

*No dia 3 de maio de 2017 o **Vestido sem costura** – **blog de cinema** veio ao mundo e para comemorar o seu aniversário de um ano, resolvemos presentear aqueles que (assim como nós) gostam de imprimir os textos para ler. Neste documento estão os 46 textos lançados por ordem de publicação. Boa leitura!*

- 1 - **Rohmer ou a mise en scène da linguagem** por Michel Mourlet, p.3
- 2 - **Rossellini documentarista?** por Adriano Aprà, p.11
- 3 - **Eu, Christiane F., 13 anos, drogada, prostituída – Ulrich Edel** por Serge Daney, p.15
- 4 - **Poética e política** por Sylvie Pierre, p.17
- 5 - **Na sequência das desventuras do personagem** por Serge Daney, p.19
- 6 - **Um coração posto à mostra** por Philippe Demonsablon, p.20
- 7 - **Dreyer: artifício, espaço, luz** por Adriano Aprà, p.23
- 8 - **Gênio de Howard Hawks** por Jacques Rivette, p.33
- 9 - **Fritz Lang, modo de usar** por Michel Mourlet, p.37
- 10 - **Saquê para as crianças** por Serge Daney, p.40
- 11 - **Amok, A idade da terra** por Pascal Bonitzer, p.44
- 12 - **Bethânia bem de perto - a propósito de um show (1966)** por Miguel Haoni, p.45
- 13 - **Marilyn** por Serge Daney, p.48
- 14 - **O pitching** por Stéphane Delorme, p.49
- 15 - **Em busca do tempo perdido: "Paris 1900"** por André Bazin, p.50
- 16 - **Uma apresentação sobre "Carta sobre Rossellini", de Jacques Rivette** por Renato Santos, p.51
- 17 - **Como todos os velhos casais, cinema e televisão acabaram se assemelhando** por Serge Daney, p.57
- 18 - **David W. Griffith** por Jean Douchet, p.61
- 19 - **Essa tarde lhe botamos fogo** por Camille Nevers, p.64
- 20 - **Edifício Master** por Miguel Haoni, p.66
- 21 - **Noites de Lua Cheia, de Eric Rohmer** por Serge Daney, p.71
- 22 - **Ao acaso Pialat** por Jean-Pierre Oudart, p.74
- 23 - **Morte de Buñuel** por Serge Daney, p.75
- 24 - **Cinema, vida e solidão** por Serge Daney, p.77
- 25 - **Excertos de "Prazer à Melville"** por Jean Domarchi, p.78
- 26 - **Léon Morin - padre, de Jean-Pierre Melville** por Miguel Haoni, p.80
- 27 - **Trechos de "Trafic no Jeu de Paume"** por Serge Daney, p.80
- 28 - **Leia nossa crítica abaixo** por Serge Daney, p.87

- 29 - **Da dificuldade de ser Coco** por André Bazin, p.91
- 30 - **André Bazin** por Serge Daney, p.97
- 31 - **US Go Home** por Stéphane Bouquet, p.100
- 32 - **O karma das imagens** por Serge Daney, p.101
- 33 - **A Casa de Bonecas do Mestre** por Tania Modleski, p.102
- 34 - **Jean-Luc Godard entre mundo clássico e mundo moderno** por Adriano Aprà, p.113
- 35 - **Meu caso** por Serge Daney, p.118
- 36 - **Pierre Rissient** por Clint Eastwood, p.118
- 37 - **Que nasceu em Newgate...** por Philippe Demonsablon, p.119
- 38 - **Poética dos Autores: Entrevista com Jean-Claude Biette** por Jean Narboni e Serge Toubiana, p.122
- 39 - **Três depoimentos sobre Claude Sautet**, p.136
- 40 - **Um ser-humano em marcha** por Paul Vecchiali, p.138
- 41 - **Jean-Luc Godard: Made in USA** por Adriano Aprà, p.141
- 42 - **Os vigilantes** por Jean-Philippe Tessé, p.144
- 43 - **A propósito de Le Ciel est à vous** por Jean Grémillon, p.144
- 44 - **Mortalmente perigosa**, de Joseph H. Lewis por Robert Keser, p.146
- 45 - **Madrugada da traição, de Edgar G. Ulmer** por François Truffaut, p.148
- 46 - **Prólogo à Poética del cine 2** por Raúl Ruiz, p.149

Rohmer ou a mise en scène da linguagem

Minha noite com ela

Por Michel Mourlet

Em 1969, *Minha noite com ela* nos pareceu o filme francês mais sério, o mais inteligente, o mais original e um dos mais compreensivos das verdadeiras vias do cinema que nós víamos há cerca de uma década. Esse julgamento, compartilhado já por um certo número de espectadores, repousava naturalmente sob alguns pressupostos que convém precisar brevemente.

O mais sério: o “novo cinema” tinha tentado nos habituar a uma forma assaz desagradável de coquetismo intelectual e estético: a tentativa de impressionar os burgueses, o desprezo pelo público, recusa ou incapacidade de contar claramente uma história coerente (a coisa mais difícil do mundo), recusa ou incapacidade de fazer um “bom trabalho”, esse trabalho profissional, aprimorado e reaprimorado, onde o artesão encontra o seu orgulho. Toda essa falsa cultura, falsa porque não vivida, superficial e publicitária, que ferve nas panelas parisienses, Éric Rohmer evitou, se afirmando como um espírito são, profundo, maduro, longe da moda e da publicidade. E sobretudo, no que ele diz, no que ele mostra, ele se respeita e respeita os outros; ele fala a um auditório ideal *que ele supõe capaz de compreendê-lo* pois ele faz o que é necessário para ser compreendido.

O mais inteligente: ainda que a forma e o conteúdo dos seus diálogos se refiram deliberadamente à literatura e mesmo à filosofia, ou até à teologia, *Minha noite com ela* se situa nos antípodas dos balbucios político-metafísicos que substituem habitualmente o pensamento em tais realizações cinematográficas. Por outro lado, a análise que esse filme propõe das condutas humanas, de maneira geral, e de personagens inscritos de forma precisa na nossa sociedade, essa análise desta vez parece justa, ou seja, ao mesmo tempo clarividente e honesta. O espectador de hoje, ou de sempre, pode se reencontrar nesses seres que vivem perante seus olhos e que não são nem alienados, nem marcianos, nem entidades porta-vozes dos fantasmas do autor.

O mais original: pela sua forma e seu conteúdo, aliás indissociáveis como convém numa obra bem sucedida e que se remetem um ao outro, *Minha noite com ela* é uma espécie de desafio. Trata-se de filmar um diálogo privilegiado, uma peça de teatro por assim dizer: uma “conversação sob um lustre”. E filmar isso de tal maneira que o resultado não seja de forma alguma uma peça de teatro, que o diálogo se enraíze e se encarne na realidade concreta, seja animado por uma circulação sanguínea estreitamente conectada ao ambiente social e natural. É bem mais estranho, muito mais raro e fascinante, de observar e escutar sem se entediar, nós diríamos mesmo com paixão, duas ou três pessoas que discutem durante quartos de hora inteiros sobre a aposta de Pascal, o marxismo ou os sacramentos, que ver a trigésima milésima sequência desse insólito varejo com o qual os epígonos do surrealismo, os dementes do cinema de arte e os profetas do conteúdo mental filmado nos importunam há setenta anos.

Um dos mais compreensivos das verdadeiras vias do cinema: tanto pela estrutura e pelo desenrolar da história, quanto pelo modo de narração, esse filme é um dos mais solidamente realistas. Ora, o realismo sempre foi e será sempre a via central do cinema, já que é de um desejo de realismo absoluto (a reprodução do mundo tal como ele é) que nasceu a técnica de registro de imagens, e visto que a técnica se aperfeiçoa ao longo dos anos para se aproximar cada vez mais desse ideal (som, cor, grande tela, relevo, etc.).

Cúmulo do exotismo e da audácia, a história começa em seu começo, prossegue em seu meio e se conclui no seu fim. Ela não mistura nem os tempos nem os lugares, conhece uma progressão, incertezas, uma culminação (a noite) e uma recaída reconfortante em direção ao equilíbrio definitivo. Quanto à *mise en scène*, de uma extrema sobriedade e de um grande rigor, seu classicismo promete à obra uma atualidade duradoura.

Poderíamos abordar *Minha noite com ela* de várias maneiras pois, esse filme, o contrário de uma obra didática ou de um filme de tese, é, no entanto, uma espécie de ensaio que propõe ao espectador uma soma de reflexões sobre a vida e sobre o mundo. Essas reflexões se organizam em torno de três eixos principais e interdependentes: as relações entre os homens e as mulheres, o cristianismo vivido e, se sobrepondo aos diversos aspectos das relações entre os seres por um lado e, por outro, entre os seres e Deus, o problema do acaso e da providência, da graça para os crentes, da sorte para os outros: *Minha noite com ela*, tanto pelos recursos da sua dramaturgia quanto pelas declarações de seus personagens, é antes de tudo um ensaio sobre a reconciliação do acaso e do milagre, digamos, sobre o acaso providencial.

O roteiro é construído a partir de alguns encontros aparentemente e talvez, realmente, perfeitamente contingentes: encontro do herói e seu antigo camarada Vidal, encontro de Maud, encontro de Françoise. E esses acasos parecem tão determinantes que a questão se coloca inevitavelmente em saber se eles não são também determinados.

A primeira discussão entre o herói e Vidal sobre a probabilidade de seu encontro é já uma pequena indicação do tema que vai correr entre os fios da intriga. Mas os eventos mais significativos, nesse aspecto, são os encontros sucessivos do herói e Françoise, simples transeunte de bicicleta que enche instantaneamente Jean-Louis da evidência e da certeza que ela está destinada a se tornar sua mulher. A ação, aqui, confundindo-se com o verbo, convém por uma vez citar, não os gestos, mas as palavras:

J.L. - Você acha que fiz mal ao trazê-la?

F. - Não. Eu poderia te dispensar.

J.L. - Eu sempre tive sorte. A prova, você não o fez.

F. - Talvez eu tenha me enganado... É a primeira vez que eu sou abordada desse modo por alguém na rua.

J.L. - É a primeira vez eu abordo alguém que eu não conheço. Felizmente, eu não pensei muito, nunca teria tido coragem de fazê-lo. (...) Eu gosto de me aproveitar do acaso. Mas só tenho sorte para as boas causas. Mesmo se eu quisesse cometer um crime, acho que eu fracassaria.

F. - Assim, você não tem problemas de consciência!

J.L. - Não, muito poucos. Você tem?

Na verdade, o pensamento de Éric Rohmer é muito sutil, muito moderno e muito ocidental, para se satisfazer com uma simples ideia de predeterminação, que estaria de acordo com o *fatum* dos Antigos ou o “Inch Allah” dos mulçumanos. Se nossa vida pode ser feita de milagres, é preciso também e, talvez sobretudo, o dom de reconhecê-los. Outra definição da liberdade: saber escolher os momentos providenciais.

