras que surgem como adaptações⁵⁴⁵, da confusão não há saída senão procedendo com rigorosos critérios seletivos, com um rígido exclusivismo: separando de modo mais nítido, ainda mais do que antes, as falsas (errôneas) das verdadeiras (corretas) orientações, o essencial do inessencial, o supérfluo do influente; deixando de lado, sem dúvida, aquelas que entre dramaturgia e cinema, cinema e literatura, são meramente relações ocasionais, cômodas (teatro filmado, exploração fílmica de romances de sucesso, etc.), com a vantagem exclusiva de casos em que, por particulares circunstâncias de ordem histórica ou individual, mesmo as adaptações fílmicas não criativas estabelecem com a narrativa e a dramaturgia inter-relações de alguma relevância. Escusado será dizer que, dentro desta gama de casos já por si restrita, o prospecto da análise que se segue se circunscreve ulteriormente apenas em torno de um limitadíssimo número de exemplos, válidos como representativos.

Há, antes de tudo, casos em que a diferença de nível entre romancista e diretor é evidente, intransponível desde o início, e nem mesmo atenuada pela eventual precisão da adaptação. Se na adaptação o diretor falha, isto pode ser devido a uma fidelidade excessivamente passiva, sem inventiva, ou a alterações e deformações equivocadas que, ao piorar, desfiguram o original. Mesmo o elenco às vezes deforma e desfigura. Não basta aqui

⁵⁴⁵ A razão pela qual este acervo é representado geralmente com a maior desordem pela literatura crítica sobre o assunto está no fato de que a esmagadora maioria dela é abstratamente teórica, de uma teoria quase sempre de matriz semiológica. Agora, porque as suas incursões no campo historiográfico, como acontece com aquelas da semiologia, são tão excêntricas, capciosas, arbitrárias, convolutas, que produzem resultados simplesmente escandalosos (repertórios cheios de nomes e títulos inacreditáveis, mas onde os nomes de um Sjöberg ou de um Donskoj ou de cineastas socialistas em geral nem mesmo figuram, enquanto a maior parte dos exemplos derivam de Hollywood), aqui – salvo exceções – prefiro ignorá-las em seu conjunto.

invocar o argumento, apresentado por Balázs em *Der Geist des Films* e relançado mais tarde em autodefesa por Straub, que, sendo a filmagem sempre necessariamente uma escolha de campo, e portanto um ponto de vista, já todo enquadramento comporta uma “subjetividade inevitável”. Nas palavras de Balázs:

Cada quadro é um enquadramento. E cada enquadramento é uma revelação não meramente espacial. Cada ângulo visual sobre o mundo implica uma visão do mundo. Portanto, o enquadramento da câmara corresponde a um enquadramento interior: e nada é mais subjetivo do que o objeto. Quer queiramos ou não, cada impressão, enquadrada, se torna expressão⁵⁴⁶.

Não é suficiente, devido ao intercâmbio que com tal argumento se opera entre técnica e forma. Tanto o diretor que apenas reproduz, quanto aquele que, sem criar uma forma nova, altera mal, por capricho, a forma que encontra, deparam-se com inconsistências formais; com o resultado de que as suas adaptações fracassam. Incide às vezes desfavoravelmente a situação histórica. Assim, John Ford, que ainda no crepúsculo do *New Deal* havia dado as discutíveis, mas interessantes transcrições de *As Vinhas da Ira* (de Steinbeck) e de *A Longa Viagem de Volta* (de O’Neil), não está certamente à altura da sua fonte quando, em *The Fugitive* (Domínio dos Bárbaros, 1947), com o Graham Green, de *O Poder e a Glória*, manipula-o arbitrariamente. Nem competem minimamente com a capacidade de evocação histórica dos respectivos originais de Aleksej Tolstoj as adaptações que na URSS se fazem de *Pëtr Pervyj* (Pedro, O Grande, 1937-39, em duas partes), Vladimir Petrov e de *Sestry* (Irmãs, 1957), primeira parte da potente trilogia *Choždenie po mukam* (A estrada dos tormentos), Grigorij Rošal’: relacionadas ambas às páginas de Tolstoj em formas que só episodicamente refletem e adaptam o espírito.

Como acontece que o resultado fica comprometido mesmo, que apenas devido a uma abordagem incorreta, pode ser esclarecido por dois exemplos muito diferentes, distantes um do

⁵⁴⁶ BALÁZS, *Der Geist des Films*, cit., II, p. 71 (trad., p. 33).

outro no espaço e no tempo. *Die Nibelungen* (Os Nibelungos, 1923-24), a saga germânica adaptada em dois episódios por Thea von Harbou e Fritz Lang, insere-se no quadro das muitas representações weimarianas das obras de Händel, Hebbel e Wagner, trazendo consigo suas próprias deformações de perspectiva: monumentalidade, gigantismo cênico, exasperação da função mistificadora do mito, intencionado a dar crédito e aprovar a mais miserável, irracional e reacionária herança romântica. Já Hegel, na *Estética*, exprime fortes reservas em relação à poesia pseudoépica deste gênero de saga. Contra o filme de Lang valem – naturalmente com muitos agravos – os argumentos elaborados por Hegel: isto é, que “falta a realidade determinada de um sólido terreno intuitivo, de modo que [...] o conto tende já em direção a um tom de saltimbancos”; que os eventos dos quais se trata “para a consciência nacional são apenas história passada completamente varrida pelo tempo”⁵⁴⁷; em suma, que a veste pseudoépica permanece apenas uma veste, sem nenhuma relação orgânica com aquilo em que se baseia toda verdadeira épica, o espírito do povo.

Pelo contrário, no Gerasimov de *Molodaja gvardja* (A Jovem Guarda, 1948, do romance homônimo de Fadeev), para não falar de seu posterior *Tichij Don* (O Don Silencioso, 1957-58, do romance homônimo de Šolochov), há uma declarada, mas mal fundamentada, relação com o povo. Totalmente absorvido pelo problema político central, aquele da luta da or-

⁵⁴⁷ HEGEL, *Ästhetik*, cit., pp. 950-2 (trad., pp. 1181-3). Uma recente leitura do filme de Lang (D. J. LEVIN, *Richard Wagner, Fritz Lang and the “Nibelungen”: The Dramaturgy of Disavowal*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1998) interpreta este repúdio das leis estéticas da épica como intencional: “Here, the project of rendering the epic on film produces a set of concerns that have less to do with narration than with cinema”; “the film is produced in response to anxieties concerning the role of German film and German film audiences in the face of Hollywood’s broad success in Germany in the early twenties” (p. 9). Mas a amplitude dos argumentos apresentados em apoio à intenção do filme (pp. 96-140) não melhoram em nenhum sentido os resultados.

ganização patriótica do título contra a invasão nazista, ele – ao contrário do que faz, e bem, Tarkovskij, nas claras imagens de abertura e fechamento de *A Infância de Ivan*, modificando para melhor a novela de onde o filme deriva – salta imediatamente *in medias res*, sem as páginas com as quais Fadeev abre o romance, e que são também suas páginas mais belas e significativas (talvez as únicas belas e significativas do romance): as meninas surpreendidas nos campos pelo rugido dos aviões nazistas, a sua dificuldade em acreditar no que veem, seu espanto desconcertado de que o solo soviético pudesse ser invadido prodigiosamente por inimigos. (Os aviões estão lá no final do filme, mas são aqueles soviéticos, empenhados na luta pela libertação de Stalingrado). Supressão muito séria do ponto de vista artístico, responsável pela anulação do próprio núcleo espiritualmente desencadeante do drama: o trauma do ataque surpresa, no qual até a historiografia vê o fator cardeal da psicologia da guerra e das reações bélicas do povo soviético. De uma impostação errônea, fundada em pressupostos artificiais, segue-se – como em Lang – a artificialidade de toda a construção. É uma lei ineludível da época que o ponto culminante do conflito só pode ser alcançado através de um desenvolvimento adequadamente preparado.

O mesmo desvio do modelo de partida tem reflexos negativos na transcrição filmica que o japonês Shôhei Imamura faz de *Kuroi ame* (*Black Rain: A coragem de uma Raça*, 1989), o romance de Masuji Ibuse sobre a catástrofe atômica de Hiroshima; do filme desaparecem de fato, precisamente, os únicos traços literariamente significativos do romance, isto é, a interseção na narrativa de tempos e pontos de vista diversos. Assim, as cuidadosas adaptações que Mikio Naruse realiza, no início dos anos 1950, dos romances do escritor Fumiko Hayashi não se elevam nunca – como de resto os romances mesmos – além da perspectiva pequeno-burguesa dos personagens que o povoam. Em outros casos, os autores têm o prazer de juntar o teatro e a literatura dentro dos esquemas elegantes, mas va-

zios, do academicismo. Fazem-no, por exemplo, David Lean com os romances de Dickens, William Wyler com aqueles de Dreiser e de Henry James, James Ivory com aqueles de James ou de Forster, Anthony Asquith com Wilde no único filme: *The Importance of Being Earnest* (A Importância de ser Honesto, 1952), onde ele consegue superar os limites de sua ordinária e anônima *routine* artesanal; também John Huston, cujos filmes são principalmente transcrições, com uma série de romancistas diversos, de Hammett a Crane, de Melville até – para o último e ambicioso *The Dead* (Os Vivos e os Mortos, 1987) – Joyce; com mais ambição ainda, Kubrick, transcrevendo de Thackeray *Barry Lyndon*. Em Kubrick e, aqui e lá, em Huston, não faltam sugestões de cortes críticos; mas nenhum destes trabalhos de adaptação, nem mesmo os melhores, vai além da beletrística, nenhum se aproxima do paradigma qualitativo do qual aqui estou tratando. Marcante é a falta de influência sobre Hollywood dos estilos narrativos nacionais modernos. Nenhum dos escritores americanos de destaque do século XX, nem Dos Passos, nem Dreiser, nem Faulkner, nem Hemingway, presta-se à transcrições relevantes; dos tantos filmes inspirados na narrativa de Hemingway, o único que pode competir com a prosa seca, áspera do original, é *The Killers* (Os Assassinos, 1946) de Robert Siodmak, um diretor de origem alemã, que nos Estados Unidos desperdiçou muito mal o seu talento natural; assim como no terreno da dramaturgia, nunca se vai além dos limites bem precisos dos resultados obtidos por Ford com O’Neil, de Wyler com Hellman (*The Little Foxes*, Pérfida, 1941) ou de Kazan com Tennessee Williams (*Uma Rua Chamada Pecado*, 1951).

O problema de fundo não é nunca evidentemente aquele da ‘fidelidade’ ao original. Se não estamos na presença de verdadeiras reinvenções, de criações *ex novo*, então em questão vem – como critério discriminante decisivo – aquele do grau de coparticipação e identificação (*Einfühlung*) com as raízes, o mundo, a atmosfera do texto de partida, que não permite,

ao mesmo tempo, a inteligência mais profunda e, precisamente graças a isso, a tomada de distância crítica a ele, típica de qualquer leitura culta. Aderindo às considerações do roteirista Daniel Taradash, o crítico Neil Sinyard considera que os mais bem-sucedidos, entre os filmes baseados em romances, são aqueles – diz ele, fornecendo, porém, exemplos e interpretações de todo inaceitáveis, enganosas – que produzem no confronto do texto algo de análogo à “crítica literária”:

Não uma ilustração (pictorialisation) de todo o romance, mas um ensaio crítico que sublinhe o que é para ele o tema principal. Como um ensaio crítico, a adaptação fílmica escolhe certos episódios, exclui outros, oferece alternativas privilegiadas. Ela se concentra em lugares específicos do romance, amplia ou contrai as suas particularidades e tem vislumbres imaginativos em relação a certos personagens. No curso do processo pode, como a melhor crítica, lançar uma nova luz sobre o original⁵⁴⁸.