Notemos, no diálogo, que uma exceção brilhante constitui o essencial desse filme sem desnaturar a natureza fílmica, a frequência de aparição da palavra “escolha” (como das palavras “sorte” e “acaso”).

Mas aqui está o problema posto:

F. - Você não aparenta ser alguém que parece contar com o acaso.

J.L. - Minha vida é feita apenas de acasos.

Sua vida é feita apenas de acasos, mas ele calcula, ele pesa, ele filtra esse acaso. Ele escolhe seus milagres.

J.L. - (...) Eu me relaciono com muita dificuldade. Sim, eu acho idiota se relacionar com alguém porque ele é seu vizinho de mesa ou porque ele tem um escritório ao lado do seu. Você não acha?

Françoise, no entanto, se enganaria. Esse rapaz que a encontra em uma esquina e que decide imediatamente casar-se com ela, há boas razões para estar desconcertado!

F. - (...) Ao contrário de você, eu não acredito na predestinação. Eu penso que, a cada instante de nossa vida, nós estamos livres para escolher. Deus pode nos ajudar nessa escolha, mas há uma escolha.

J.L. - Eu também escolho. Acontece que minha escolha é sempre simples.

No entanto, Jean-Louis termina por expressar completamente sua ideia:

J.L. - Eu amava uma moça, ela não me amava, ela me deixou por outro. E, finalmente, foi bom que ela tenha o escolhido, ele e não eu.

F. - Sim, se ela o amava.

J.L. - Sim, mas eu quero dizer: é bom para mim. Na verdade, eu não a amava realmente... O outro deixou sua mulher e seus filhos por ela. Eu, eu não tinha nem mulher nem filhos para deixar. Mas ela bem sabia que mesmo que eu os tivesse, eu não os teria deixado por ela. Então, essa má sorte é, na verdade, uma sorte.

Assim, os acontecimentos se combinam às vezes com uma certa felicidade, mas frequentemente em vão, pois muitos homens e mulheres não veem ou se recusam a aceitar essa mão que lhes é estendida. Nosso herói não é um desses.

A sorte ou a graça, pode ser aquela de encontrar Deus, é também, no grande vaivém de homens e mulheres, alguns encontros para toda uma vida, e algumas vezes o germe de um milagre. Ainda, é preciso, nós o vimos, que os dois seres sejam igualmente dotados dessa faculdade de reconhecer o milagre, caso contrário, o germe abortado se diluirá no decorrer dos dias. Quantos homens e mulheres passam ao lado da felicidade, os olhos fixados em uma miragem e que é, ainda, medíocre. Assim, Maud poderia ser a miragem de Jean-Louis. Mas esse último, a despeito da sua banalidade aparente, é de fato um ser excepcional; é nisso que ele nos interessa excepcionalmente: ele tem o *dom*, ele percebe o instante — ou o ser — providencial. Uma desconhecida passa de bicicleta e é a mulher de sua vida.

É preciso ser beata em Saint-Germain-de-Près ou monge no monte Athos para acreditar por um momento que Jean-Louis se enganou por não preferir Maud. Essa moça charmosa, brilhante e complicada devido suas provações é a última a poder preencher a vida de um Jean-Louis complicado pelos escrúpulos da sua moral e os meandros do seu espírito. É da simplicidade, da nitidez, de um charme um pouco mais discreto, de uma ternura menos tensa, menos praticada que ele necessita; para que ele descanse, que ele se tranquilize, que ele faça as pazes para sempre. O equilíbrio que o seu bom senso lhe designa, Françoise lhe proporcionará. Eles correrão em direção ao mar, segurando seu filho pela mão: um dos belos planos evidentes e simples, à la Flaherty, à la Dwan, da antologia cinematográfica da felicidade.

Esse bom senso, em vias de extinção nos seus contemporâneos, Jean-Louis o secreta em abundância e sem se perder nas suas frases, como a aranha desenrola seu fio interminável, enreda-o, tece-o e, concluída a teia, se encontra instalada no centro. O amor tal como ele o concebe não é nem o amor louco de adolescentes

tardios que se libertam nos seus escritos da mediocridade de suas vidas, nem como as quadrilhas nas quais trocamos sem cessar de cavaleiro sem trocar de música, diversão bem monótona e muito própria para engendrar a melancolia. O amor não deve ser nem uma paixão devastadora nem a troca de duas fantasias, mas o florescimento de dois seres um pelo outro, nos seus corações e nas suas carnes:

Maud - Então, se você encontrasse aquela que você procura hoje, você se casaria imediatamente e juraria ser fiel a ela para sempre?

J.-L. - Com certeza.

M. - Você tem certeza que seria fiel a sua mulher?

J.-L. - Sim, evidentemente.

M. - E se ela te trair?

J. -L. - Se ela me ama, ela não me trairá.

M. - O amor não é eterno.

J.-L. - Sim, ele é, tal como eu o concebo. Se há uma coisa que não compreendo, é a infidelidade. Nem que seja só por amor próprio, não quero dizer branco depois de ter dito preto; se eu não a amasse mais, eu a desprezaria.

Essas palavras sobre a fidelidade fazem um som bem estranho em pleno concerto de absurdos que difundimos hoje, em todos os lugares e a cada instante, para persuadir os homens que lhes interessa tornarem-se, no que diz respeito ao amor, tão disponíveis quanto os cães. E contudo, onde está o problema?

J.-L.- (...) Quando amamos verdadeiramente uma moça, não temos vontade de dormir com outra. Não há problema.

E então, o amor não é uma doença ou uma fatalidade que se lança sobre o pobre mundo e ao qual nós somos entregues com as mãos atadas. Para que seja duradouro e construtivo, é preciso, como qualquer coisa humana, o controle da razão e a obediência a uma disciplina.

M. - Eu não gosto da sua maneira de amar sob condição.

J. - L - Eu não lhe disse que era preciso amar com condições, eu lhe disse que era preciso amar somente uma mulher. Eu não vejo onde está a condição.

M. - Eu não falo disso, mas da sua maneira de calcular, de prever, de classificar...

Notemos que tal concepção do amor, que repousa sobre a fidelidade, poderia muito bem ser defendida por um descrente. Um mal entendido quer que seja a religião que imponha essa regra, quando se trata inicialmente de um imperativo psicológico elementar — o sentido da propriedade sexual — que a religião só fez ratificar, para garantir na união de dois seres maiores chances de estabilidade, estado que beneficia tanto a sociedade quanto o indivíduo.

Mas acontece que o nosso herói é católico, praticante, preocupado com os problemas da fé e não é a menor particularidade do filme, ele nos propõe esse personagem absolutamente novo de um rapaz que vive quotidianamente seu cristianismo. Jean-Louis mantém com o cristianismo uma relação dupla: por um lado, ele procura harmonizá-la com a sua vida, por outro, ele extrai da religião princípios de harmonia para a condução de sua vida. Do mesmo modo que ele é um amante racional, ele é um cristão racional, pouco atormentado, que aspira ao equilíbrio e o alcança.

Falamos, a propósito do diálogo, de Valéry, Diderot e mesmo de Marivaux e Voltaire. O que quer dizer um estilo profundamente francês. Renovamos aqui uma tradição bem viva, feita de clareza, de precisão, de ordem e de lógica. Aqui, prazer realmente soberano, as névoas do Norte e a logomaquia da Europa Central derretem como a neve ao sol. Mas seria passar ao lado do essencial, ao não ver até que ponto esse diálogo é, na verdade, uma ação, a ação do filme, seu motor. E essa ação completamente moral se inscreve em um cenário jamais abstrato, sempre presente: a vida provincial, uma cidade (Clermont-Ferrand), a missa, o restaurante, a livraria, o dia, a noite, uma rua decorada para o Natal, a neve que cai, uma paisagem sob a neve, uma praia, os ruídos da circulação. *Minha noite com ela* é um belo filme, pois é um filme encarnado, onde a inteligência não se torna jamais teórica ou dissecante. Ela está aqui como a fonte que vivifica o mármore — ou o celulóide. Porque ele está na contracorrente da derrocada que ameaça nossa civilização, porque ele mantém contra tudo e contra todos os direitos do bom senso e do rigor, Éric Rohmer encontra-se numa situação bem precária no nosso presente. Mas, precursor de um novo classicismo, ele tem — sem dúvida — o futuro ao seu favor.

Os aprendizados de Perceval

O espectador desprevenido que assiste as primeiras cenas de *Perceval, o Gaulês* acredita ter caído em outro planeta. Árvores de metal cortado representam uma floresta. Uma fachada de castelo feito de material leve, sempre a mesma, representa todos os castelos que demarcam a narrativa. Só mudam os brasões em cima da porta. Um céu e um sol pintados, interiores de decoração variada que dissimula uma arquitetura única são os lugares dos deslocamentos circulares dos atores, que ali evoluem como sobre um palco de circo. A ação é sublinhada por coros de jovens que arranham alguns instrumentos medievais.

E o que dizem, esses atores vestidos com uma extrema precisão histórica e cuja naturalidade perfeita contrasta com a estilização do cenário? Um poema em octossílabos de Chrétien de Troyes.

Ao menos que não nos deixemos desencorajar logo no início, o charme opera insensivelmente. A qualidade plástica dos planos, os movimentos sutis dos personagens, a beleza dos rostos, a elegância das atitudes, o ritmo do texto e a sua delicadeza (às vezes, sua comicidade), compõem uma cantata culta, repetitiva, que impregna e encanta. Uma ação de graças.

O autor de *Perceval ou o conto do Graal*, Chrétien de Troyes, nascido na capital de Champanha por volta de 1137, morto provavelmente em 1190, é considerado como o maior poeta francês de seu tempo e iniciador do romance moderno. Recordemos que, inicialmente, “romance” significa poema em língua romana, intermediário entre o latim tardio e o francês. *Le roman de Renart*, por exemplo, é uma coletânea de fábulas, um bestiário antropomórfico sem a mínima relação com aquilo que nós chamamos hoje de romance. Os romances de Chrétien de Troyes, em compensação, mesmo que escritos em versos, introduzem na ação evoluções psicológicas e morais, análises de comportamento, uma ironia que já não é o cômico das fábulas e, sobretudo, técnicas de narração bem elaboradas: narração e diálogo, individualização nuançada dos personagens, entrelaçamentos das intrigas.

“Pensamos, sinala Éric Rohmer, que esses romances eram destinados a um público essencialmente feminino [1]. A mulher ocupa um lugar muito importante em todos os romances de Chrétien de Troyes. Quer se trate de *Perceval*, de *Lancelote ou o Cavaleiro do leão*, são histórias de amor.”

Essas histórias prefiguram, dessa maneira, o romance cortês do século XIII e as adaptações em prosa (séculos XV e XVI) de ciclos cavaleirescos, caminhos que levam ao romance tal como nós o entendemos desde o século XVII. A obra de Chrétien de Troyes se coloca contra uma visão fatalista da paixão que resulta da lenda céltica, para preconizar um voluntarismo do amor livremente consentido. Concepção extremamente moderna que implica que suas narrativas sejam, particularmente, “educações sentimentais” cujos heróis devem passar por suas provas. De todos seus romances, *Perceval* é certamente o mais engajado nas vias da educação. É, por excelência, o romance de formação.

Pertencendo ao ciclo arturiano, ele conta as aventuras de um jovem Gaulês ingênuo, nascido em um castelo no coração da floresta. Sua mãe, que perdeu seu esposo e seus outros filhos no combate, tenta preservá-lo dos perigos educando-o na ignorância da cavalaria. Mas um dia, na caça, ele encontra cavaleiros tão belos em suas armaduras que os toma pelo Espírito Santo cercado pelos seus anjos. Para a tristeza de sua mãe, ele decide tornar-se cavaleiro.

A sucessão de episódios que marcam seu itinerário descreve uma linha de progresso constante, a despeito dos obstáculos e dos erros: da ingenuidade à sabedoria, de um egocentrismo quase animal ao respeito pelo outro, da credulidade à fé. Educação física, sentimental, moral, social e religiosa.

“Todavia, indica *Éric Rohmer*, eu não exagerei essa ingenuidade nem forcei o seu lado cômico. Para preservar o tom elegante desse romance para castelãs, eu não quis cair na grande farsa, mesmo se muitos momentos do texto são bem fortes, bem engraçados. Eu disse que havia um pouco de Buster Keaton em *Perceval* ou, melhor dizendo, que há em Buster Keaton um pouco de *Perceval*. Mas a sua comédia é mais engraçada porque de ordem essencialmente física enquanto que, em *Perceval*, ela provém só do texto.”

“Só o texto”, nós o veremos mais adiante, é a chave de *Perceval o Gaulês* como de todos os filmes de Rohmer. É por isso que não era supérfluo considerar seu contexto histórico e literário.

Sobre o plano da forma, o projeto parece bem singular. Não se referindo a nenhum modelo conhecido, ele é, no entanto, imediatamente assimilável e perfeitamente legível. Definição e privilégio das grandes obras cuja forma, por assim dizer, transpira de maneira natural os motivos que as inspiram. Ainda que essa espontaneidade seja frequentemente, e aqui mais do que em qualquer outro lugar, o fruto de um trabalho obstinado.

A singularidade do filme provém, por um lado e de maneira notável, de seu cenário único, polivalente, rigorosamente artificial que, segundo o *metteur en scène*, “constitui uma homenagem ao teatro da Idade Média (...) um pouco no espírito da representação dos mistérios, onde cenários fixos representam o céu, o inferno, etc..., permaneciam em cena e, às vezes, se deslocavam sobre rodas.”

Ao certificado de novidade atribuído a essa obra, poderíamos objetar que não se trata do primeiro cenário estilizado e construído em um estúdio de cinema. Alguns cineastas do período expressionista pintaram ruas convulsivas, cercadas de casas bizarramente titubeantes. Mas os atores exageravam e se contorciam em unísono. O temperamento de *Éric Rohmer*, que o leva as antípodas do exagero expressionista, não poderia se conformar com tais exemplos. Seus intérpretes atuam com a maior naturalidade, em figurinos completamente realistas. A exatidão histórica conduziu também a escolha pelos objetos que manipulam, armas e instrumentos diversos. Esse contraste entre o ambiente e o utensílio traduz, simultaneamente, o

pouco de atenção que Chrétien de Troyes deu às paisagens e à presença concreta, insistente, de objetos na sua narrativa. Além disso, podemos ver aí, ainda que Rohmer se defenda, uma alusão a várias miniaturas anteriores ao século XIV, que reúnem um verismo ingênuo de personagens no primeiro plano e de suas atividades industriais ou militares em fundos simplificados, simbólicos, ou mesmo puramente decorativos.

Outra fonte de surpresa nesse filme: o diálogo. Os versos quase inalterados, ligeiramente adaptados aqui e ali, quando a velha língua se torna incompreensível. Tradução — de Rohmer — muito respeitosa, que preserva o charme do texto ao ponto de manter a narração na terceira pessoa quando um personagem, para descrever sua própria situação, recita trechos não dialogados no poema. Depois de alguns instantes, a convenção é aceita e assimilada tão facilmente quanto aquela do cenário.

Que os diálogos versificados passem ao ecrã, nós o sabíamos há muito tempo: por Sacha Guitry, Abel Gance (*Cyrano contre d'Artagnan*), a televisão (*Renaud et Armide* de Cocteau; Racine, Molière...). É por outra razão que o conteúdo verbal de *Perceval o Gaulês* nos interessa. Uma razão pela qual esse filme representa o resultado extremo do projeto cinematográfico completamente original de Éric Rohmer; razão pela qual também a vontade de respeitar o texto, que reforça a homenagem do cenário ao teatro medieval, vai muito além de um simples reflexo de humanista.

Talvez à exceção de Mankiewicz, solicitado pelo problema sem conseguir realmente resolvê-lo, os filmes de Rohmer são os únicos a considerar o diálogo como o próprio assunto de sua *mise en scène* e não como o complemento da ação. Em todos os outros cineastas, inclusos aqueles que, como Pagnol e Guitry, filmam seu próprio teatro, a ação determina a fala e a conduz; a preexiste de certo modo, mesmo se de uma fala provém uma ação, pois é uma outra ação que, agora, se desenvolve, de onde surgirá uma outra fala.

Em Rohmer, ao contrário, o diálogo preexiste à ação. Profundamente, ele é por si só a ação: confrontação dialética em *Minha noite com ela*, narrativa cavalheiresca em *Perceval*. O deslocamento dos atores no espaço como o desenrolar dos acontecimentos no tempo sustentam, prolongam, concretizam os movimentos do pensamento e da linguagem que formam o verdadeiro nó, central e dinâmico, da ação filmada.

Assim, compreendemos melhor como uma troca tão abstrata como o debate entre um cristão e um marxista, em *Minha noite com ela*, torna-se um fascinante trecho de cinema. E porque, quando *Perceval* diz, falando dele próprio, “ele faz isso e aquilo”, já o fazendo, nós não nos chocamos nem pela terceira pessoa nem pelo pleonismo. Nós assistimos, não à *mise en scène* de uma ação comentada pela linguagem, mas a *mise en scène* da linguagem.

O país real

Éric Rohmer foi primeiramente, em seus textos, um dos pioneiros de uma compreensão do cinema que encontrou seu coroamento lógico no que nós chamamos de mac-mahonismo, para além do qual, se ela quisesse se distinguir, a crítica só poderia regressar em direção ao impressionismo ou à política, ou falar de outra coisa como a semiologia. Passando da teoria para a prática, Rohmer soube exprimir nos seus filmes a admiração que ele carregava nos seus textos críticos por Murnau e por Flaherty: a raiz do belo está na contemplação da verdade. Nada mais convencional, nada mais contrário à moda e às ideologias ambientes que essas obras em que se fala exclusivamente da felicidade e da fidelidade do casal.

E, no entanto, não existe filme francês, hoje, que dê de certos aspectos da vida real e atual na França,

notadamente na província, uma imagem tão leal, tão escrupulosamente realista e, ao mesmo tempo, amigável. Poderíamos pensar que o mesmo que acontece com os filmes de Rohmer, acontece com a França de Maurras: há o país legal e o país real. O país legal é tudo que diz respeito à efervescência midiática e ao microclima parisiense: os dogmas e os tabus da intelligentsia, a televisão, o aborto, o MLF, a revolução à la Godard e a “nova pedagogia [2]”. Mil tentativas de afagar o pelo da História e desagregar o que ainda se mantém. Em última análise, muito barulho por um punhado de dólares. O país real são os homens e mulheres que trabalham, que constroem uma família, que ainda conhecem o preço da tranquilidade, do equilíbrio, e o ritmo das estações.

O conhecimento exato e inquieto desse preço, desse ritmo, disso que os ameaça, constitui a matéria dos filmes límpidos de Éric Rohmer. Se a modernidade se manifesta na faculdade de exprimir nossa época despojando-a de falsos semblantes e a originalidade através de um timbre como nenhum outro, ainda que de alcance universal, Éric Rohmer é o cineasta francês mais moderno e o mais original. Ele é também o cineasta moderno mais originalmente francês, o menos influenciado por estilos ou problemas estranhos ao nosso gênio. Quando nossos descendentes procurarem nosso verdadeiro rosto sob a poeira dos séculos, eles o encontrarão mais seguramente na realidade das ficções de Rohmer que na ficção de reportagens ou de pesquisas.

É porque Rohmer tem o olhar muito treinado e penetrante para perceber a constância dos seres humanos. Essa permanência mostrada no concreto do seu cenário atual, captada nas suas instâncias íntimas que são essencialmente aquelas da relação sucessivamente ambígua, atormentada e solar entre o homem e a mulher, forma todo o tema de seus filmes. O celulóide, como uma hera, prende-se ao *Beijo de Rodin*.

Ela forma também, evidentemente, o tema dos *Seis Contos Morais* que Éric Rohmer publicou pelas *Éditions de l'Herne*. Esses Contos são, se quisermos, os roteiros de seus filmes: *A padeira do bairro*, *A carreira de Suzanne*, *Minha noite com ela*, *A colecionadora*, *O joelho de Claire*, *Amor à tarde*. Na verdade, são histórias suficientemente escritas para justificar sua publicação. Rohmer maneja a pluma com a mesma elegância que a câmera. Seu passado de crítico e seu presente de dialoguista poderiam nos fazer pressenti-la.

Esses *Seis Contos Morais* compõem muitas variações sobre um mesmo tema, assim definido: “Enquanto o narrador está à procura de uma mulher, ele encontra outra, que retém a sua atenção até o momento em que ele reencontra a primeira.” Rohmer adora brincar sutilmente com as palavras: “moral”, isso significa tanto “de onde podemos tirar uma moral” quanto “retraçar um itinerário puramente moral” em oposição a uma ação exterior. Quanto à moral, ela nunca se impõe: cabe ao leitor — como ao espectador — dela extrair finas análises psicológicas e indicações de pormenores que se entrelaçam sobre a trama do conto.

Quando mensuramos a energia com a qual, normalmente, o público e a crítica rejeitam os alimentos que não foram previamente mastigados e que lhes são destinados, devemos admitir que o sucesso de Éric Rohmer parece um milagre.

[1] Chrétien de Troyes escrevia para as cortes: aquela de Champanha, depois para a de Flandres. *Perceval ou o conto do Graal* foi composto entre 1180 e 1190 para Philippe d'Alsace, conde de Flandres. *Lancelote, o conto da carreta*, por volta de 1168, para Marie de Champagne. Outros romances do poeta chegaram a nós: *Cligès* (por volta de 1175), romance do amor conjugal, *Yvain, o cavaleiro do dragão*, *Érec et Enide*, e uma obra de juventude inspirada nas *Metamorfoses* de Ovídio: *Philoména*. Entre as obras perdidas, devemos

lamentar, sem dúvida, especialmente *le livre du roi Marc et d'Yseut la blonde*, que teria sido apaixonante comparar com os fragmentos conservados das versões de Thomas e Béroul.