Precisamente estes traços distinguem as leituras cultas, notáveis, das insignificantes; precisamente aí devemos buscar as bases da distinção entre ilustrações e adaptações no sentido pertinente do termo. Já o cinema mudo conhece algumas releituras de textos de teatro muito brilhantes, capazes de contornar com expedientes puramente visuais os obstáculos gravíssimos da ausência de palavras, e os melhores dos quais permanecem a releitura de Oscar Wilde feita por Lubitsch, *Lady Windermere's Fan* (O Leque de Lady Margarida, 1925), e aquela que Labiche por Clair, *Un Chapeau de paille d'Italie* (História de um Chapéu de Palha, 1927). No fonofilme, os exemplos se multiplicam. Não nos interessam aqui, naturalmente, as influências externas do teatro e da literatura sobre este ou aquele autor do cinema (de Strindberg sobre Bergman, digamos, ou de Dickens sobre Chaplin). Interessa-nos o *como* da atitude dos cineastas em relação à transcrição da literatura e do teatro em linguagem fílmica. Permanecendo na Inglaterra de Lean e Asquith, o que diferencia suas transcrições cinematográficas de Dickens e Wilde daquelas

⁵⁴⁸ N. SINYARD, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*, Croom Helm, London-Sydney, 1986, p. 117.

em que se cimenta Terence Davies com o romance de Edith Wharton *The House of Mirth* (A Essência da Paixão, 2000)? Simplesmente: as diferentes relações dos diretores com seus respectivos textos transcritos. Uns se conformam ao texto com brio e inteligência, no sentido da beletrística; o outro, Davies, apropria-se dele, incorpora-o, ou seja, introduz-o organicamente dentro do seu próprio mundo artístico. Se quisermos fazer valer a alternativa do esquema acima sugerido, que entre adaptações ilustrativas pagas pela restituição de uma atmosfera e releituras críticas cultas, que da cultura – isto é, da compreensão de fundo do substrato do texto e de seus nexos com o mundo da época – utilizam-se como chave para a adaptação, então não há dúvida de que a *Essência da Paixão* pertence ao segundo ramo da alternativa. Davies não apenas “dirige”, mas “escreve” o filme (“written and directed by Terence Davies”); ele o penetra e o disseca com uma profundidade surpreendente, que tem pouquíssimos outros iguais neste campo, e com uma não menos extraordinária fineza de cultura. O pano de fundo ambiental, a Nova York dos primeiros anos do século XX (com um interlúdio em Monte Carlo), os personagens, suas atitudes e olhares, os seus encontros, os seus diálogos são sempre exemplificados, quase ao pé da letra, sobre Wharton; e de Wharton – autora que não estava minimamente interessada nas teorias sociológicas de Veblen – vem o alabastro misto de ironia, o esplendor que oculta a miséria moral, a despreocupação enganosa com as regras de uma “classe abastada” que repousa sobre uma densa trama de egoísmos, enganos, malevolência, hipocrisia, desvalores; sobretudo, há uma sensação sombria de tragédia, acentuada ainda mais pelo constante clima mortuário das situações, onde o mortuário e o mórbido passam continuamente um ao outro. No entanto, Davies faz mais do que apenas isso. A cultura não permanece nele apenas cultura; de muitas maneiras e em muitas direções ele vai além dos limites da adaptação culta. Embora ele não opere como o fulcro dominante, a sua inventividade, seus

talentos criativos se insinuam e penetram profundamente nas malhas da cultura. Enquanto isso, é notado pela crítica como ele acentua os componentes dramáticos sobre o épico, suprimindo a voz que narra fora da tela⁵⁴⁹. Ele escolhe e une os episódios como sequências destacadas, de uma a outra, dos quais se passa mediante calibrados cortes ou dissoluções, trabalhadas nos ornamentos cênicos; introduz dentro da estrutura traços reconduzíveis à sua poética, remontando até o capítulo da “morte e transfiguração” da *Trilogy* de estreia, o mais próximo para os seus ânimos mortuários, ao clima deste filme; sobretudo faz de modo que o conjunto dos componentes épicos e dramáticos, sem trair o espírito da adaptação culta, vão além do texto de partida, isto é, não só evocam sua intensidade evitando os excessos literários, as complacências linguísticas, as redundâncias retóricas, o coquetismo, mas o conduz insensivelmente a um nível mais elevado, tanto do ponto de vista da representação crítica da “classe abastada”, quanto também do ponto de vista estilístico: pensemos apenas na esplêndida sequência audiovisual, sem diálogos, que separa a primeira da segunda parte da história – um interlúdio do tipo daqueles de Peter Grimes de Britten, singular também pelo fato de ser a única sequência em que Davies confia inteiramente em si mesmo – e que, movendo das salas provisoriamente em desuso da mansão da Sra. Peniston, com móveis, sofás, utensílios envoltos em lençóis brancos, quase tantas mortalhas, acompanha-nos através de um movimento da câmera – um longo movimento da câmera intercalado por uma panorâmica circular, sempre dentro da casa Peniston, e em se-

⁵⁴⁹ Sublinhado já imediatamente, perto de seu lançamento, “the film’s elimination of authorial commentary”, PH. HORNE, *Beauty’s slow Fade*, “Sight and Sound, vol. 10, October 2000, p. 18: onde também se pode ver – entre outras coisas pela relevância acerca do interesse de Wharton por Veblen – a análise imediatamente seguinte de K. JACKSON (November 2000, pp. 53-4). Das outras pouquíssimas análises em sintonia com o sentido do filme, destaco aquela breve, mas muito sensível, inteligente, penetrante, de A. TOURNÉS, “Jeune cinéma”, n. 268, 2001, pp. 32-3.

guida por duas *fadings* sucessivas – para o exterior, no parque ao redor da casa, castigado por uma chuva insistente. Entre prados e torrentes, a verdadeira premissa da tragédia que para a protagonista está amadurecendo.

Com tudo isso, Davies não chega ao fundo do seu empenhamento. Ele não se liberta de todo da prisão da adaptação culta. O seu extraordinário virtuosismo estilístico permanece em parte contido; a sua linguagem não se expressa com a liberdade e a prepotência criativa necessária para converter a adaptação em uma obra autônoma. Somente este passo além do nível aqui alcançado – passo que Davies não quer ou não pode dar – teria assegurado à *Essência da Paixão* a marca de uma obra-prima.

Não digo certamente nada de novo se recordo que um lugar de relevância ocupa, neste campo, também a casuística do cinema culto com uma forte impressão nacional. Já por diversas vezes, no curso do presente mapa, foi apresentada a oportunidade de examinar, a fundo, modos, motivos e fundamentos de tantas releituras dignas que os cineastas de toda parte do mundo fizeram de obras do respectivo patrimônio literário nacional: por exemplo, que tipo de inspiração Renoir tira na França da literatura do segundo Império (Maupassant, Zola); como, com quais capacidades, e dentro de que limites Olivier procede na Inglaterra com as adaptações de Shakespeare; o que e quão estreita é a afinidade que liga na Suécia o cinema de Sjöberg a Strindberg e na Índia o cinema de Ray aos escritores bengali seus conacionais, marcadamente Tagore; por que certas obras do francês Bresson, do alemão Straub e do português Oliveira encontram um bom apoio, respectivamente, em Bernanos, em Heinrich Mann e na narrativa lusitana dos séculos XIX e XX.

À toda a série de tais análises aqui não posso senão fazer referência. Existem, no entanto, muitos outros casos de diretores sem particular grandeza artística, como criadores por direito próprio, que oferecem, todavia, o melhor de si, graças a dons de cultura incomuns, precisamente como autores de adaptação,

como transcritores de obras literárias ou dramáticas. É este, por exemplo, o caso do franco-alemão Max Ophüls, quando se refere a Schnitzler para *Liebelei* (Amantes loucos, 1932) e *La Ronde* (A Ronda, 1950) e a Maupassant para *Le Plaisir* (O Prazer, 1952), os únicos filmes seus que – embora com reservas – merecem figurar em uma história do cinema⁵⁵⁰, e o primeiro deles muito mais do que os outros dois, que tendem já a perder-se naquela combinação complacente de *bric-à-bric* cênica e sinuosos movimentos de câmera, que o levam dali ao fracasso de *Lola Montès* (1955). Ou o caso, analogamente que de Sjöberg na Suécia, na Polônia de Andrzej Wajda, diretor cercado por uma fama em grande parte não merecida, mas grande diretor de teatro e extraordinariamente fino mesmo em suas adaptações fílmicas de textos clássicos nacionais, como *Wesele* (O Casamento, 1972), de Wyspiański e *Pan Tadeusz* (1999) de Adam Mickiewicz. Também motivações políticas contribuem às vezes para impulsionar nesta direção. O japonês Kon Ichikawa, um especialista de fato em adaptações, serve-se repetidamente para colocar no centro do debate questões políticas candentes do país⁵⁵¹; em nações emergentes como o Brasil, onde a cultura

⁵⁵⁰ Sobre *Le Roman de Werther* (1938), já foi notado pela crítica (L. H. GASS/P. NAU, *Le “Werther” de Max Ophüls*, in *Tendres ememis. Cent ans de cinéma entre la France et l’Allemagne*, ed. por H. Hurst/H. Gassen, L’Harmattan, Paris, 1991, pp. 207-14; H. G. ASPER, *Von der Milo zur B.U.P. Max Ophüls’ Exilfilmproduktion 1937-1940*, in *Hallo? Berlin? Ici Paris, Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*, red. S.M. Sturm/A. Wohlgemuth, Ed. Text+kritik, München, 1996, pp. 115-8, e *Max Ophüls. Eine Biographie*, Bertz/Arte, Berlin, 1998, pp. 359-74) que ele tem sobretudo um interesse simbólico, como lembrança dos valores da cultura clássica contra a barbárie nazista por parte dos cineastas alemães no exílio. “Die Exilanten – escreve Asper, o maior biógrafo de Ophüls – erhoben mit diesem Film den Anspruch, die legitimen Erben Goethes, der deutschen Klassik und der deutschen Kultur schlechthin zu sein“(p. 116) [Com este filme, os exilados reivindicam ser os legítimos herdeiros de Goethe, do classicismo alemão e da cultura alemã por excelência.

⁵⁵¹ Cfr. E. CAZDYN, *The Ends of Adaptation: Kon Ichikawa and the Politics of Cinematization*, in *Kon Ichikawa*, ed. by J. Quandt, Cinematheque

progressiva luta pela criação ou o fortalecimento de um cinema nacional independente, encontra credibilidade e seguimento “a ideia lançada por Nelson Pereira dos Santos em 1952, vale dizer, a necessidade de adaptar as grandes obras literárias”⁵⁵²; e fins político-nacionais análogos são perseguidos por muitas adaptações desenvolvidas por cineastas soviéticos e de outros países socialistas.