Perceval se apresenta sob a forma de um poema com mais de 9000 versos octossílabos (o decassílabo é reservado às canções de gesta), provavelmente escrito segundo um poema anterior do qual só conhecemos uma versão inglesa. O autor morreu sem ter concluído sua obra, retomada e adaptada em versos e em prosa por seus discípulos franceses. Na Alemanha, no começo do século seguinte, *Perceval* foi copiado por Wolfram d'Eschenbach no seu poema *Parzival*, do qual Richard Wagner se apoderou para redigir o libreto de *Parsifal*.

[2] Escrito nos anos 1970. A lista de 1987 seria diferente, mas igualmente bizarra e significativa.

Rohmer ou la mise en scène du langage foi publicado em *Sur un art ignoré - La mise en scène comme langage*, Henri Veyrier, 1987. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Rossellini documentarista?

Por Adriano Aprà

Poder-se-ia dizer que Rossellini nunca foi, ou só o foi ocasionalmente, documentarista. Pode-se dizer de modo igualmente legítimo que sempre o foi. É preciso se entender com os termos.

Seus primeiros curtas-metragens são filmes sobre animais, que não se podem dizer “*films animaliers*” (documentários sobre a vida animal). São fábulas – *alla Esopo* ou *La Fontaine* – onde os casos que se desenrolam debaixo d'água (**Fantasia sottomarina**), à margem d'água (**Il ruscello di Ripasottile**) ou em terra (**La vispa Teresa**, **Il Tacchino prepotente**) não são senão metáforas dos conflitos “eternos” que dizem respeito aos seres humanos, e que logo depois Rossellini colocará em cena como conflitos circunstanciados pelos acontecimentos bélicos contemporâneos: **La Nave Bianca**, **Un Pilota Ritorna**, **L'uomo della Croce**. Em outras palavras, Rossellini parte de baixo, da origem aquática da vida, para subir gradualmente à superfície e irradiar sua temática moral na água de **La Nave Bianca** (a marinha), no céu de **Un Pilota Ritorna** (a aviação) e na terra de **L'Uomo della Croce** (o exército). Neste último filme também assoma a projeção dos conflitos humanos numa dimensão espiritual mais ampla que as circunstâncias terrenas (a “sagrada família” e a “gruta” de todas as cenas noturnas na *izba*).

Os animais continuarão a ter papel importante no cinema de Rossellini: ter com estes uma boa relação (ou má) anuncia também boas (ou más) relações com outros seres humanos e com o mundo em volta: veja-se em particular **Il Miracolo**, **Stromboli**, **Francisco Arauto de Deus**, **India Matri Bhumi**. [1]

Se nos curtas-metragens a ideia de realismo é ausente, onde pelo contrário não se desdenham os “truques”, nos filmes de guerra os elementos que a crítica pôde definir “realistas” derivam também da vontade de Rossellini em documentar-se. Sim, ele o fez nos limites que pôde, dadas as circunstâncias e sua parcial maturidade crítico-histórica. Mas que sua tensão ao realismo passasse através de uma pulsão por documentar, se não propriamente pelo documentário, o podemos perceber nas “narrações débeis” dos dois primeiros filmes (mais articulado narrativamente resulta **L'Uomo della Croce**, cuja tensão no apólogo antecipa, por exemplo, a “fábula pedagógica” que **Europa 51** quer ser). Não por acaso, de resto, grande parte da crítica de então usou, para definir esses filmes tão estranhos ao panorama nacional, a fórmula de “documentário romanceado”, retomada depois também para **Roma Cidade Aberta**.

Outro sinal da “tensão ao documentário” é a inserção de material de arquivo em **La Nave Bianca** e **Un Pilota Ritorna**. No primeiro, sobretudo, é notável a reconstrução “a partir de baixo” – isto é, do ponto de

vista dos marinheiros fechados no ventre do navio como “dentro de tantas latas de sardinha” [2] – da batalha de Punta Stilo, a primeira batalha naval combatida pelos italianos na Segunda guerra mundial. O material de arquivo vem neste caso do documentário **La Battaglia dello Jonio**, rodado pelo Centro Cinematografico del Ministero della Marina, sob supervisão anônima de Francesco de Robertis (supervisor também de **La Nave Bianca**), durante o combate entre navios italianos e ingleses ao largo de Punta Stilo, na Calábria, entre os dias 8 e 9 de julho de 1940. A valorizar o caráter documentário que vem a assumir esta batalha reconstituída pela ficção está, por exemplo, o fato que De Robertis, anos depois, em **Uomini Ombra** (1954), um filme bélico de pura ficção, se serve de algumas tomadas de **La Nave Bianca** (e de **La Battaglia dello Jonio**), projetadas sobre uma tela como se fossem de arquivo, no momento em que um oficial evoca a batalha de Punta Stilo.

Em **Paisà** Rossellini retorna a este emprego das imagens de arquivo, desta vez para entremear os vários episódios entre si, com exceção, porém, do último. Estas imagens de arquivo, acompanhadas de uma *voz over*, de cinejornais, não servem somente de *liaison* narrativa entre os vários episódios. Elas adquirem um valor estilístico não diverso daquele que possuíam **La Nave Bianca** e **Un Pilota Ritorna**: atenuam a diferença entre documentário e ficção, realizam aquilo que podemos definir como ficção documentada, tanto é verdade que o material de arquivo é excluído da passagem do quinto ao sexto episódio, como se a ficção já houvesse absorvido definitivamente os traços estilísticos do documentário.

Em sua atividade posterior Rossellini alternará filmes de “pura ficção”, “roteirizados” e, porém, baseados sobre uma documentação pormenorizada, pela qual a ficção *parece* assumir os traços do documentário – é o caso de **Roma Cidade Aberta**; e já diferentes, mais puramente ficcionais, serão **Una Voce Umana**, **Europa 51** e **La Paura**, para não falar de **Giovanna d’Arco al Rogo** – e filmes “orais”, estilisticamente mais grosseiros, ao menos aparentemente, como **Alemanha Ano Zero**, **O Milagre**, **Stromboli**, (onde torna o emprego de imagens de arquivo na erupção do vulcão [3]) e **Francisco, Arauto de Deus**.

No meio situa-se um filme de certa forma anômalo como **Viagem à Itália**. Aqui é a distância analítica, com a qual Rossellini radiografa as peripécias do casal inglês postos em confronto ao calor meridional, a consentir falar de filme “etnográfico” (o confronto - desencontro entre duas culturas) ou, como fez Jacques Rivette, de filme ensaístico. [4]

Cinema ensaístico, cinema didático, cinema etnográfico. **India Matri Bhumi** assinala uma reviravolta radical na obra de Rossellini, mesmo se retrospectivamente possamos discernir seus traços nos filmes precedentes. “É um filme que muito amo porque [...] foi nele que procurei realizar uma tentativa de renovação no campo do conhecimento, da informação: uma informação que não seja estritamente científica ou estatística, mas que seja também uma espécie de documentação dos sentimentos e do modo de se comportar dos homens. É também, se se quiser, de certa forma, um filme etnográfico”. [5]

India Matri Bhumi, que é um filme de ficção em quatro episódios entremeados de material documentário rodado por Rossellini (e, presumivelmente, também de imagens de arquivo de operários trabalhando, no episódio da represa de Hirakud), deve ser visto ao par de **J’ai fait un beau Voyage/ L’India vista da Rossellini**, a série documentária que constitui o ponto de chegada de parte das “inspeções” filmadas com (ou feitas se fazer por) Aldo Tonti antes das gravações do filme, e por outro lado da ideia de aproveitar a viagem para realizar também uma série de curtas-metragens. Se **India Matri Bhumi** é um filme de ficção com aparência de documentário, não diferentemente de **Paisà**, do qual retoma a escansão episódica, **J’ai fait un bon Voyage** (melhor que sua contraparte italiana **L’India vista da Rossellini**, na qual o jornalista que conversa com Rossellini parece mais “surdo” e bronco que seu colega francês) é um experimento muito original, espécie para a época de jornalismo ensaístico, com um Rossellini que comenta de modo muito

descontraído, e dando a impressão de improvisar, aquilo que se passa na tela: quase uma conferência “multimídia” (que Rossellini não improvise no sentido próprio do termo mas – como quando realiza seus filmes – se baseie senão num roteiro com ideias muito claras, é confirmado pelo fato de que, seja na versão francesa, seja na italiana, diz praticamente as mesmas coisas, com as mesmas palavras).

A oposição entre ficção e documentário, escrita e oralidade, prosseguirá de maneira ainda mais declarada com **Il Generale Della Rovere** e **Era notte a Roma**, que são releituras “à distância”, resfriadas, do calor “documentário” que caracterizava filmes do imediato pós-guerra como **Roma Cidade Aberta** e **Paisà**, aos quais evidentemente remetem. No mesmo período, a **Il Generale della Rovere** e a **Era notte a Roma** se opõem não só **India Matri Bhumi** mas também **Viva L’Italia**, uma espécie de **Paisà** do *risorgimento*, e o primeiro filme a explicitar a conversão de Rossellini a um cinema “enciclopédico histórico”, depois da tentativa indiana de cinema “enciclopédico geográfico”. [6]

Viva L’Italia nos introduz num outro aspecto do Rossellini documentarista, ou melhor, “documentado”, que está na base de todo o seu cinema didático, de **A Idade do Ferro** a **O Messias** (isto é, a parte mais consistente, ao menos em termos quantitativos de minutagem, de sua atividade, e de todo modo aquela a qual era notoriamente mais apegado, desinteressado, como se proclamava, daquela anterior, pela qual era e permanece mais apreciado) [7]. Nos filmes didáticos Rossellini muda radicalmente o próprio método de trabalho. Seus roteiros que eram, no mínimo, elusivos quanto ao filme realizado são agora bastante precisos e respeitadas, precedidos de um longo trabalho de documentação, quase como se ele quisesse limitar-se a obter, com os filmes, um documento em forma de ficção baseado o mais possível em fontes autênticas (mas, a se indagar, o quanto de subjetivo, seja no nível dos fatos pré-escolhidos quanto àquele do estilo, penetra nestes projetos declaradamente “objetivos”). Este modo de proceder transforma aquelas fontes que são, ainda assim, ficção, em ensaios em forma de ficção. Em certos aspectos, mesmo que as escolhas estilísticas sejam muito diferentes entre si, pode-se aproximar o modo de proceder de Rossellini, que se distancia das formas tradicionais de narração (mesmo suas próprias), àquele quase contemporâneo de Chris Marker, Jean-Luc Godard e Alexander Kluge: o eclipse do cinema como estória e o surgimento do cinema como ensaio.