Vejam os mais de perto alguns destes exemplos. A URSS da era pós-stalinista ostenta realizações fílmicas bem-feitas de textos da literatura tanto do passado (Čechov, Gor’kij) quanto contemporânea. Naturalmente, as variações de ambientação (histórica ou moderna) e dos gêneros de referência (épico ou dramática, e na épica, romance ou novela) não são suficientes por si só para orientar em relação à natureza, quanto mais a qualidade dos resultados. Entre um caso e outro existem desníveis qualitativos não indiferentes; mesmo com referência a casos mais homogêneos, mais comparáveis entre si, como as tantas versões do romance de Čechov, é necessário distinguir bem coisa de coisa: entre, digamos, a versão apressada, que se detém quase apenas aos traços da exterioridade ilustrativa, que Samson Samsonov oferece de *Poprygum’já* (A cigarra, 1955), e aquela solidamente crítica feita por Chejfic de *Dama s sobačkoj* (A Dama do Cachorrinho, 1959): filme, este último, que mesmo no resto da carreira do autor após a sua separação da Zarchi e a realização de seu não mais que digno *Bol’saja sem’ja* (Uma Grande Família, 1954), *Delo Rumjanceva* (O Caso Rumjancev, 1955) e *Dorogoj moj čelovek* (Caro homem meu, 1958), marca o auge de um grande momento, que ele depois nunca mais alcançou.

Fundamental é a importância de Gor’kij para Donskoj. Antes mesmo que como fonte literária, é como personalidade que Gor’kij exerce uma influência decisiva sobre a formação e sobre a atividade criativa do diretor, que surgiu no final dos anos 1930 precisamente com uma adaptação da trilogia autobiográfica

Ontario, Toronto, 2001, pp. 231-3.

⁵⁵² DEBS, *Cinéma et littérature au Brésil*, cit., p. 195.

fica gorkiana. Dali em diante, ele se vale sempre, com maior ou menor sucesso, daquele comum interesse pela “cultura dos sentimentos”, que é central na arte do romancista⁵⁵³, e à qual ele próprio dedica o seu primeiro filme do pós-guerra, *Sel'skaja učitel'nica* (A Professora da Aldeia, 1947), sobre a dura vida conduzida na Sibéria pela “professora da aldeia” a quem se refere o título russo do filme (embora originalmente correspondesse ao restaurado da versão italiana). Ainda o seu posterior e estilisticamente mais refinado *Serdce materi* (Coração de mãe, 1965) exhibe em excesso as palavras de Gor'kij, exaltando o que significam e possuem os sentimentos, de acordo com o que no filme é o tema principal. Mas veja bem, a cultura dos sentimentos não indica aqui, de forma alguma, a inclinação a um retraimento interior, subjetivista. Os ensinamentos gorkianos, à medida que emergem da autobiografia, vão na direção oposta, no sentido do reflexo (e do reflexo mediado sobre o autor) da objetividade dos processos da vida. Lukács apreende bem este lado da narração de Gor'kij, grande retratista da “comédia humana da Rússia pré-revolucionária”, quando escreve:

Em sua autobiografia, o conteúdo subjetivo pessoal tem um peso irrelevante. Gor'kij não descreve imediatamente a sua evolução, mas sim as circunstâncias, os acontecimentos, os homens, etc., que a sua evolução tem condicionado. Apenas nos momentos cruciais ele mostra em síntese como a experiência do mundo circundante havia elevado a sua existência a um nível superior⁵⁵⁴.

Assim o faz Donskoj, e não só na trilogia gorkiana. Utilizando os ensinamentos do romancista mesmo para todo o resto de sua atividade prática, este gorkiano de ferro, como um todo, não limita a sua fidelidade a uma escrita capaz de abraçar inteiramente a interioridade dos sentimentos com o efeito objetivo da sua educação com base nos parâmetros da nova socie-

⁵⁵³ Cfr. G. LUKÁCS, *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* [1938], in *Essays über Realismus*, cit., pp. 271-2 (trad., pp. 185-6).

⁵⁵⁴ LUKÁCS, *Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Rußlands* [1936], in *Der russische Realismus*, cit., p. 288 (trad., p. 39).

dade, como o mostra Gor'kij com o ciclo de seus romances maduros, até *A vida de Klim Samgin*, mas ele aborda diretamente com frequência os próprios temas que debate: a intolerabilidade das condições de vida das classes subalternas e das condições de trabalho dos intelectuais durante o czarismo; os primeiros impulsos capitalistas da Rússia atrasada, com predomínio ainda claro dos comerciantes sobre os capitalistas; o anseio da superação dos costumes do velho campesinato russo em direção das perspectivas do socialismo. Para Donskoj como autor de adaptações, esta profunda afinidade com o mundo literário de Gor'kij é levada até o final, passando notavelmente através da refilmagem de *Mat'* (A Mãe, 1955), e *Foma Gordeev* (1959), dos dois romances gorkiano homônimos, para concluir quase vinte anos depois, em tom menor, com a redução da novela *Suprugj Orlovj* (A Esposa de Orlov, 1977), último filme seu levado à conclusão.

Melhor do que qualquer outra experiência, talvez, *Foma Gordeev* espelha o espírito da adaptação culta como concebida Donskoj, sempre escrupulosamente atento à preservação do íntimo conteúdo espiritual da matéria que a narrativa gorkiana oferece. Não é surpreendente que, precisamente em referência a esta circunstância, ele sinta a necessidade de declarar-se expressamente “pelo humanismo militante no sentido de Gor'kij”⁵⁵⁵. O protagonista do romance se destaca diante dele como um símbolo de uma revolta em potencial, ainda prematura. Filho de um rico comerciante campestre, às margens do Volga, Roma não se sente feito para o comércio (assim como em outro romance de Gor'kij, *A casa dos Artamonov*, já objeto de uma transposição fílmica um pouco escolástica da parte de Rosai', em 1941, Il'ja não quer assumir a direção da fábrica do seu pai); ele sonha uma outra vida, alimenta-se avidamente da beleza da natureza e da criação popular, cresce em simbiose com o espírito daquele mundo camponês que o cerca, preguiçoso, claro, desa-

⁵⁵⁵ Declaração em 1963, citada em A. CERVONI, *Mare Donskoj*, Seghers, Paris, 1966, p. 94.

jeitado, cheio de vícios, mas por trás de cuja preguiça – escreve Gor’kij – está “ocultada uma força invencível, imensa, uma força inelutável, mesmo que lhe falte ainda a consciência, incapaz de formular a si mesmo claros desejos e propósitos”.

É da potencialidade latente desta força que Foma quer se fazer intérprete. Gor’kij descreve minuciosamente as suas peripécias. Depois da morte do pai, o sacode do torpor a exortação de seu velho padrinho, Majakin: “Viva sem medo a tua vida e faça o que lhe atribui o destino. E o destino do homem é de construir a vida sobre esta terra. O homem é um capital...”. Foma obedece aos imperativos desta exortação e se torna – parafraseando o Mann da tetralogia sobre José – Foma, “o nutridor”. Mas esta missão não é a mesma de Majakin, nem os dois entendem por liberdade a mesma coisa. Herdeiro do velho mundo dos mercadores, Majakin invoca a liberdade das restrições das relações czaristas-feudais: “Nós mercadores, gente de tráfico”, diz no romance “por séculos e séculos carregamos a Rússia sobre nossos ombros, e ainda a estamos carregando! Abram alas para nós, agora! Os fundamentos da vida somos nós que os lançamos, nós os colocamos com nossas próprias mãos na terra, como se faz com os tijolos... então nos dê liberdade de ação! Esta é a direção que deve orientar-se o curso de nós, mercadores!”. Mas Foma recusa tarefa deste gênero. Como mercador, sente-se incapaz, inútil: “Quero viver em liberdade para conhecer tudo eu mesmo... Pegue tudo isto, que tudo vá para o inferno! Eu sou bom como mercador? Eu não quero nada”.

Aqui começa realmente a sua crise, também pessoal, também física (embriaguez, desenfreamento sexual, etc.), o seu total distanciamento do velho mundo. Resolutivo é o reencontro com um amigo de infância, Ežov que, entretanto, tornou-se um jornalista e está bem consciente dos problemas do trabalho. Este o faz perceber o insolúvel dilema em que se encontra: isto é, que é precisamente a sua condição social de comerciante (em geral, o atraso econômico russo) que é a causa de sua crise; que – nas pa-

lavras colocadas na boca de Ežov por Gor'kij – “esta inclinação para os excessos desenfreados deriva de um baixo grau de civilidade”, de uma insuficiência de cultura. Ou, para dizer, como o faz Ežov, com mais clareza ainda: “Não pode haver dúvidas de que a nossa classe mercante, com raras exceções, é entre todas a mais rica de saúde e, ao mesmo tempo, a menos propensa à fadiga”. Para Foma, é como uma eletrocussão. Tornam-se, de um golpe, claras para ele as relações de classe circundantes. Mas a sua revolta verbal, gritada na face dos comerciantes (“Ah, canalhas!... Não é uma vida o que você criou, é uma prisão... Você não estabeleceu a ordem, colocou os homens em correntes... Vampiros!... Com a força dos outros você vive, com as mãos dos outros você trabalha! Quantas pessoas choraram sangue por causa de seus grandes feitos?”), revela-se impotente e termina com um total fracasso. Para a revolta não há ainda condições nem objetivas nem subjetivas (a incultura de Foma, etc.); não menos que Majakin, Foma pertence ao mundo do passado, embora a necessidade da verdade o faça ver mais longe do que o padrinho. Mais longe vê, naturalmente, com o personagem, também o próprio Donskoj. Ele lê bem o texto e, como um gorkiano provido e convicto, plenamente impregnado do humanismo das palavras de que se faz porta-voz Ežov (“O homem cresce em estatura, se tende em direção ao alto”), o transcreve com precisão. Alguma renúncia parece necessária, alguma simplificação se produz (por exemplo, no colóquio de Foma com Ežov), mas todo o essencial é preservado.

Discreto sucesso no campo das transcrições fílmicas a cinematografia soviética pós-bélica obtém também com textos da literatura contemporânea. Além do caso já citado de Pudovkin (*O Retorno de Vassily Bortnikov*, de um romance de Nikolaeva), relembro a colaboração de Ermler com Konstantin Isaev para a adaptação do romance deste último *Neokončennaja povest'* (História incompleta, 1955), e a estreia cheia de promessas – de todo depois não mantidas – de um diretor formado com

Tarkovskij, Andrej Michalkov-Končalovskij, isto é, *Perveyj učitel'* (O Primeiro Professor, 1965), baseado em um romance de Čingiz Ajtmatov; assim como de Ajtmatov vem *Belyj parochod* (O Barco Branco, 1976) e *Rannie žuravli* (As Primeiras Cegonhas, 1978), do seu compatriota quirguiz Bolothek Šamšiev.

Notável em Šamšiev é o quão estreitamente arte e história, tradição e cultura estão em relação entre si, e pressupõem canais de comunicação recíproca. As intuições compositivas sobre as quais os seus filmes se apoiam mostram continuamente a existência deste nexos com as matrizes e as fontes mais autênticas da cultura nacional quirguiz. Aluno do grande documentarista Žguridi, e ele mesmo autor de documentários históricos e folclóricos sobre o Quirguistão, Šamšiev se ocupa intensamente de imediato, ao longo da década de atividade que precede *O Barco Branco*, dos problemas de sua terra e de seu povo; o seu filme de 1971, *Alye maki Issyk-Kulja* (As Papoulas Vermelhas do Issyk-Kul), já lembra no título o grande lago da montanha quirguiz, célebre por sua beleza e pela cor azul escuro de suas águas, que constitui o pano de fundo ambiental, e ao mesmo tempo mágico (ao menos aos olhos do pequeno protagonista) do romance breve de Ajtmatov de onde vem *O Barco Branco*. Por que mágico? Por um lado, histórica e miticamente, porque ele representa o lugar do mito progenitor do povo quirguiz, aquele contido na fábula da “Mãe corça com chifres ramificados” que o velho conta no livro e no filme ao seu neto, estando ali, “nas margens do bendito e terno Issyk Kul”, onde os quirguizes encontram a sua verdadeira pátria; de outro, subjetivamente, porque está ainda sempre ali, “sobre a linha azulada” do grande lado que o pequeno vê navegar “lento e majestoso, vindo sabe-se lá de onde, rumo sabe-se lá para onde”, o “barco branco” dos seus sonhos, aquele barco em que o seu avô lhe conta que o seu pai (que ele nunca conheceu) viaja como marinheiro, fazendo-o acreditar ainda mais facilmente “porque imenso era o seu desejo que assim fosse”.

Como centro do conjunto do mito popular primitivo e da fantasia infantil, o lago adquire um quê de “mágico”; um lugar sagrado, uma extensão infinita dos confins indescritíveis: “Onde começa o Issyk Kul, onde termina? Impossível dizer. Por um lado, surge o sol, do outro, ainda é noite. Quantas montanhas existem ao redor do Issyk Kul? Não podemos contá-las. E atrás delas, quantos picos ainda se erguem, cobertos pela neve? Mesmo isso, ninguém pode adivinhar”. Deste grandioso espetáculo natural (que no filme Šamšiev, não alheio às suas qualidades como documentarista, ilustra bem) o pequeno faz o seu próprio mundo; quanto mais ele se sente rejeitado pelo mundo corrompido dos adultos, quanto mais vê pisoteados e destruídos os valores milagrosos em que acredita, tanto mais ele se encerra em si mesmo, “entrando no seu mundo imaginário”; dialoga com o bilhete de loteria, com as pedras e as rochas em forma de animais, com os próprios animais (os cervos) e com a natureza; e ao final, depois da bárbara matança da mãe cerva, ante a qual nem mesmo seu avô é capaz de se rebelar, rompe não apenas com o mundo dos adultos, mas com a vida mesma: deixa-se escorregar nas águas do rio, certo de poder transformar-se em peixe (outra fábula, outro mito) e de assim chegar às águas do grande lago e, no lago, ao “o barco branco” do pai.

Que sobre uma tal base se determinem as mais estreitas afinidades de pontos de vista entre diretor e narrador parece algo de todo natural, se só levarmos em conta que a crítica apontou isso como um “traço distintivo” da narrativa de Ajtmatov: “a vontade de ligar a vida e a epopeia nacional quirguiz à mais moderna vida e à literatura da União das Repúblicas Soviéticas, onde cada um deles extrai do outro alimento e riqueza”. Por ocasião da apresentação do filme na Semana de Cinema de Verona (junho de 1977), O próprio Šamšiev teve ocasião de confirmar a existência desta afinidade com o escritor, enfatizando em particular que precisamente os dois aspectos acima mencionados, “nacionalidade” e “modernidade” são o que tornam

“extraordinariamente interessantes” aos seus olhos as imagens e os personagens da narrativa de Ajtmatov. Por isso, o acordo ideal existente entre eles pode transformar-se sem dificuldade também em eficaz cooperação. Fortalecido pela contribuição direta de Ajtmatov ao roteiro, Šamšiev trabalha sobre as páginas com perspicácia que certamente não é sem cautela, mas também com cuidado e diligência, com o escrúpulo de um intérprete fiel. As modificações introduzidas em relação ao romance têm caráter de todo episódicas e marginais; não tocam a ossatura, a estrutura da história, a relevância da dimensão mítico-fantástica, o peso e a consistência dos personagens, as suas relações recíprocas, os efeitos dramáticos que se segue. Há lendas e arcaísmos do Quirguistão – adverte justamente Šamšiev – que para bem compreender e valorar o filme é necessário conhecer, porque formam a premissa cultural indispensável; mas com honestidade e consciência acrescenta de imediato: “Naturalmente é muito difícil exprimir tudo isso no cinema”.

Não se põe aqui apenas, creio, um problema de capacidade, de talento subjetivo. O que mais luta para tomar forma e emergir com decisão e clareza no *Barco Branco* é o sentido da junção entre o velho e o novo, daquela “modernidade” que Šamšiev encontra ou diz encontrar nas páginas de Ajtmatov, e que tematicamente estará ainda mais no centro de *Primeiras Cegonhas*. De fato, nem Ajtmatov, muito menos Šamšiev (cujo trabalho permanece um bom degrau abaixo do texto original) dissolvem até o fim a ambiguidade contida no denso entrelaçamento de símbolos e mitos com os quais e sobre os quais *O Barco Branco* é construído, e consistindo essencialmente nisso: na questão de saber (e saber representar) se, como e em que medida a dissolução das relações de vida primitivas carrega inevitavelmente consigo o colapso dos valores míticos e dos mitos primitivos, e se e em que medida isso exprime uma *conditio sine qua non* da civilização, do progresso: questão que os autores preferem ignorar ou deixar indecisa.

Em relação aos demais países socialistas, já tivemos a ocasião de constatar, particularmente em relação à República Democrática Alemã, a existência de uma aliança muito fecunda entre literatura e cinema, de profundos entrelaçamentos simbióticos entre os dois campos. Conhecemos os aportes de matéria de Staudte e Konrad Wolf, responsáveis por obras como *O Súdito* e *Professor Mamlock*, que atuam como *pendant* filmico válido do realismo crítico da literatura (Heinrich Mann, Friedrich Wolf); como também a linguagem áspera e lívida, próxima àquela do primeiro Maetzig, com o qual o especialista de teatro Falk Harnack restitui em imagens *O Machado de Wandsbek*, a partir de um primeiro rascunho de Staudte e Werner Jörg Lüddecke, não desfigura em nada quando comparado à prosa do autor do romance, Arnold Zweig.

Por sua vez, Wolf voltou à carga na posterior adaptação (1971) do romance de Feuchtwanger *Goya oder der Weg der Erkenntnis*, composto quando o escritor, já firmado como notável expoente democrático-progressista do romance histórico, retorna à pátria do exílio e escolhe a sua nova residência na Alemanha socialista. Para Wolf, que não esconde a sua escassa propensão no confronto dos temas históricos, pelo que conhece do passado em geral⁵⁵⁶, trata-se de uma experiência completamente nova. Mas, embora mudado o conteúdo e o pano de fundo, embora o filme esteja mais distante de sua usual atmosfera (o antifascismo etc.), permanece idêntica a tensão presente no drama: um conflito dialético ininterrupto entre posições opos-

⁵⁵⁶ Cfr. *Konrad Wolf. Selbstzeugnisse, Fotos, Dokumente*, org. por B. Köppe/A. Renk, Henschelverlag, Berlin, 1985, p. 148. Recordam-no também os biógrafos JACOBSEN e AURICH, *Der Sonnensucher Konrad Wolf*, cit., p. 348 («Konrad Wolf war mit dem Genre des Historienfilms nicht vertraut, “fürchtete” es» [Konrad Wolf não estava familiarizado com o gênero do filme histórico, “temia-o”]), como parte da seção do livro (pp. 339 e seguintes), onde reconstróem com precisão as várias fases do projeto do filme, remontando a quase uma década, a 1963, os seus contínuos adiamentos, as suas variantes, etc., insistindo sobre a importância que reveste sempre para o autor.

tas, arte e poder, erotismo e espiritualidade, liberdade e confessionalismo obscurantista.

Já a característica principal do romance de Feuchtwanger é que ele mescla, inseparavelmente, traços de indiferentismo, negligência e até complacência do pintor Goya, diante das capciosas maquinações da corte, com outras onde emerge em plena luz a matriz popular de seu espírito. “Quando você pinta o povo, grupos de *majos* e *majas*”, ele diz ao seu discípulo e colaborador Agustín Esteve, “a tua composição é cheia de naturalidade. Torna-se desajeitada quando se trata de famílias aristocráticas”. Quando jovem, Goya – destaca Feuchtwanger – lutou sem sucesso com o mundo; em seguida ele se adaptou à cômoda e suntuosa vida da corte. Só mais tarde, no auge do “novo monstruoso mundo dos *Caprichos*”, aqueles desenhos fantasmagóricos e inquietantes, surgidos após o seu abandono da pintura da corte e da mudança interior provocada pelo seu estado de surdez quase completa, ele aprendeu que não se pode renunciar a si mesmo, à própria personalidade; “que não é necessário querer quebrar todas as arestas, mas deve tratar de dobrá-las e suavizá-las juntamente com o mundo e consigo mesmo”. “Esta é a sua verdadeira arte”, confirma-o Agustín quando Goya coloca diante dele os *Caprichos*. Certamente no juízo que dá ele como libertário, como rebelde, do ex-exilado Gaspar de Jovellanos, líder do grupo de oposição liberal, Goya não consegue se reconhecer. Mas é interessante que Jovellanos o trate como um de seus adeptos, como o mais natural continuador de sua obra: “Agora é a sua vez, don Francisco, de tomar o meu lugar aqui em Madrid”, ele diz no romance. “Os poderosos de hoje são estranhamente⁵⁵⁷ cegos diante de seus quadros e não percebem o quanto eles valem na batalha contra o obscurantismo e os exploradores. Você deve aproveitar da cega simpatia do rei e dos seus grandes”. Que, por outro lado, a duquesa de Alba, a ‘bruxa’

⁵⁵⁷ {Nota da editora} Novamente, no sentido de estranho, não como tradução de *Enfremdung*, não no sentido de alienação.

Cayetana, amante de Goya, não goste dos *Caprichos*, é mais do que compreensível. “Para dizer a verdade, muitas coisas me parecem brutais e bárbaras”, ela sabe, acrescentando: “E muitas são de mau gosto”. “Já – comenta sarcasticamente Goya – as bruxas têm a sua particular teoria artística”. Na realidade, aqueles desenhos espelham a verdadeira face da Espanha, os seus demônios ocultos. Comenta um outro personagem da companhia de amigos de Goya, o jovem poeta Quintana: “A arte é inútil se não é eficaz. Don Francisco tornou visível o terror profundo e secreto que deprime todo o país”.

Sem dúvida, estamos aqui na presença da consciência teórica de uma dupla superação: de Feuchtwanger para consigo mesmo (em relação ao si próprio de antes) e de Wolf em relação à Feuchtwanger. O romance vai além da abstrata concepção ideológica da história e do presente que o seu autor carregava há muito tempo e que Lukács havia apontado como limite do romance histórico da emigração, limite consistente no “conceber a história e o presente como complexos mortos de fatos, nos quais não se encontra qualquer movimento peculiar vital, que não possuem um espírito próprio, uma alma própria, mas são apenas animados pelo poeta de fora”⁵⁵⁸. Do princípio decisivo, segundo Lukács, para a “verdade poética” do romance histórico (isto é, que quem “elabora a história poeticamente não pode proceder arbitrariamente com a matéria histórica”, pois nela os acontecimentos e os destinos “Têm o seu natural peso objetivo, a sua natural proporção objetiva”)⁵⁵⁹, o romancista se mostra aqui mais respeitoso. E um maior esforço ainda de esclarecimento crítico das situações e dos personagens à luz das necessidades do presente faz, em relação com Feuchtwanger, já em fase preparatória, Wolf e o seu colaborador no roteiro Angel Wagenstein:

Chegamos à conclusão: Goya em relação a uma arte politicamente eficaz, Goya do ponto de vista do caminho de seu povo, muito difícil,

⁵⁵⁸ LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 286-7 (trad., p. 321).