Um traço de documentarismo mais explícito nos filmes didáticos de Rossellini encontramos no momento em que sua enciclopédia tem que se ver com épocas mais próximas aos nossos dias: em **A Idade do Ferro**, o quinto e último episódio é quase que inteiramente baseado em material de arquivo acompanhado de *voz over*; **A Luta do homem pela Sobrevivência** procede do mesmo modo nos episódios dez, onze e doze (intitulados *Esta nossa grandiosa civilização da prensa*, *Uma arte nova num mundo de máquinas* e *Não obstante tudo, ainda além*). Naturalmente o material de arquivo, embora fornecendo uma base objetiva ao discurso ensaístico de Rossellini, vem ligado, seja na seleção, seja na montagem, ao tanto de subjetivo que ele não pode passar sem nos introduzir. [8]

Neste período registra-se ainda seu projeto sobre **A Ciência** (c. 1970), para o qual não só rodou algumas “provas” (tomadas ao microscópio, sobretudo), como também uma série de entrevistas com cientistas da Rice University de Houston, Texas, que depois utilizou no documentário – aliás jamais transmitido mas que sobrevive nos arquivos da RAI – intitulado, precisamente, **Rice University**. [9]

Explicitamente documentário é então **Idea di un’Isola**, filme realizado sob comissão de maneira bastante tradicional (a onipresente *voz over*) mas que decalca os interesses didáticos de Rossellini com sua evocação, seja sobre os aspectos contemporâneos, seja sobre os históricos, da Sicília.

A **Entrevista com Salvador Allende** (conhecida também como **La Forza e la Ragione**), um documento de excepcional importância de testemunho, mesmo se rodado como qualquer especial televisivo, devia fazer

parte de um projeto mais vasto de entrevistas com os líderes da Terra, entre os quais Mao Tsé-Tung, projeto do qual permanece o único realizado: primeira peça de uma “enciclopédia política”?

Até aqui devemos dizer que, com exceção de **J'ai fait un beau Voyage**, a atividade propriamente documentária de Rossellini é, seja como empenho ou como resultado, no todo, “secundária”, enquanto que, como foi visto, seu “ponto de vista documentado”, tanto no período didático quanto no precedente, aparece central. Podemos contudo afirmar que, à conclusão de sua atividade, reacende-se um clarão propriamente documentário nas suas duas ultimíssimas obras: **Concerto per Michelangelo** e **Le Centre Georges Pompidou**. Ambos os filmes são reflexões sobre duas “máquinas artísticas”, espaços institucionais de exibição de arte. O primeiro, comissionado pela RAI e pelo Vaticano para o Sábado santo de páscoa, é interessante, para além do autorretrato talvez involuntário que se torna para ele Michelangelo, como experimento: o único no qual Rossellini entrelaça cinema e vídeo, ou melhor, tomada eletrônica direta; o segundo é, por sua vez, uma tentativa exemplar numa direção nova: aquela da “constatação” documentarística. Envolve dos esparsos sons dos visitantes, na ausência de *voz over*, a câmara se move entre o “continente” – a arquitetura ultramoderna de Renzo Piano e outros – e o “conteúdo” – as obras de arte expostas – com uma curiosidade descritiva que não esconde um velado ceticismo de fundo (estamos bem longe de qualquer tipo de “celebração”). De um lado Rossellini reflete sobre a relação clássica entre arte e Igreja, de outro sobre aquele moderno entre arte e instituição laica. Em ambos os casos identifica a arte como processo de produção, além ou antes de seus resultados expressivos.

Como não ver nestas obras involuntariamente últimas uma reflexão de Rossellini sobre a própria arte? Emaranhado de política, de economia, de técnica, de documentário e de ficção em cujos limites, mas influenciado também pelos estímulos de tais limites, ele se exprime.

[1] Remeto a esse respeito a um ensaio meu, *Rossellini et les animaux de “Fantaisie sous-marine” à “India”*, no precioso Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel, com Alain Bergala, *India. Rossellini et les animaux*, Cinémathèque Française, Paris, 1997.

[2] Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, organizado por Tullio Kezich, vol.III (NAZ-ZAV), Bulzoni, Roma, 1979, p.963 (entrevista radiofônica em 22 de setembro de 1974). Na mesma página Rossellini fala do filme, ainda que retrospectivamente, como “um filme didático sobre como se desenrolava uma batalha naval”.

[3] O sabor documentário de **Stromboli** deriva também de uma das fontes de inspiração do filme: os documentários realizados pela Panaria Film, **Tonnara** (Francesco Alliata, Quintino di Napoli, Pietro Moncada, 1947), **Bianche Eolie** (Di Napoli, Moncada, Fosco Maraini, 1947) e **Isole di Cenere** (Di Napoli, Moncada, Maraini, 1947). Claude Mauriac, numa revisão ao filme na saída deste em França, considera erroneamente que a cena da pesca ao atum tenha sido realizada empregando-se material de arquivo, confirmando indiretamente, assim, o sabor documentário do filme: cf. Claude Mauriac, *L'Amour du Cinema*, Fratelli Fabbri, Milano, 1957, p. 131.

[4] “Havia **O Rio Sagrado**, primeiro poema didático: agora há **Viagem à Itália**, que, com clareza perfeita, oferece enfim ao cinema, até agora obrigado à narrativa, a possibilidade do ensaio” (Jacques Rivette, *Carta sobre Rossellini*, “*Cahiers du Cinema*”, nº 46, abril de 1955, p.20).

[5] *Conversazioni Televisive*, declarações de 1962 registradas para a televisão francesa mas nunca transmitidas; agora em Roberto Rossellini, *Il mio Metodo. Scritti e interviste*, organizado por Adriano Aprà, Marsilio, Veneza, 2006, p. 203.

[6] A enciclopédia geográfica seria desenvolvida, logo depois de **Índia Matri Bhumi**, com *Geografia della Fame*, uma adaptação do ensaio *Geopolítica da Fome* (1951) de Josué de Castro, sociólogo e etnólogo brasileiro, que Rossellini provavelmente leu na versão italiana editada pela Leonardo da Vinci, Bari, em 1954, com prefácio de Carlo Levi; para este projeto, que herdou de Cesare Zavattini e Sergio Amidei, Rossellini viajou ao Brasil em agosto de 1958, encontrando De Castro. Prolongamentos da enciclopédia geográfica podem ser retrçados no projeto de série para televisão *La straordinaria storia della nostra alimentazione* (c.1964) e em **A Question of People**, onde Rossellini (e seus colaboradores) utilizam não só tomadas feitas na Índia em 1957 mas também outras tomadas, destinadas a projetos não realizados, feitas no Brasil (talvez em vista do projeto **La civiltà dei conquistadores**, c. 1970) e na África.

[7] “Apêndices” de **Viva l’Italia**, concebidos como o filme em ocasião das celebrações do centenário da Unidade Italiana, podem ser considerados os documentários (um media-metragem para a televisão, o outro um curta-metragem para o cinema) **Torino nei cent’anni** e **Torino tra due secoli**. Ambos, apesar de decalcar temáticas didáticas caras ao Rossellini do período, resultam de fato filmes comissionados não particularmente memoráveis.

[8] No campo dos filmes de imagens de arquivo (ou de montagem, ou de compilação, se se quiser) pouco ou nenhum relevo tem **Benito Mussolini**, que explicita ainda nos títulos “un film di Roberto Rossellini”. De fato, ele se limitou a fazer-se de fiador de uma operação que na época se contrapunha “do centro”, juntamente com **Benito Mussolini: anatomia di un dittatore** (1962) de Mino Loy, à reconstrução “de esquerda” do *ventennio* feita pelo senão admirável **All’armi siam fascisti!** (1962) de Lino Del Fra, Cecilia Mangini e Lino Micciché, com comentário de Franco Fortini.

[9] Traços deste projeto se encontram no média-metragem de Claudio Bondi **Roberto Rossellini. Sognando la scienza** (1997).

Publicado como posfácio em Luca Caminati, *Roberto Rossellini documentarista. Una cultura da realidade*, Carocci/MiBAC-Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2012, pp. 125-131.

Publicado *online* em <http://www.adrianoapra.it/?p=1158>. Tradução de Eduardo Savella.

Eu, Christiane F., 13 anos, drogada, prostituída – Ulrich Edel

Por Serge Daney

A droga mata, a sociologia também

Um clichê, não é nem verdadeiro nem falso, é uma imagem que não se move. Que não move mais ninguém. Que nos torna preguiçosos. Sobre a droga, os clichês não faltam. Todos eles se encontram em *Eu, Christiane F., drogada, prostituída*, filmado nesse estilo lúgubre e superficial do novo “novo” cinema alemão. O título faz temer (ou esperar) um filme pornográfico, mas parece que ele não é nada disso: nós assistimos a engrenagem crua e sem artifícios de uma decadência. Nada nos surpreenderá verdadeiramente, mas tudo nos sobrecarregará: a sordidez dos detalhes, as seringas que lavamos nas descargas dos WC, o asfalto e os

grandes conjuntos, os rostos pálidos e a tristeza sem fundo das crianças perdidas nas calçadas de Berlim, entre a Sound, a “maior discoteca da Europa”, e a estação Am Zoo.

Nos dizem (toda a publicidade é feita em torno disso) que Christiane F. realmente existiu, que ela existe, que ela saiu dessa, que ela falou durante horas frente aos gravadores de dois jornalistas, que um best-seller resultou disso (em 78), do qual os direitos de adaptação para o cinema foram rapidamente adquiridos (em 79), precedendo à filmagem realizada por um certo Ulrich Edel (em 80), e o lançamento parisiense do filme (no verão de 81). Mas, uma vez o filme terminado (nessa improvável imagem de recuperação), nós nos dizemos: pra quê? Pra quê essa garantia do real, essa fatia da verdadeira vida, de que serve a verdadeira Christiane F.? Bastava colocar no computador toda a literatura sobre esse tema, das confissões dos antigos viciados aos testemunhos dos dealers, passando pelas fichas policiais e pelos relatórios médicos, para obter Christiane F., a anódina menina de treze anos, o retrato-robô de uma criança decaída, a *amostra-sociológica* que necessitávamos para ilustrar o roteiro-modelo, o roteiro-robô do filme. Que um cineasta faça um trabalho de pesquisa muito avançado sobre um tema, é uma coisa (isso se fazia até em Hollywood), que ele se sirva dos resultados dessa pesquisa para se proteger, é outra coisa. Ao menos que o seu objetivo seja desarmar o espectador, de culpabilizá-lo ainda mais, de impedi-lo de criticar o filme. É preciso muita coragem para sair do filme dizendo que ele é lúgubre e superficial, atraente e confortável. Por sua vez, é se expor para ser criticado: só um drogado, um perverso, um esteta pode recusar andar nessa “chantagem do vivido”.

E, contudo, o que vemos em *Eu, Christiane F.*? Falsas picadas em primeiro plano, rostos desolados filmados de muito perto, o espetáculo penoso de adolescentes fingindo para a câmera a trip, a abstinência, a prostituição, a morte. E o que é que nos dizem? Coisas verdadeiras, tristes, irrefreáveis, clichês precisamente: que se drogam pelo conformismo (ou pior, por uma desilusão amorosa), que a engrenagem é terrível, que não se consegue sair dela: o baseado leva à dose como o soft ao hard, a dose leva à prostituição que leva novamente à dose, até a overdose final. Essa engrenagem tem causas vagas, mas conhecidas: os pais são indiferentes, as famílias desunidas, um amante vive na casa da mãe, as cidades são inabitáveis, o sexo está em todos os lugares, falta o amor verdadeiro. Tudo isso deve ser verdade. Mas uma coisa verdadeira, quando ela encontra uma amostra sociológica, começa a soar falsa. Porque há também a verdade do cinema, do olhar do cineasta. E uma constatação, mesmo que seja implacável (e essa o é), não é necessariamente a verdade. Senão, seria preciso renunciar à crítica de cinema e trazer tudo abaixo da rubrica “Sociedade”.