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 354 (trad., pp. 402-3).

muito sangrento, marcado por muitas derrotas, em direção da tomada de consciência da sua força e independência – isso teria que se tornar a instância específica do nosso filme [...]. Tomamos consciência disso, que tivemos que elaborar lucidamente as contradições naquele tempo e nos personagens singulares, para poder falar do presente. Só assim seríamos capazes de permitir aos espectadores resistir mesmo a situações sociais complicadas, a reconhecer claramente certas contradições e superá-las no interesse social geral. Não fornecemos, portanto, uma cópia autêntica (*Schablone*), uma ilustração do recorte biográfico da história narrada. No centro de nosso filme estão os problemas de Goya como homem e artista⁵⁶⁰.

Sobre esse ponto, Wolf diz, sem dúvida, a verdade. O filme não é uma *Schablone*, uma versão ilustrativa do romance. Porém, como prova do rigor das leis da arte, isto é, que na arte não basta a consciência teórica de uma coisa para que a coisa exista plasmada na sua completude, nem mesmo a dupla superação interna realizada pelo romancista e diretor para além dos limites da ideologia liberal garantem aqui o nascimento de uma “verdade poética” de nova ordem, derivada precisamente das escolhas compositivas que Wolf coloca em ação no confronto com o texto de Feuchtwanger, se mesmo a sua composição permanece apenas dentro dos confins de uma adaptação culta.

Mas onde os méritos e limites das adaptações deste tipo se destacam com maior clareza é no caso dos filmes acima recordados de Wajda, *O Casamento* e *Pan Tadeusz*, tanto mais pelo fato de que se torna fácil traçar uma precisa linha de distinção tanto para o alto (a autonomia criativa) quanto para o baixo (o mo-

⁵⁶⁰ K. WOLF, *Der arge Weg der Erkenntnis*, „Impressum“ (Berlin), n. 2, 1971, p. 13 (reimpresso em “Prisma 2. Kino- und Fernseh-Almanach”, org. por H. Knietsch). Referências aos princípios compositivos do *Goya* e à teoria artística que envolve Wolf tem ocasião de fazer também na sua qualidade de presidente da Academia das Artes da República Democrática Alemã, em particular em “*Goya*”. *Dialog am Abend*, “*Mitteilungen der Akademie der Künste*” (Berlin), n. 4, 1972, pp. 9 ss., e em *Konrad Wolf im Dialog*, cit, pp. 45-7 (reimpresso em “*Weimarer Beiträge*”, n. 9, 1972). Às suas outras entrevistas sobre as implicações sociais do filme, referem-se Jacobsen e Aurich na biografia citada.

delo ilustrativo), separando cuidadosamente os componentes da criatividade e da cultura um do outro, e medindo como, em que sentido e até que ponto a limitação da primeira é compensada pelos recursos da segunda, ou seja, no caso em questão, da familiaridade de Wajda com as adaptações de direção para o teatro e a utilização, dentro de tal esquema, de soluções fílmicas adequadas. Quando Wajda lida com fontes que lhe são congeniais, verifica-se até o paradoxo de que quanto mais ele se mantém fiel até o fim, com respeito literal, às suas fontes, tanto mais atinge artisticamente o alvo. Por congenialidade, veja bem, não entendo nada de ideológico. A hipótese, ventilada por alguns intérpretes, de que o mundo de Wajda passa por uma evolução ideológica interna não corresponde às circunstâncias factuais. Do ponto de vista de sua orientação pessoal (sempre ideologicamente muito cautelosa, se não atrasada, cada vez mais ao final de sua carreira), não se dá nele evolução alguma. Não, como um habilidoso arranjador, antes estabelece sempre, prescindindo de suas próprias ideias (o que não é puro não deve ser honrado), uma relação preferencial com as ideias do texto que há diante de si, em benefício da objetividade do arranjo volta e meia a ser feito. Mas se precisam das fontes adequadas; para dar apenas um exemplo negativo, o seu infeliz *Danton* (1982) mostra que Büchner como fonte – já distorcida pela reelaboração teatral de Stanisława Przybyszewska a que o filme se refere – não lhe convém realmente.

De todo modo, o trabalho neste campo o ocupa em grande parte do curso de sua atividade cinematográfica madura. Já muito antes de cimentar-se com os dois textos clássicos nacionais de Wyspiański e de Mickiewicz, bem como o Reymont de *Ziemia obiecana* (Terra Prometida, 1974), ele aborda repetidamente os textos de notáveis romancistas da literatura polonesa contemporânea, de Jerzy Andrzejewski a Kazimierz Brandys, de Tadeusz Borowski a Jarosław Iwaskiewicz, narrador a quem, em 1978, dedica também um documentário específico. Tomemos,

como características, as adaptações das novelas de Iwaskiewicz. Qual é o motivo de seu relativo fracasso? Depois de *Brzezina* (O Bosque de Bétulas, 1970), um projeto que essencialmente fracassou, não obstante o próprio roteiro ter sido responsabilidade do mesmo narrador, Wajda retorna a ele com mais responsabilidade e distanciamento com *Panny z Wilka* (As Senhoritas de Wilko, 1979), mas traindo-o precisamente onde menos deveria. Limitando-se, como ele faz, apenas a uma das duas figuras de Wiktor Ruben, protagonista da história, um homem de trinta e cinco anos já espiritualmente cinzento e entristecido pelo filisteísmo, negligenciando o belo jovem de quinze anos antes, na véspera da grande guerra (com a abolição, no filme, de todas as memórias visuais de Wiktor da época), ele esmaga, falsifica e anula a duplicidade dos planos em que atua o narrador. Permanece a composição formal, muito calibrada, embora também sem o vigor do original literário. Pense na inter-relação dominante na história entre espírito e natureza. Quando Wiktor, ao fim do longo colóquio resolutivo que tem com Zosia, tão desencantada, tão gélida (“Não sabe me dizer nada além de coisas desagradáveis”, lamenta-se com ele), torna-se claro de sua própria rendição, da sua renúncia, o narrador se detém para descrever com cuidado o que vê fora da janela. Estamos em um dia de final de verão, com céu nublado. As árvores permanecem ali com as folhas abandonadas, como se murchas, e murchas parecem também as flores, com o topo caído. Ao observar a impotência da natureza, ao sentir que ela está cedendo ao outono, Wiktor prova também dentro de si aquela falta de resistência que decide da crise do verão. “Sabe, com poucas palavras você me mudou”, diz a Zosia, que se junta a ele no terraço; e à dúvida de Zosia (“Acordei algo que dormia em você há muito tempo”), ele responde secamente: “Não, não. Pelo contrário. Dentro de mim o verão se resolveu”. É precisamente a compreensão do nexo desta dupla resolução, natural e ao mesmo tempo espiritual, que em Wajda está ausente completamente.

De todo outra coisa acontece com as adaptações de Mickiewicz e Wyspiański. Aqui sim, no romantismo de um, no neorromantismo decadente do outro, ele encontra fontes congeniais ao seu talento; aqui sim há todos os pressupostos para o feliz vir a ser e o sucesso de suas adaptações cultas. A festa camponesa do *Casamento* traz por trás de si uma grandiosa simbologia da tragédia histórica polonesa. Tudo aparece impregnado de símbolos: a asa de Bronowice, perto da Cracóvia, onde se realiza a festa, como metáfora da Polônia; a dança vorticiosa do baile como um microcosmo dos eventos polacos. Justamente se é falado pela crítica da sugestiva atmosfera que o filme cria com o seu *mélange* de observação realista e simbolismo visionário, no qual, graças à acentuação de traços apenas latentes no texto (crise da intelectualidade, desorientação e distanciamento da vida da *elite* dirigente), é dado forma a “uma ininterrupta rotunda, sugerindo uma armadilha sem saída para a Polônia”, e “que transforma o casamento no símbolo conclusivo da estase da sociedade polaca”⁵⁶¹: mostrando assim como o filme está perfeitamente alinhado – méritos e defeitos inclusos – com o turvo neorromantismo decadente do texto de Wyspiański.

Pan Tadeusz leva ao ápice este pathos impregnado de espírito nacional. A crítica observa unanimemente como de todos os poemas da literatura polonesa esse é o mais polonês de todos, derivando do estado de espírito típico, e tipicamente romântico, do polonês no exílio: a nostalgia combativa⁵⁶². Singular

561 Cfr. B. MICHAŁEK, *The Cinema of Andrzej Wajda*, The Tantivy Press/A. S. Barnes, London-South Brunswick-New York, 1973, pp. 149 ss.; L. DI BARTOLOMEO, “Ijezyno Moja”: *Adaptation Pan Tadeusz*, in *The Cinema of Andrzej Wajda: The Art of Irony and Defiance* ed. por J. Orr/E. Ostrowska, Wallflower Press, London-New York, 2003, pp. 177-9.

⁵⁶² Utilizo daqui em diante as contribuições de J. KLEINER, *La Pologne dans “Pan Tadeusz”*, in *Adam Mickiewicz, 1798-1855*, Gallimard/Unesco, Paris, 1955, pp. 157 ss., e de A. SPROEDE, “*Pan Tadeusz*, *l’idylle et l’‘époque humanitaire’ française. Mickiewicz et la poésie de l’histoire*, in *Adam Mickiewicz. Kontexte und Wirkung*, org. por R. Fieguth, Universitätsverlag Freiburg Schwieiz, 1999, pp. 53-72.

poema em rimas alexandrinas polonesas, de difícil classificação retórico-estilística, foi elaborado por Mickiewicz durante o seu exílio na França, após o advento da monarquia orleanista de Luís Felipe (isto é, precisamente assim que Puškin lançou a primeira edição completa do *Onegin*), e ali mesmo publicado em 1834. Nostálgico, o estado de espírito que o dita, porque o autor, escrevendo, pensa em uma época passada, na época do domínio nobre polonês de vinte anos antes; mas ao mesmo tempo combativo, porque animado pela esperança na insurreição anti-russa e na reconquista da liberdade nacional. O fato de que, no momento de sua escrita, a insurreição já havia fracassado só acrescenta à sua pátina romântica.

No romantismo de Mickiewicz ferve por outro lado o espírito revolucionário, que o coloca entre os mentores ideais da rebeldia instintiva jovem de Rosa Luxemburgo, inspirada no conceito romântico de ‘povo’. Quanto a tradição da independência polonesa se baseia sobre a “hereditariedade romântica” ilustram a fundo os estudos de Andrzej Walicki⁵⁶³. Não é sem motivos justificados que, comentando um slogan de Engels (“A Polônia está [...] diante de uma escolha: ou ser revolucionária ou perecer”)⁵⁶⁴, ele aponta a objetiva convergência na Polônia entre questão nacional e revolução. Mickiewicz se faz intérprete à maneira de um Carlyle progressista. A ideia de uma *leadership* carismática para o seu país aparece nele

Uma peculiar solução dos problemas decorrentes da experiência da insurreição de 1830 por um lado, e da interpretação romântica da história polonesa por outro. Por um lado, Mickiewicz compartilhou plenamente o sentimento prevalente de que a insurreição havia sido derrotada por causa da falta de uma forte e capaz *leadership* pessoal;

⁵⁶³ Cfr. em especial A. WALICKI, *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland*, Clarendon Press, Oxford, 1982, pp. 74 ss.: onde é explicado textualmente, em um ponto (p. 337), como “the romantic heritage was so deeply embedded in the Polish political tradition” [a herança romântica era tão profundamente enraizada na tradição política polonesa].

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 361 (da intervenção de F. ENGELS, *Eine polnische Proklamation* [1874], in MEW, cit., XVIII, p. 526).

por outro, ele idealizava o velho ‘republicanismo’ polonês e discordava daqueles pensadores do iluminismo polonês e dos seus seguidores contemporâneos, que sustentavam que a Polônia havia colapsado devido à falta de uma monarquia hereditária do tipo ocidental.

Com o despertar dos eslavos, segundo Mickiewicz, deve vir da França, sob o impulso de uma *leadership* de outro tipo, modelado no espírito militante de Napoleão, isto – comenta ainda Walicki – só pode significar

A consciência da indissolubilidade da causa polonesa da causa revolucionária europeia. “O messianismo polaco”, proclamava Mickiewicz, “não deve permanecer alheio ao movimento europeu, não deve ser independente da França [...] o inteiro poder do futuro é na França e em nenhum outro lugar que na França”. Assim, de um ponto de vista político, o messianismo de Mickiewicz era equivalente à ideia de uma aliança entre as duas mais revolucionárias nações da Europa – a França e a Polônia – mais o envolvimento revolucionário das nações eslavas oprimidas⁵⁶⁵.

Ao poeta, a ideia de *Pan Tadeusz* surgiu inicialmente – como conta em uma carta de dezembro de 1832 ao amigo Odyniec – sob a forma de um poema bucólico no estilo do goetheano *Hermann und Dorothea*. Com a subsequente ampliação e as complicações, os eventos do poema acabam depois se desenrolando ao longo de três linhas diversas: os contrastes de amor e ciúme suscitados pelo retorno à pátria de Tadeusz, a disputa entre as famílias Soplica e Horeszko sobre a propriedade do castelo e a explosão da questão nacional. Os eventos privados se ligam, assim, inextricavelmente à história da Polônia. Do momento em que a insurreição da nobreza torna-se o ponto de partida da luta pela independência da Polônia e Lituânia da Rússia, o poema assume vestes epopeicas nacionais: uma epopeia onde os mais altos valores do romantismo (o amor pela pátria, os sentimentos de amor individual, o papel panteísta da natureza) fundem-se com um robusto sentimento histórico à la Walter

⁵⁶⁵ Ibid., pp. 264-5. A citação interna que faz Walicki vem de A. MICKIEWICZ, *Dziela*, Warszawa, 1955, X, p. 423.

Scott. Certamente, historicamente, nunca acontece, como ao invés acontece nos últimos dois livros do poema (mais tarde também no filme de Wajda), que a passagem pela Lituânia das tropas napoleônicas em direção à Rússia, a nobreza local sabia abafar os seus contrastes internos, e lituanos e polacos se unem a Napoleão com vistas à redenção nacional. Trata-se mais uma vez de uma ideação de Mickiewicz, que Sproede, falando dos três matrimônios celebrados no final do poema, coloca no texto assim:

A celebração do tríplice feliz evento leva à libertação dos camponeses. Em seguida, Mickiewicz abre o texto do episódio napoleônico da história polonesa. Neste ponto de inflexão do poema, como em outras situações, se assiste a um deslocamento muito interessante: primeiro é Tadeusz, herói sem pretensões épicas, que cede o posto ao seu pai Jacek, herói tenebroso, byroniano arrependido, conspirador e mártir, depois, com uma reviravolta posterior, o posto central de Jacek é tomado pelo próprio Napoleão, o grande ausente do poema e, todavia, a sua mola fundamental⁵⁶⁶.

Consequentemente, precisamente ao mesmo modo em que Hegel trata *Hermann und Dorothea* como um épico modernizado, de caráter bucólico, idílico, periférico (e Belinskij o *Onegin*, “romance em versos”, como uma “enciclopédia da vida russa”), pode-se falar do *Pan Tadeusz* “como uma obra realizada sob os auspícios do idílio, mas cujo horizonte se amplia ao ponto de englobar a experiência histórica de toda uma época”. Longe de parecer um evento perdido em sua distância épica, a campanha napoleônica da Rússia prefigura, aos olhos dos contemporâneos, a derrota da insurreição de 1831. Mas Mickiewicz não o descreve como uma derrota.

Em efeito, Mickiewicz relata os eventos napoleônicos como se Napoleão ainda pudesse vencer. A distância épica se transforma assim em uma espécie de ficção subjetiva: os eventos de Pan Tadeusz acontecem em uma província lituana que persevera na confiança a Napoleão, quando ao invés esta perspectiva, para os leitores poloneses

⁵⁶⁶ SPROEDE, “*Pan Tadeusz*”, cit., p. 55.

e parisienses de Pan Tadeusz, não é mais que uma história distante e superada há muito tempo. Agora Mickiewicz, como Goethe em Herman und Dorothea, chegando a uma tal perspectiva histórica superada, adota o ponto de vista da ‘periferia’ – de uma população provinciana colocada fora dos acontecimentos históricos – a fim de construir o esquema temporal de sua obra⁵⁶⁷.

Precisamente, este é o terreno ideal para o desenvolvimento do talento de Wajda. Como ele se relaciona com os clássicos quando trabalha como diretor de teatro, ele mesmo explica em sua autobiografia:

A primeira exigência do meu trabalho no teatro é a escolha de um texto que tenha superado o teste do tempo, que tenha se tornado imortal [...]. Eu não toco nunca nestes textos; não busco “melhorar” as cenas; não mudo uma palavra do diálogo; não os adapto nunca [...]. Nas encenações teatrais, o diretor deve ater-se fielmente ao texto. As suas contribuições estarão apenas dentro dos limites de uma mais profunda compreensão das intenções do autor: assim, o seu papel é limitado, enquanto que o do diretor cinematográfico é vasto⁵⁶⁸.

Deixemos de lado a discussão sobre isso e as sucessivas – dificilmente sustentáveis – enunciações teóricas de princípio (o teatro como “forma de arte” refratária à “imitação da vida”, que seria ao invés “essencial para o cinema”), e concentremo-nos apenas no que aqui interessa sobre o próprio Wajda, a sua atitude em relação à encenação dos clássicos. É fácil compreender, do seu ponto de vista, as simpatias expressas pelo “romantismo” de Mickiewicz (na específica acepção polonesa do termo), e pelo conceito de “povo” (próximo àquele, não menos romantizado, de Mazzini). Uma vez ele teve a oportunidade de escrever:

O artista polonês se encontra sob a influência dominante da tradição romântica [...]. Mickiewicz, para nós, é um gênio [...], um grande polonês. Em efeito, ele foi o coração e a consciência da Polônia do século XIX [...]. Era como se o artista romântico polonês transcendesse a sua própria condição, ajudado nisso pelas circunstâncias históricas.

⁵⁶⁷ Ibid., pp. 56-8.

⁵⁶⁸ A. WAJDA, *Double Vision: My Life in Film*, Faber and Faber, London-Boston, 1989, p. 115 (a inclusão que se segue em parênteses está na p. 117).

Ele era mais que um autor: era uma consciência, o profeta, uma instituição nacional, enfim. E isso tanto mais pelo fato de que a Polônia do século XIX não dispunha de verdadeiras instituições legítimas: nem poder, nem governo, nem parlamento, nem vida política, nem opinião pública que pudesse se expressar normalmente⁵⁶⁹.

Daí o tom e o caráter da transcrição filmica de *Pan Tadeusz*. Esse romantismo tão pesado e perturbador em tantos outros filmes de Wajda aqui funciona maravilhosamente. Se pelo tom o filme soa como um estridente hino nacional à revolta do “povo”, sem muitos paralelos em outros lugares, enquanto transcrição relativa a um clássico de prestígio do texto de Mickiewicz, tem o caráter típico da adaptação culta, da literatura crítica, que é mantida com grande fidelidade dentro do álveo do ditado original, enquanto permite supressões e alterações e deslocamentos de etapas: como acontece com os célebres versos do prólogo (Lituânia, pátria minha! Tu és como a saúde; aprende inteiramente a apreciá-la só quem a perdeu! Hoje a tua beleza, em todo o seu esplendor, eu o vejo e descrevo por que, no exílio, eu anseio por ti!”), aqui colocado na boca do próprio Mickiewicz apenas ao final⁵⁷⁰, quando o desenvolvimento narrativo já foi concluído, como se para lhes dar mais força, uma ênfase mais justa.

Wajda não se eleva ao nível da autonomia e originalidade criativa. A sua maestria como intérprete, capaz de obter, às vezes, efeitos grandiosos, consiste nisso, que – como com o Wyspiański do *Casamento*, mas aqui talvez ainda melhor, de uma forma mais orgânica, mediada, supervisionada, madura (exceto por alguma falha em excesso à simbologia romântica) – consegue colocar criticamente a sua cultura a serviço do texto. É a idealidade da perspectiva utópica que marca a atmosfera do conjunto. Note-se o escrúpulo, a teimosia e a fineza com que

⁵⁶⁹ A. WAJDA, Préface à J. FUKSIEWICZ, *Le Cinéma polonais*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1989, p. 9.

⁵⁷⁰ Indicação e destaque, sobre este deslocamento, em DI BARTOLOMEO, “*Ojezyczna Moja*”, cit., pp. 180-1; G. MASZKOWSKA, “*Pan Tadeusz*” di Andrej Wajda, “*Carte di cinema*”, n. 5, estate 2000, p. 119.

Wajda repete, plasmando em imagens, os expedientes formais utilizados por Mickiewicz. Violência guerreira e delicadeza de sentimentos, ódio profundo entre linhagens familiares e leveza dos vislumbres naturais se unem e se iluminam reciprocamente, unidos pelo pathos animador da recuperação nacional, sempre presente. Todos os fatores, todos os componentes do filme cooperam nesta mistura de evocação nostálgica e impulso à revolta: a *câmera* móvel, inquieta, como no *Casamento*; o cromatismo das imagens, em analogia com a correspondência igualmente culta à sensibilidade colorista para a vida da natureza já expressa, nos moldes de Iwaskiewicz, nas *Senhoritas de Wilko*; as nuances intensas, acentuadas da atuação; excelente comentário musical, tão discreto como profundo, confiado a Wojciech Kilar, que havia já colaborado com Wajda desde *Terra Prometida*, e em forma – segundo o próprio diretor⁵⁷¹ – não mais fecunda, mas criativa.