Os drogados não têm sorte. Na vida, eles penam (“Não há drogados felizes” lembra o Dr. Olivenstein depois de ter visto o filme). No cinema, tampouco as coisas são melhores para eles. O drogado — sobretudo a criança que se droga — não é um personagem, é um caso. Não nos interessamos por um caso, nós nos debruçamos sobre ele. Nós nos debruçamos cada vez mais de maneira que tenhamos certeza que não iremos esbarrá-lo. Um cineasta, quando ele começa a filmar um drogado (ou qualquer outro marginal) se transforma em assistente social, em médico ou em policial compreensivo, em um cliente reprimido, jornalista perturbado, em psicólogo: nunca um cineasta. Erro. Demissão. Um “personagem” de drogado, isso não existe no cinema: é proibido à ficção. Só conta o caso, a vítima estática, o problema de civilização. A água do banho conta mais que o bebê. Eis porque um filme como *Num ano de treze luas de Fassbinder*, outra história de marginais muito infelizes, ou mesmo, em *Neige*, em que o personagem do travesti carece de algo, nos tocam e nos ensinam muito mais que a pequena Christiane F. A verdadeira Christiane F. foi vítima da droga, a falsa (a atriz se chama Natja Brunckhorst) foi vítima do olhar sociológico.

Há dois tipos de filmes: aquelas que *implicam* o espectador (são os melhores) e aqueles que somente o *concernem*. Esses dois tipos de filmes não têm nada a ver um com o outro. No primeiro caso, o espectador está implicado como indivíduo, como “sujeito”, na sua solidão perturbadora de cliente ingênuo. Ele está implicado pelo que não se deve ter medo de chamar a *arte* do cineasta: o seu significar, o seu *savoir-faire*, sua moral. No segundo caso, o espectador está preocupado como cidadão, pertencendo a uma comunidade “normal” e que vota. O que fazer perante a droga? Se eu sou um pouco preguiçoso, eu reclamo mais verbas para mais centros de desintoxicação, se eu pertencço ao PCF, eu vou denunciar um pequeno dealer árabe da periferia parisiense (mas, isso foi antes de Mitterrand!), se eu tenho uma bela alma e um coração sensível, eu estou arrasado perante tanta falta de amor. Mas é muito tarde. O amor era preciso antes, antes que a engrenagem começasse a funcionar. O amor acompanha a ficção: nós amamos um personagem, não um caso.

Eu, Christiane F., drogada, prostituída só tem o nome de um filme. Trata-se de outra coisa: de uma *simulação audiovisual* que, para ser efetivamente eficaz, deveria passar, numa tarde de grande audiência, na televisão, antes de um debate aonde especialistas viriam gravemente nos fazer esquecer que, durante duas horas, nós fomos voyeurs e nada mais. Então, trata-se de fato de um filme pornô.

24 de julho de 1981

Retirado do livro *Ciné journal – Volume I 1981-1982*, p. 32-35. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Poética e política

Por Sylvie Pierre

Os Fuzis é antes de tudo um filme político cuja lição não poderíamos evitar.

Face a um mal-estar social que chega ao escândalo — desemprego generalizado e fome devido a seca — o governo toma abertamente medidas (o envio de um destacamento de soldados armados), para proteger os interesses do capital contra aqueles da população. A necessidade de uma revolta é evidente. Mas como encontrar mesmo o embrião de uma tomada de consciência política em um povo obstinadamente resignado à só esperar de Deus a sua salvação? Os movimentos de revolta individual não tem nenhuma chance de mover a massa da população. O de Gaúcho, que não está nem relacionado a uma linha de conduta pessoal coerente, só constitui uma desordem prontamente assimilada, uma efusão de sangue inútil, que se encontrará irrisoriamente recuperada por uma sub-religiosidade popular: o imaginário revolucionário (as balas-relíquias). O único elemento de esperança, no nível político, reside na cena final: essa transgressão espontânea, por uma população inteira, de um tabu religioso, adquire uma significação exemplarmente revolucionária. Resta saber se a prioridade evidente da urgência econômica (a fome) sobre o progresso do espírito racional (o tabu vencido) nas conotações do gesto não enfraquece parcialmente, nesse sentido, a sua validade. Símbolo revolucionário, a morte do boi-deus talvez não seja, afinal, um ato revolucionário. Otimista ou cética, a conclusão não é claramente, nem confortavelmente formulada. Da sombra de onde surge às vezes o sentido, essa escuridão deve fazer compreender que o filme de Guerra, para ser político, não é por isso didático. São didáticos os filmes cujos meios poéticos são postos, sistematicamente, a serviço de uma lição, de algo a dizer. Sua retórica obedece a processos essencialmente transitivos: nós mostramos que, nós provamos que. Eles escolhem uma destinação para si, em direção à qual, é preciso escolher os caminhos mais curtos, correndo o risco de inventá-los.

O filme de Guerra (e talvez com ele todo o bom cinema) diz respeito a um princípio totalmente diferente, cinema intransitivo que diz ele próprio em vez de aplicar seu verbo a um discurso exterior a ele. O conteúdo político de *Fuzis* — que comporta ao mesmo tempo uma reflexão lúcida e um *partis prissem* equívoco (do lado “desses homens que recusam considerar Deus como defensor”) — não é o propósito do filme, mas somente sua situação.

Se ela não recruta as imposições de uma defesa, essa situação deixa no entanto sua marca viva, sob a forma de estigmas, de arranhões. Esses da violência que a voz do Beato, gritante e como que sulcada por ser constantemente forçada, dá o tom: o insustentável, o excesso. Essa voz que escandalosamente convida à resignação e ao arrependimento de homens já prostrados de paciência, de miséria, assume paradoxalmente — pela sua qualidade puramente sonora — o papel de um protesto, de um recitativo indignado.

Igualmente insustentáveis, mas da mesma maneira quase musical, não demonstrativa, todas as cenas gritadas, proferidas violentamente, ofegantes, sanguinolentas, loucas, onde a violência torna-se abstrata pela própria insistência do olhar que a desvela. Particularmente significativa nesse sentido, a cena entre Luisa e Mario, que se torna rapidamente o esquema, totalmente irrealista, não do estupro, mas da pura violência amorosa: evasão, nervosismo, temor misturado ao desejo na moça; no homem, rigidez e obstinação, o processo cego da agressão. O acompanhamento sonoro da cena (um cântico — o som muito forte) que poderíamos interpretar como alusão superficialmente simbólica às agressões eróticas, é somente o símbolo de seu valor: um momento de intensidade puramente musical. Nada de menos gratuito então que os planos que se sucedem, completamente abstratos: em *contra-plongée*, um *travelling* desenfreado sobre as saliências do telhado.

Longe de ter a virtude liberatória de rancores descarregados, uma violência desse tipo é herdada de uma afeição verdadeira (talvez como a confusão em Godard); uma espécie de dano, do qual o filme não se liberta, mas que ele assume com grandeza, integrado, sem pornografia de relevo, à escritura. Hemorragia interna, apesar da evidência do sangue. A calma soberana da visão não sofre nenhuma perturbação. Correspondendo a serenidade política de um ponto de vista primeiramente analítico (os soldados, Gaúcho, os camponeses, o proprietário — compreendemos antes de julgar — o todo antes das partes), a escrita sistematicamente adotada é essa da atenção obstinada: longas frases sem elipses, por grandes *pans* de uma duração distendida até integrar os tempos totalmente mortos. O cinema permite que à custa dessa paciência nasçam verdades (menos ingenuamente assentadas que certas considerações sobre o absurdo em relação ao sol nos olhos). Guerra escolheu a duração pela sua virtude maiêutica: parteira de evidências inerentes à sucessão exata dos fatos. Sem ser ela mesma uma elegância de estilo, essa duração conduz naturalmente — na medida em que Guerra evita, na maioria das vezes, contrariar a continuidade por efeitos de montagem — uma busca evidente em um outro nível de intervenção criadora. Aqui, o das filmagens: ângulos, enquadramentos, movimentos tão perdidamente preparados que um tal grau de elegância só pode fazer renascer um dos maiores mal-entendidos da crítica: só ver, devido a preguiça, um estetismo condenável no próprio prazer, aqui evidente, de filmar. Por que, frente a uma criança morta de fome, o cinema deveria apenas passar envergonhado, crispado de luto?

Poétique et politique foi publicado originalmente na revista *Cahiers du cinéma*, n° 190, maio de 1967. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Na sequência das desventuras do personagem

Por Serge Daney

Por que se desprende um resto de emoção desses “seres” fictícios que são Robocop ou Terminator? É que se tratam de *protótipos*, únicos da sua espécie, cobaias descartáveis, ensaios modificáveis e imagens-brinquedos, e que não existe grupo de pressão ou lobby de *verdadeiros* Robocops ou de *verdadeiros* Terminators que viriam verificar se a imagem que é dada de seus semelhantes é “*politically correct*”.

Esses personagens de *fantasia*, pura montagem de efeitos especiais, de aparências excêntricas e de humanidade residual permitem, sem dúvida, os roteiristas de contornar o que está prestes a *afundar* o cinema americano: o direito de toda “comunidade” de supervisionar a menor de suas imagens. Desde a reviravolta dos anos 1980, simbolizada pelos filmes de Lucas, iniciou-se a renúncia gradual dos roteiristas de tocar na representação fílmica de minorias (éticas, sexuais, religiosas, então *figurativas*). Essas, de fato, tem doravante o poder jurídico de impor uma imagem conforme e “correta” ou, senão, de proibir toda (outra) imagem.

Daí, nos últimos Oscars, a contestação pela comunidade gay do personagem do assassino psicopata (e gay) do *Silêncio dos inocentes*. Que essa concepção merceeira do grupo torture justamente os Estados Unidos, nesse que foi o próprio país da ficção, da narrativa coletiva e do “*what’s the story?*” só pode nos deixar pensativos sobre a maneira catastrófica que essa parte do mundo evolui. O que é contestado, na verdade, não é nada menos que o “direito à ficção” (sem o qual percebemos que a democracia se enfraquece rápido).

Então, não reconhecemos mais no cinema — nem na arte em geral — o poder de inventar personagens que *existam* o suficiente para exceder toda vigilância ideológica que visa enquadrá-los e protegê-los. O integralismo iraniano que fez rebentar, em alguns meses do caso Rushdie, o bastião de belos discursos ocidentais sobre os direitos inalienáveis da ficção ou da literatura como o “direito a morte”, se encontra hoje sob as formas débeis do “*politically correct*” americano.

Essa história deveria terminar tão mal? O feminismo de há vinte anos deveria necessariamente produzir entre o desejo djanoviano de substituir a palavra *history* por aquela de *herstory*? Pois se trata de uma longa história e que foi um pouco a nossa. Há muito tempo, de fato, todas as esquerdas mundiais protestavam (muito tarde, sem dúvida) frente as imagens escandalosas, ausentes, negligentes ou racistas das minorias nos filmes hollywoodianos. Eu me lembro mesmo de ter implicado com Sidney Poitier, o bom negro dos anos 1950 e 1960, sob o pretexto que o contrário do negro mau de Griffith não era forçosamente o impecável “homem de cor” de *Adivinha quem vem para jantar*, mas um negro que seria um homem, só um homem, mas nada mais do que isso.

Mas os militantes afro-americanos, aliás como todos militantes, já detestavam esse humanismo de arrependido que os privava da *revanche de imagem* que está no fundo de toda cor dominada e que consiste em exigir (e obter, por via judicial se for preciso) o direito de figurar, por sua vez, nas imagens piedosas de um press-book dominante, seja ele qual for. Hoje, a paixão ideológica cedeu o lugar a uma impecável guerra econômico-jurídica (há relativamente dez vezes mais advogados nos Estados Unidos que na França) que dá a todo “indivíduo coletivo” e a toda comunidade o direito de se constituir reclamante desde que se trate da representação de um de seus membros, seja ele fictício, *ou porque justamente fictício*.

Em outras palavras, se eu vir um dia um personagem de filme dado como “gêmeos-capricórnio” e que seja um completo crápula, eu tenho o direito de alertar todos os gêmeos-capricórnio franceses para instaurar um processo ao cineasta. Há aí um mercado — o mercado da identidade — que, se lhe fossemos indiferente, nos enganaríamos já que se pode ganhar muito (eu pediria perdas e danos monstruosos) e que permite lutar contra o desemprego (nada além da empresa e da venda do arquivo gêmeos-capricórnio, é trabalho — e dinheiro).

Suite aux mésaventures du personnage foi publicado originalmente na revista Trafic n° 3, 1992. Retirado do livro La maison cinéma et le monde, 4. Le moment Trafic 1991-1992, p. 111-113. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Um coração posto à mostra

por Philippe Demonsablon

THE SAGA OF ANATAHAN, filme japonês de JOSEF VON STERNBERG. Roteiro e adaptação: Josef von Sternberg, segundo o romance de Michiro Maruyama. Diálogos em japonês: Asano. Comentário em inglês: Josef von Sternberg, narrados por ele mesmo. Imagem: Josef von Sternberg. Música: Ifukube. Montagem: Miyata. Cenário: Kono. Interpretação: Akemi Negishi, Tadashi Suganuma, Kisaburo Sawamura, Shoji Nakayama, Jun Fujikawa, Hiroshi Kondo, Shozo Miyashita, Tsuruemou Bando, Rokuriko Kinoya, Daijiro Tamura, Tadashi Kitagawa, Takeshi Suzuki, Shiro Amikura, Kikuji Onoe. Produção: Daiwa production, Josef von Sternberg, 1953.

The Saga of Anatahan oferece a quem nele atenta o exemplo de um confronto entre circunstâncias arriscadas de produção e uma vontade criadora há muito tempo detida, entre a pobreza dos meios de realização e a densidade daquilo que, através deles, o autor se propõe exprimir. Mas o filme oferece, também, o exemplo de um triunfo definitivo desta sobre aquela - justa revanche se nos lembrarmos até que ponto, já fazem vinte anos, a carreira de Sternberg vem sendo contrariada e se figurarmos a situação de um criador que viu-se recusar a possibilidade de criar. Contudo esses anos de silêncio ou de meio-silêncio [1] não foram território vazio e, sem renúncia alguma, Sternberg nos dá com *Anatahan* uma obra de maturidade onde o rigor faz-se mais exigente e mais complexa a proposta. Pois esta obra contém duas faces estreitamente combinadas onde cada uma corresponde aos sentimentos que inspira: na sucessão em que se manifesta para nós, de início objeto cujos poderes de fascinação justificariam amplamente a admiração; depois reflexo e, mais ainda, projeção, voluntária ao extremo, do homem que criou tal objeto. Será cômodo à exposição, útil à compreensão, seguirmos esta marcha em duas etapas que venho indicar.

A imprensa publicou um episódio derrisório e trágico da última guerra: um grupo de pescadores e soldados japoneses encalhara em 1944 na ilha de Anatahan, que encontraram deserta, com a exceção de um casal. Ignorando a derrota do Japão e, depois, recusando-se a crer nela, esperando a chegada de um inimigo que não mais existia, vieram a guerrear entre si pela posse, acreditavam eles, da mulher. Isto durou sete anos. Era possível mesmo ter durado até o momento em que escrevo estas linhas. A partir deste acontecimento real de nossa época, e com grande atenção à verdade, Sternberg concebeu um filme resolutamente não-realista. O filme disto oferece numerosos exemplos; os mais chocantes dentre eles [2] mostram assaz que a provocação aqui não está ausente, bem como certo prazer aristocrático em desagradar: mas é aos tolos que desagrada. E para terminar de vez com qualquer mal-entendido, Sternberg não atravessou o Pacífico senão para construir num estúdio de Quioto um cenário de selva em todo caso pequeno, pois é na estreiteza que ele se acha à vontade (lembrando-nos de *Shanghai Gesture* ou do cenário das docas de *Macao*), e engajar uma trupe de dançarinos a fim de interpretar os personagens do drama.

Percebemos desde já tudo o que tal procedimento autoriza de transfiguração. Acertadas as contas com a lamentável verossimilhança, o autor conquista maior liberdade em exprimir uma verdade poética, essas linhas abstratas que acrescentam ao resplendor da matéria que reencontram; assim, que de mais abstrato que esta floresta *árida e ressecada*, no meio do bulício humilde que tantos filmes nos deram a ver? Sem dúvida restavam ainda algumas convenções, às quais era urgente fazer justiça. Convenções dramáticas antes de tudo que a interpretação dos atores contribui em dissipar. Fato único no cinema japonês, os gestos expressivos deram lugar à magia dos olhares dirigidos com frequência ao prodigioso desconhecido de sua visão; quem não reconhecerá esta estilização dos cineastas alemães, Fritz Lang e Murnau, muito mais preocupados em mergulhar os personagens num universo abstrato que de lhes confrontar entre si. Essa obliteração de toda estrutura dramática acha-se intensificada pelo comentário que acompanha o filme todo ao longo de seu desenrolar. Quero crer que tal procedimento fora julgado necessário para a exploração do filme na América [3]. Mas esse comentário, Sternberg escreveu-o ele mesmo, e é sua própria voz que durante uma hora e meia se dirige a nós por cima das imagens; não para resumir o que dizem os personagens, mas para comentar seus atos, introduzindo uma decalagem entre o espetáculo e a reflexão sobre o mesmo. Amiúde mesmo, tais atos são anunciados e o interesse dramático então dá lugar ao sentimento estupefato de uma espécie de fatalidade, o relato se torna uma cerimônia horrível e necessária realizando as palavras do relator. É dizer que se o comentário podia convidar à atitude de moralista, tal atitude é rapidamente ultrapassada. Impossível aqui alcançar, ou conservar, aquele desprendimento que os moralistas tentam tomar e que amiúde não é senão frieza: as imagens de paixão gravadas sobre a tela os contradizem imediatamente, e o espectador solicitado em sentidos inversos pela imagem e seu comentário (ou melhor dizendo, pelo comentário e sua imagem) não pode deixar de se achar com a consciência pesada dentro de tal dualidade.

Mas precisamos ir mais adiante se quisermos dar-nos conta de um sentimento que nada deve aqui senão ao espetáculo da sinceridade. Obra que Sternberg criou com cuidado açambarcante, a impressão é a de que foi antes para si mesmo que realizou *The Saga of Anatahan*. O espectador é um intruso na sala se ele adivinha que nudez se envolve no ecrã. Ou então, pois já afetado, que ele receba a confiança, mesmo se não é aquela que ele desejara ouvir.

Bem sei que alguns, considerando a produção artística como meio de divertimento, indignar-se-ão por, para além da obra, interrogar-nos sobre o homem que a criou, e que através dela nos esforcemos para comunicarmos com ele. Mas não é o homem um fenómeno assaz formidável para que todos os aspectos de sua atividade mereçam nosso interesse? E, entre eles, a criação artística me parece uma das empresas mais graves e audaciosas. De que me serve escutar tantos conversadores brilhantes que nada têm a me dizer? Prefiro frequentar Rossellini, Aldrich, Sternberg e alguns outros. Estes são caros amigos, nem mesmo as sombras, mesmo inquietantes, de seus rostos deixam de querer falar-me.

Tal me pareceu *The Saga of Anatahan*, realizando a obra *impossível de fazer* que Edgar Poe propôs chamar de "Meu coração posto à mostra"; e foi por pouco, com efeito, que o ecrã não rasgou ou pegou fogo sob as fulgurações que lhe projeta Sternberg, tiradas, não duvidamos, do mais secreto dele mesmo. Mesmo que nos ofereça algumas reflexões sobre a conduta da existência [4], esta fantasia em voz alta não se contenta em entregar o fruto de uma experiência. O sonho mesmo se torna objeto de reflexão e o moralista em seu solilóquio retorna à sua experiência, observa-a sem complacência, atento, lhe parece, àquilo que ela tivera de único e irreversível. Experiência erótica na qual a Mulher é o centro; antessala de uma inevitável fascinação, objeto de adoração e de terror que inspiram as divindades cruéis e impassíveis, seu poder erótico, a sacra

Rainha ou Deusa, sua casa é um templo que decora a obsedante multiplicação dos atributos da mulher e tal efígie orna o menor de seus gestos, que sua corte observa com fervor.

Soberana absoluta e inacessível, seu poder aniquila aqueles que se aproximam: mas ela também não é senão um *meio* derrisório, pois não procurou esse poder, e os homens em seu entorno consagram-se à decadência e à destruição pelo mito que criaram para entreter sua paixão. Assim Keiko reúne-se às mais famosas heroínas de Sternberg. Sabe-se que tal ideia baudelairiana de Mulher fez-lhe durante sete anos divinizar Marlène Dietrich e, muitos anos depois, escolher uma atriz à imagem da primeira: Ona Munson. Em *The Saga of Anatahan* o próprio Sternberg vem ao nosso encontro, vinte anos depois, sob os traços do marido; o arco com *O Anjo Azul* se fecha, e não é provavelmente por acaso se no relato de humilhações semelhantes as cenas se descobrem, semelhantes [5]. Mas desta vez Sternberg pôde vivê-las, combinando-se assim a tal certeza qualquer coisa de horrível. Sem dúvida os olhares apossados do marido, suas crises de pânico, de submissão, tornar-se-iam impossíveis de se ver se para tais cenas Sternberg não jogasse um olhar lúcido e sem ilusões sobre os sortilégios de seu passado.

"As relações entre marido e mulher estão fundadas sobre sentimentos amiúde incompreendidos pelos outros, cujos atos contudo não são menos repreensíveis", nos diz um Sternberg de sessenta anos, enquanto um Sternberg de trinta e cinco se joga aos pés de sua esposa que se afasta. Retenhamos a lição. O essencial é envelhecer bem, o que é também o mais difícil.