Em suma, há o suficiente para se falar de um “triumfo do realismo” na acepção de Engels. *Pan Tadeusz* diz mais do que o próprio Wajda deseja. A nobreza polonesa dança no filme a sua última dança. Enquanto ressoam as notas alegres da *polonaise* comemorativa para o casamento de Zosia e Tadeusz, que reconciliam os contrastes entre as famílias Soplica e Horeszko, e o desfile imponente do exército napoleônico de passagem, tocam no fundo, o verdadeiro *Leitmotiv* elucidativo, os tambores da revolução, como nos pensamentos e sentimentos que a presença do imperador suscita ao jovem Heine do *Livre Le Grande* (“O meu coração batia à marcha geral”) ou como nos versos de seu *Zeitgedichte*:

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht

.....
Trommle die Leute aus dem Schlaf,
Trommle Reveille mit Jugendkraft,
Marschiere trommeln immer voran...

[Bata o tambor sem medo.../ Acorde do sono as pessoas/ Bata o despertador com ardor juvenil/ Marche sempre adiante batendo o tambor...]

⁵⁷¹ Wajda, *Double Vision*, cit., p. 114.

Significativo que venha espontaneamente a evocação da cultura clássica. Não obstante o aparente contraste das situações representadas, uma festiva, outra trágica, podem encontrar analogias deste final com o final do *Egmont* de Goethe (igualmente denso, na tragédia, de esperanças): exceto pela diferença, em relação a Goethe, que os eventos, as expectativas, os exemplos, os modelos de comportamento, são extraídos aqui diretamente da história nacional.

XXX

AS MANIPULAÇÕES FÍLMICAS DO GOSTO

Se agora, concluindo, interrogamo-nos sobre qual é no mundo o *status* do cinema no fim do século, a resposta deve ser mais ou menos assim: difícil imaginar algo de mais desolador. O panorama parece sombrio para além das palavras. Todos os espaços são diminuídos ou se fecham; estamos diante, em todos os lugares, de uma situação de impasse. Depois de 1989, os países já socialistas praticamente desaparecem do círculo, ao menos do círculo que conta para a história (recorde apenas as amargas constatações de Chuciev, mencionadas acima); o seu cinema perde toda a força e, com ela, toda a atratividade. Hollywood, que não dava mais esperanças já há décadas, mostra agora só mais as suas *facies hippocratica*. Nem mesmo do extremo Oriente vêm mais ‘vozes’ de prestígio como no passado. De todo deslocadas, parecem-me as fáceis aberturas de crédito, por parte da crítica, em relação às cinematografias, como aquelas de Taiwan, ou de Hong-Kong, ou da Coreia do Sul, dominadas (exceto em casos raríssimos, também muito duvidosos, fruto de superestimações e excessos evidentes) de um penoso americanismo de segunda mão, não merecedor nem mesmo da mais distraída atenção. As poucas ‘vozes’ orientais ainda ressonantes na publicidade, alardeadas com estrondo por toda parte, como aquelas dos sul-coreanos Im Kwon-Taek e Kim Ki-duk, do japonês Takeshi Kitano, do taiwanês Hou Hsiao-hsien, do chinês (de Hong Kong) Wong Kar-Wai, nada têm de original a não ser o artifício, com pontos que em Wong remetem ao melodrama

do cinema chinês pré-maoísta e chega às vezes ao limite da caricatura. (Que uma mostra de arte como aquela veneziana, madrinha em anos distantes do Oriente de Satyajit Ray, Mizoguchi, Kurosawa, sancione com convites, reconhecimentos e hosanas da imprensa de todas as cores, o Oriente globalizado e bastardo de hoje, é só uma prova, a mais, da sua decadência irreversível).

Passos adiante em direção de um crescimento orgânico vai realizando, se alguma coisa, o cinema da República Islâmica do Irã, após a revolução khomeinista (1979). Alguns de seus autores já se estabeleceram com sucesso em escala mundial, na primeira fila Abbas Kiarostami. Comparando o fenômeno com o quadro do século XX, permanecemos dentro do âmbito dos primeiros passos de uma cinematografia tecnicamente em fase de reestruturação, socialmente em fase de expectativa, interlocutória. A expectativa nasce da circunstância que sobre ela recaem pesadas restrições de censura de ordem institucional e religiosa, a ponto de condicionar já na raiz – subjetivamente e objetivamente – o âmbito das escolhas temáticas, dos ambientes, dos personagens postos em foco: a periferia ou o campo em vez da agitação da vida urbana, o artesanato em vez dos círculos profissionais, as classes subalternas (mas não o proletariado), em vez da classe médica ou a elite dirigente, a infância ou a adolescência ao invés do mundo adulto. Bem compreensível e justo, naturalmente, que um país em processo de renovação olhe favoravelmente, e não sem grande esperança, aos componentes mais ingênuos, mais elementares, mais periféricos de sua nova ordem social, em especial a potencialidades contidas nas gerações mais jovens. Mas permitamos aqui o paralelo com outro renascimento acima examinado, aquele da Alemanha democrática do segundo pós-guerra: se nos filmes da Alemanha Oriental, do período de 1945-49, a presença influente da juventude configura um aspecto progressivo da batalha ideológica em curso, centrado acima nas palavras de ordem do acerto de contas com o passado (*Vergangenheitsbewältigung*) e do processo de reconstrução

(*Wiederaufbau*)⁵⁷², a orientação dominante periférica-juvenil do cinema do Irã pós-revolucionário parece mais como um *escamotage* arquitetado em direção à arte para eludir ou contornar os complexos problemas sociais e estruturais do desenvolvimento do país, incluindo aquele – sempre muito delicado para o mundo muçulmano – das relações entre os sexos, que às vezes já acena no horizonte, e o cinema deixa que se conecte com prudência, ao menos no privado.

Em suma, como se vê, um Oriente reduzido a pouca coisa. Mas será talvez melhor a sorte do cinema no Ocidente? São mais otimistas as suas perspectivas? Em jogo não está apenas o que acontece em Hollywood. Muito pior é que o colapso do cinema de Hollywood envolve também muitas cinematografias europeias e todas aquelas que se situam na periferia de seu império. Na impossibilidade de uma análise detalhada, resumo aqui a seguir considerações de caráter geral, úteis, espero, tanto para abarcar em um só olhar o arco da parábola descrita pelo cinema no curso do século XX, quanto para enquadrar criticamente os segmentos últimos, a sua desanimadora deriva atual.

Sabemos já bem como, muito mais e muito mais profundamente do que todas as outras artes, o cinema tem sido acompanhado ao longo de sua história por fenômenos de comercialização, que invadiram o campo até o ponto de distorcer a sua essência, de obscurecer a sua linha de desenvolvimento artístico e toda a gama de suas conquistas expressivas. A razão última desta circunstância deve ser buscada no processo que de-

⁵⁷² Cfr. J. FISHER, *Who's Watching the Rubble-Kids? Youth, Pedagogy, and Politics in Early DEFA Films*, "New German Critique", n. 82, 2001, p. 93: "In a great number of DEFA films between 1945 and 1949, youth figures as a key aspect of the Vergangenheitschwältigung and Wiederaufbau, suggesting youth's symbolically central place in the immediate postwar historical and cultural context". [Em um grande número de filmes da DEFA entre 1945 e 1949, jovens figuram como aspect chave da Vergangenheitschwältigung e da Wiederaufbau, sugerindo o lugar central simbólico da juventude no contexto histórico e cultural do imediato pós-guerra.]

sencadeou e permitiu a sua gênese: na sua derivação da indústria capitalista, na indispensabilidade do capital para a sua própria existência. (Somente a arquitetura, entre as artes, pode ser colocada ao lado dela, neste lado). Como todas as histórias do cinema ilustram em profusão, os grandes grupos monopolistas, as grandes organizações financeiras, a grande indústria em geral se apoderam do cinema quase imediatamente, criando especiais companhias de produção, e imediatamente trabalham por esta via para a transformação do filme em produto de mercado. As lutas tão duramente travadas pelos autores nos primórdios em vista da criação de uma linguagem fílmica autônoma vem se desenvolvendo sempre de fora, e na maioria das vezes contra as estruturas industriais criadas pela produção. Falta aqui qualquer convergência socialmente mediada de interesse; entre produtores e diretores nem poderia haver, dado o mecanismo de funcionamento das leis capitalistas, nada de nem mesmo indiretamente e remotamente comparável àquela relação que se denomina de “atribuição social”, e que – como se sabe – marca tão a fundo a história das outras artes; não por acaso que a *patronage* desempenha nela um papel de primeiro plano. Naturalmente permanece sempre verdadeiro, aqui como em todo lugar, que a grande arte decidida a lutar pelos próprios ideais e os próprios objetivos sabe fazer o seu caminho, salvaguardando o seu estatuto de arte, mesmo nas circunstâncias mais desfavoráveis; mas o desfavorecimento das circunstâncias atua aqui como um fator condicionante primário, dominante sobre o resto. A história da criatividade artística do cinema deve, portanto, ser estudada com uma prudência adicional de ter sempre bem separado nela o que pertence exclusivamente à indústria e ao mercado daquilo que pertence, ao invés – onde e nos limites dentro dos quais conseguem os diretores obter o que pertence – do lado autenticamente criativo, e que consente que o produto fílmico se eleve ao nível de arte.

Estas observações valem para o cinema em geral. Tanto mais, porém, tem motivo de valer desde que a produção cine-

matográfica entrou em uma esfera quase universalmente dominada pela manipulação industrial do gosto. Podemos facilmente seguir sem dificuldade ao longo da história os tempos e os modos desta exorbitante prevaricação da indústria no cinema. Ao menos após o fim de sua fase pioneira, isso importou e significou para ela formas cada vez mais vinculantes de pressão de fora, um desenho de manipulação generalizada. Seria errado, por outro lado, considerar a manipulação ao mesmo modo de um fenômeno indiferenciado, de um *status* fixo. Em vez disso, é um processo, com fases e características cujas determinações qualitativas mudam no tempo como no espaço. Essenciais são as formas em que a manipulação se manifesta. Concebida para atuar em paralelo sobre o produto (o filme) e sobre os seus consumidores (o público), ela pressupõe a criação de produtos padronizados e mercantilizados, que são capazes de atender às necessidades de consumo, isto é, de vir de encontro ao gosto do público. Enquadra-se, portanto, no slogan produtivo da indústria a demagogia da afirmação de que o gosto do público deve atuar como instância dirigente, garantindo a prioridade sobre todas as outras instâncias, inclusive a criativa.

Agora, não há dúvidas de que se trata apenas de demagogia. Nem as necessidades nem os sentidos do homem existem por natureza, como se existissem desde sempre; ambos são o resultado de um processo, amadurecem com o desenvolvimento. Falando do desenvolvimento histórico do sentido artístico, Marx o esclarece difusamente no terceiro de seus célebres manuscritos de 1844:

É somente mediante o desdobramento da riqueza objetiva do ser humano que são parcialmente desenvolvidos, em parte produzidos a riqueza da subjetividade *humana* sensível, um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em sentidos capazes de fruição humana, sentidos que se afirmam eles próprios como forças *humanas* essenciais. Não apenas os cinco sentidos, mas também os sentidos ditos espirituais, a sensibilidade prática (a vontade, o amor, etc.), em uma palavra, a sensibilidade *humana*, a humanidade dos sentidos, que

existe apenas mediante a existência de *seu* objeto, mediante a natureza *humanizada*. Portanto, é necessária a objetivação do ser humano, tanto no aspecto teórico quanto no prático, tanto para tornar *humanos* os *sentidos* do homem quanto para criar a *sensibilidade humana* correspondente à inteira riqueza do ser humano e natural⁵⁷³.

O mesmo acontece com as necessidades. A produção, que nasce delas, é por sua vez produtora de novas necessidades. Não se limita a adquirir um objeto para consumo, mas também lhe dá “a sua determinação, o seu caráter, o seu *fnish*”, “produzindo como necessidade no consumidor os produtos que originalmente criou como objetos”. Muito claras, novamente, as palavras da introdução de Marx aos *Grundrisse*:

A produção fornece não apenas um material à necessidade, mas também a necessidade ao material. Quando o consumo emerge da sua imediatez e da sua rudeza natural primária [...] ele mesmo como propensão é mediado pelo objeto. A necessidade que ela sente é criada pela percepção do próprio objeto. O objeto artístico – e do mesmo modo qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de gozo estético. A produção produz, portanto, não apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto⁵⁷⁴.

Se as coisas são assim, se for (também) o objeto produzido – o produto fílmico – a mediar a propensão do espectador, então a referência ao gosto do público como justificativa do caráter corretivo da produção serve apenas como pretexto demagógico, por trás do qual se escondem na realidade as orientações, os interesses, os objetivos, os fins, etc., do aparato industrial: a imposição de cima de certas vertentes e gêneros fílmicos, de uma mercadoria padronizada. Grave ao máximo, e desanimador, imperdoável, considero isto: que a deriva depende do respaldo e do apoio aberto da esmagadora maioria da crítica. Aquela crítica que discorre com presunção e complacência, exaltando-se,

⁵⁷³ MARX, Karl. *Marx: Cadernos de Paris e Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*. São Paulo: Expressão popular, 2015.

⁵⁷⁴ MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011.

da *screwball comedy*, da “comédia à la italiana”, do *new horror*, do cinema de monstros ou das guerras estelares, dos caseiros faroestes caricaturados e assim por diante, - aquela crítica não conhece evidentemente o seu ofício ou, melhor dizendo – pervertem-no. Ela faz o contrário daquilo que deveria fazer: em vez de valorizar criticamente os valores, combatendo e resistindo contra o avanço dos desvalores, troca aqueles por estes e assim os promove, favorecendo sem crítica a deriva do pós-moderno; em vez de dispensar advertências, fornecer instruções, colocar em guarda o público do universo fílmico manipulado, ela se adapta, integra-se e se move com toda a facilidade: pior, acolhido com benevolência, acreditam em seu dever de anunciá-lo e de impulsioná-lo ainda mais.

Aqui se vê bem quais e quantas responsabilidades carregam a crítica; aqui tocamos os desastres provocados, por um lado, pela sua cumplicidade, e por outro, a sua desqualificação estética. A ausência ou a negligência de categorias estéticas adequadas, a incapacidade de esclarecer esteticamente o conceito de ‘gênero’, a contínua confusão entre técnica e forma deixam o campo livre para as divagações mais descontroladas, as quais – precisamente porque agora estão fora de controle – abrangem para a inteira extensão do campo, produzindo equívocos repetitivos, concatenados entre si. A cinefilia favorece o culto da linguagem ‘livre’, no sentido de arbitrário; o arbítrio linguístico vai em busca de inovações técnicas sempre que possível, alimentando-se dela com a ilusão de experimentar um *novum* de sabe-se lá qual extensão (o que é na estética um absurdo); a exasperada celebração do tecnicismo passa, por sua vez, em algo próximo ao mito de um gênero inédito, o cinema dos “efeitos especiais” (precisamente os piores efeitos produzidos pela técnica); e a combinação de todos estes fenômenos, disfarçados de novidade, arrisca seriamente o paradoxo de provocar um retrocesso do cinema ao que era de fato nos seus primórdios, uma atração de circo. Se na introdução de seu *História das teorias fílmicas*,

Guido Aristarco recordava o desdém de tantos intelectuais do início do século XX, de Proust a Chesterton, de Duhamel a Bacchelli, pelo cinema dos pioneiros (um “divertimento para hilotas”, na fórmula de Duhamel)⁵⁷⁵, hoje, cegamos a um ponto de involução tal que a histórica luta para o reconhecimento da arte do cinema inverte a direção de marcha e que, com a aclamação da crítica, o cinema de arte é novamente rebaixado ao entretenimento da – certamente agora bem mais refinado e sofisticado – “feira das maravilhas”.

É óbvio que, chamando em causa a responsabilidade da crítica, aponto o dedo não só à crítica mesquinha, à publicística, mas também à historiografia qualificada. Após o ingresso do cinema nas universidades, acreditou-se e esperou-se por algum tempo uma elevação geral do nível de cultura do setor. Infelizmente, pareceu ser verdadeiro o oposto: isto é, que no novo *status* não a publicística se eleva de nível, mas a historiografia (que deveria ser) qualificada, a crítica acadêmica, que desce ao nível da publicística, traçando e ratificando a sua práxis em vestes pseudocultas. Quanto mais ela se refina academicamente, tanto mais o instrumentário acadêmico, usado de forma descriteriosa, é colocado a serviço de confusões e distorções, e os paradigmas estéticos mais à moda entram em jogo como instrumentos (pretextos) para o enobrecimento do disforme. Precisamente como no passado, o formalismo e o tecnicismo especializado, projetados em busca do “específico filmico”, assim hoje a terminologia estruturalista e pós-estruturalista, as macaqueações pseudo-linguísticas, os caprichos semiológicos ou psicanalíticos ou lacanianos, o gosto pelo desconstrucionismo ou pela narrativa francesa, o heideggerismo caricatural servem, muitas vezes, como cortina de fumaça, na crítica, para a falta de uma sólida base cultural; por trás do verniz de sua fraseologia atualizada (mesmo quando não apenas ouvida ou mal utilizada), escondem-se muitas vezes a superficialidade e a incultura.

⁵⁷⁵ Cfr. ARISTARCO, *Storia delle teorie del film*, cit., pp. 67-8.

Consequência não última, inevitável, das estreitezas teóricas dentro das quais se movem a historiografia e a crítica do cinema é precisamente o que foi apontado acima como o epicentro do fenômeno da manipulação: a deriva em direção ao afundamento dos valores. Múltiplas forças impulsionam nesta direção. Antes de tudo, as repetidas incursões que a crítica, a reboque ou sob influência da psicologia estadunidense e da psicanálise, realiza no âmbito do chamado “imaginário coletivo”. Aqui as mistificações e a mitologização acrítrica estão na ordem do dia: dão-se desde os casos montados da arte (o caso Hitchcock, o caso Wenders etc.), até o embelezamento *cult* do cinema de entretenimento. O imaginário é abraçado como uma espécie de *passe-partout* justificativo de todo tipo de delírio e horror estético, em detrimento dos valores. Contra a sua intromissão, não há valores que se sustentem; a axiologia não dispõe de armas adequadas de resistência ou de defesa. Naturalmente, nunca que se indagam acerca de seu fundamento, as matrizes, as fontes histórico-sociais de onde se origina a massa de sentimentos e de representações ativas, não puramente sofridas ou míticas, desse imaginário. Sem levar em conta os efeitos induzidos pela prática da manipulação, limitam-se à assumir e reconhecer o fenômeno em si e por si, justificando-o – aliás, dando-lhe um espaço desproporcional, fazendo-o passar por um valor em si mesmo – com o pretexto da sua correspondência às leis da “psicologia coletiva”; enquanto as circunstâncias históricas que condicionam a sua gênese, a influência decisiva que exercem sobre eles a história, a tradição, a economia, as relações sociais, os contrastes de classe, etc., são metodologicamente negligenciados, ou colocados de lado, ou mesmo excluídos preconceituosamente de qualquer reflexão sobre o assunto.

Em segundo lugar, a axiologia tropeça no domínio cada vez mais generalizado do agnosticismo estético. Também aqui, do baixo de uma publicística setorial muitas vezes de ordem íntima, escrava da moda até o paroxismo, o contragolpe provocado

pela crise dos valores, pela escolha do campo pelo pós-moderno, pela ideologia da desideologização, transmite-se gradualmente para o alto, até investir nas esferas mais elevadas da investigação crítica. Assim, não são mais apenas as revistas de segunda ou as folhas cineclubistas ou os grupos de fanáticos dos *cult-movies*, mas expoentes de primeiro plano da crítica, com a fama de mestres, que, indefesos e apressados em direção à propagandistas da manipulação, deixam-se dominar pela tendência filmológica extremista. Eles também vem acusando uma curvatura cada vez mais em sentido acentuadamente agnóstico de suas teorias estéticas e vem exercendo uma forma de crítica correspondente plenamente a este agnosticismo: isto é, sem método, sem princípios, desintegrada ao máximo, totalmente inclinada à improvisação e à mesquinhez anedótica, e, o que é pior, pronta a ser vendida: já que a nova palavra de ordem impõe que, qualquer que seja a direção que sopra o vento, é necessário inserir-se, mostrar-se à la page, explorar a aclamação da moda, manter-se sempre à tona, transformar no momento o feio em belo e vice-versa, sem consideração pelos valores (mesmo aqueles que eventualmente possam ter sido reconhecidos como tal anteriormente). Particularmente deletério, nefasto – creio – são os legados teóricos da tendência de caráter estruturalista, que se cristalizaram e sedimentaram ao longo do tempo muito além da capacidade de sustentação da própria tendência. Por estar na essência do estruturalismo, que ele concentra o seu interesse não sobre o objeto, mas sobre o modo de sondá-lo, sobre a grade estrutural que o atravessa, nele deriva uma quase total independência e indiferença do método em relação ao seu próprio conteúdo. As qualidades do objeto não têm para o método importância alguma; o *new horror* ou a “comédia à la italiana”, por exemplo, devem ser confrontadas com a mesma seriedade e perspicácia metodológica de Ejzenštejn, e são, portanto, implicitamente elevadas à mesma dignidade cultural. Até mesmo a lista telefônica poderia ser considerada, levada ao limite, como objeto adequado de análise estrutural.

Não há necessidade, certamente, aqui de uma fenomenologia detalhada dos resultados da manipulação pós-moderna do gosto no campo fílmico. Os seus resultados estão, de resto, sob os olhos de todos. Mesmo que queiramos ficar apenas no terreno estético (isto é, sem invadir o âmbito sociológico, que nos ensinaria bem acerca do *share* dos desastres atuais no mercado de comunicação de massa), salta aos olhos de todos, como na manipulação o cinema está sofrendo as repercussões capazes de distorcer a sua fisionomia. Cito apenas dois deles, entre os mais óbvios e impressionantes: o progressivo embotamento, ou o cancelamento, ou o desaparecimento, salvo em casos isolados, do que até agora ainda restou dos traços e características mais próprias das diversas cinematografias nacionais, induzidos em vão a tentar fazer frente, rejeitar ou ao menos conter a ofensiva da concorrência de Hollywood, descendo – mas com os meios de todo inadequados – sobre o seu próprio terreno operativo, explorando as suas próprias tendências de mercado (filmes como grandes espetáculos, uso de “efeitos especiais”, ou, dito brevemente: padronização comercial generalizada do produto fílmico); e em paralelo, como epifenômeno do fenômeno deste cosmopolitismo forçado, exemplificado em Hollywood, o colapso vertical do interesse pela linguagem, onde o anonimato das imagens, quanto mais desprovidas de qualidades e conotações pessoais, mais ‘disparadas’, retumbantes, cromaticamente cintilantes, está tornando-as agora, de fato, indistinguíveis da publicidade.