[1] Desde 1935, data de seu último filme com Marlene Dietrich, Sternberg não rodara mais filmes importantes senão *I, Claudius*, infelizmente incompleto, e *The Shanghai Gesture*: sete filmes entre 1935 e 1953, nenhum entre 1941 e 1951.

[2] Um dos homens foi apunhalado na rede; nenhum traço da ferida é visível onde fora atingido. Mesma consideração quando um outro é abatido por dois tiros de revólver no dorso nu; no mais os tiros não fazem barulho, mas são incorporados à partitura musical e executados pela orquestra. Quando os homens procuram Keiko pela floresta, Sternberg consagra um plano a nos mostrar um deles se escondendo, quase com o rosto detrás de um arbusto para lançar seu apelo. E os motivos gravados no paraquedas não são, seguramente, as marcas escuras e verdes de camuflagem. Mas não vejo nada neste ponto de partida que autorize o deboche.

[3] O público americano não gosta das versões dubladas, com razão.

[4] Tais fragmentos do comentário:

Consagramos boa parte de nossa vida a ganhar a estima de nossos semelhantes; não temos tempo a perder a ganhar nossa própria estima.

Observar as humilhações de outrem seria imperdoável se nossa própria conduta nisso não procurasse desculpas.

Ele morreu jovem, não pôde aprender a viver convenientemente.

[5] Como não pensar na cena do "Cocoricó" ao fim de *O Anjo Azul* quando aqui uma das concubinas mostra uma lagosta ao marido?

Publicado em *Cahiers du Cinéma*, nº 58. Tradução de Eduardo Savella.

Dreyer: artifício, espaço, luz

Por Adriano Aprà

"Fui eu quem escolhi para encarnar velhos, pela primeira vez, homens e mulheres velhos", declara Dreyer a propósito de seu primeiro filme, **Praesidenten**; e, em **A Paixão de Joana D'Arc**, Renée Falconetti atuou sem a maquiagem com a qual o diretor lhe havia descoberto num pequeno teatro de boulevard, "pois atrás da maquiagem, da atitude, por trás desta aparição encantadora e moderna, havia algo. Havia uma alma por trás da fachada" 1. Este princípio de tipo "naturalista", amplamente propagado pela crítica oficial, é vigorosamente contrariado pela última cena de seu último filme, **Gertrud**, na qual os atores, Nina Pens Rode e Axel Stroybe, aparecem sob peruca e pó-de-arroz, assinalando ao espectador uma longa passagem de tempo na ficção narrativa. Onde está, aqui, a busca pela "alma por trás da fachada", pela verdade atrás da ficção? Dreyer não esteve a sua altura, traiu-se? Ele escrevera em 1933 (*O verdadeiro cinema falado*): "No teatro tudo é falso, trata-se de conciliar todos os falsos detalhes de modo que juntos produzam uma ilusão colorida da realidade; enquanto que o cinema apresenta a realidade mesma numa estilização puramente preto-e-branca". 2

A ambiguidade da posição de Dreyer nas divergências do cinema não é facilmente resolúvel. O fato é que ele tenta ser fiel, em teoria e, sobretudo, na prática, a dois princípios opostos entre si: aquele pelo qual o cinema se define como ilusão da vida e aquele pelo qual o cinema se revela como cinema. Mas a presença simultânea de ambos os princípios nos filmes de Dreyer se faz de modo que de nenhum deles se possa de fato dizer que exhibe ou que oculta a forma. Pode-se somente, privilegiando uma ou outra direção, fazer emergir uma tentação de cinema como vida ou de vida como cinema. Em particular nos últimos filmes (e em **Gertrud** que, sobretudo aqui, me interessa) nota-se, numa primeira impressão, uma prevalência da primeira direção. Mas as técnicas do cinema-como-verdade, plano-sequência e som direto vêm submetidas a um *trabalho* que não contradiz o "realismo" reprodutivo, e lhes extrai aquilo que não se suspeitava que contivessem: uma ficção, mais verdadeira que o real pois nascida de uma reflexão sobre o (decomposição, recomposição do) real. Projeto mais avançado que aquele que presidia filmes como **A Paixão** e **Vampyr** onde, tendo já a "ficção" como ponto de partida, na adoção das técnicas que mais explicitamente violentassem e contradissem o "realismo" fono-fotográfico da reprodução cinematográfica, se tratava de expô-la, mais que de reproduzi-la. Por outro lado, só macroscopicamente as perucas brancas do final se distinguem do resto do filme; elas não fazem mais que realçar o princípio sobre o qual **Gertrud** é constituído (e resumir um princípio da arte de Dreyer): a manifestação da ficção obtida (no mais difícil dos modos) através de uma fidelidade ao "realismo" audiovisual do cinema (Dreyer mesmo gosta de precisar que **Gertrud** foi montado em três dias, dois a menos que **A Palavra**, e que nenhum som ulterior foi acrescentado na mixagem).

1. A vida é sonho

Nada do que acontece em **Gertrud** se coloca como mudança de direção narrativa, como "acontecimento" que mude qualquer coisa. Ou melhor, nenhuma transformação acontece no presente e na presença que o filme estabelece. Tudo, ao contrário, acontece na ausência, definida como tal na medida em que se opõe, interrompendo-o, ao princípio que caracteriza o plano-sequência, continuidade espaço-temporal e presença audiovisual. Uma enumeração de tais ausências: a fotografia de Gabriel Lidman, que nos dá logo uma personagem "de pedra", como o definirá Gertrud (note-se, aqui e alhures, que Dreyer insiste no particular

introduzindo um enquadramento apropriado para mostrar a foto em detalhe, interrompendo assim um plano-sequência habilmente desenvolvido); uma outra fotografia de Gabriel, que Gertrud rasga quando descobre as palavras que a convencem em abandoná-lo; estas letras e o perfil de Gertrud que as acompanha; a foto de Gertrud que Gustav rasga, quando ela o abandona definitivamente; o poema de Gertrud aos dezesseis anos e a fórmula para a lápide, dois escritos que resumem uma vida; as cartas de Axel a Gertrud e o livro de Axel sobre Racine, único traço dos anos que se passaram entre a penúltima e a última sequência; o telefonema de Gertrud a Axel, que estabelece “no fora de campo” uma decisão bem importante; os dois *flashbacks*, mais reflexivos que propriamente narrativos; a voz no fora de campo de Gustav na carruagem; as músicas tocadas por Erland (um *noturno* e um *canto do cisne!*) ou cantadas por Gertrud; a reprodução ampliada de uma partitura que orna a sala de Erland, emoldurada por duas velas, como o espelho da casa de Kanning; a tapeçaria que misteriosamente retoma e realiza o sonho de Gertrud; a reprodução de Daumier (na casa de Erland) e a tela de Munch (na saleta de Kanning, durante o diálogo entre Gertrud e Gabriel) que prolongam os personagens que as acompanham; a leitura acadêmica dos poemas (acadêmicos) de Gabriel; etc. 3

“Um dia – diz Gertrud a Axel no final – esta sua visita será uma recordação, junto às outras, distantes no tempo”. Neste filme tudo existe para ser narrado, transmutado em ficção: lembrança, *flashback*, livro, carta, quadro, música, canção – e cinema. Mas, à parte estes exemplos reveladores, nem mesmo os longos diálogos filmados em plano-sequência e som direto escapam ao princípio que sacrifica o “vivido” ao “narrado”. A ação de **Gertrud** é um longo adeus. O filme que inicia ao anunciar uma mudança (Gertrud abandona Gustav por um amante que ainda não conhecemos) resulta no fim um filme sem perspectivas, tudo retrospectivo: recorda-se daquilo que *aconteceu*, aspira-se a algo que *virá*, mas nada *advém*. Gertrud teve um amante, Gabriel, terá um outro, Erland; mas o passado com Gabriel é resumido em *flashback*, o primeiro encontro com Erland noutro *flashback* (cantado, nem mesmo falado), e a cena de amor com Erland acontece no fora de campo, traída somente por uma sombra na parede. Gertrud irá a Paris com Axel, esteve em Paris: um telefone nos informa da decisão, um livro e algumas cartas são os vestígios. Erland anuncia a própria decisão de ir à festa de Costanza, Gabriel conta, mas a festa (tão importante pelas consequências que tem sobre Gertrud) não se vê. Tudo se move, portanto, entre um sonho e uma lembrança, um futuro e um passado, uma aspiração e uma nostalgia. Nada existe no presente ou, dito de outro modo, na “vida”; tudo existe na ficção: no cinema.

Há no filme apenas um momento em que “algo” acontece de fato, na presença e na ausência: é o beijo que Gertrud e Erland trocam em casa dele e que, na economia do filme, tem a força da relação sexual. Mas, mesmo nesta cena, verifica-se algo que coloca-a sob o signo evidente da ficção: *a inversão de campo* 4 no momento em que as duas cabeças se tocam. A cena é, de resto, precedida por um diálogo (e seguida por uma música: *Noturno*) que a torna emblemática. Cito por inteiro sua parte final (também porque não está contida no roteiro do filme, publicado na Itália 5):

“Erland: És uma mulher estranha.

Gertrud se move e vai sentar num outro ponto da sala: a luz lhe ilumina violentamente o rosto. Erland senta-se a seu lado. Gertrud tem o olhar distante.

Erland: Quem és tu, de fato?

Gertrud: Acho que sou... tantas coisas.

Erland: Quais?

Gertrud: Sou a luz do dia, que traz vida às folhas; sou a nuvem branca que vai embora e se perde, ao longe.

Erland: E o que mais?

Gertrud: Sou os lábios, lábios que procuram os teus lábios adorados.

Erland: Agora estou num sonho.

Gertrud: É de fato um sonho. A vida... não é mais que um sonho.

Erland: A Vida?!

Gertrud: Sim, a vida toda não é mais que uma sucessão de sonhos, sem fim, que se ligam uns aos outros.

Erland: E os lábios de que falavas?

Gertrud: Um sonho.

Erland: E os lábios que procuravas?

Gertrud: Também eles... um sonho.

Gertrud e Erland se olham nos olhos. Gertrud se aproxima para beijá-lo. Paro (e inverte o campo): Gertrud e Erland se beijam.

Gertrud: Toca.

Erland: Que queres ouvir?

Gertrud: Um noturno.

Erland: De Debussy?

Gertrud: O teu.

Erland toca, enquanto Gertrud vai ao seu quarto, abaixa a cortina e, fora de campo, acende uma lâmpada e começa a despir-se: a luz da lâmpada projeta na parede a sombra de Gertrud que se despe. A câmara enquadra Erland, que toca; Fora de campo a luz se apaga; Erland se levanta para se juntar a Gertrud.

Gertrud, como conclusão da obra de Dreyer, lembra-nos de que o cinema não é a aventura da vida, mas aquela da palavra (os atos do processo que abrem **A Paixão**, tragédia já narrada antes mesmo de ser vivida diante da câmara; o livro que David Gray e o velho servente folheiam em **Vampyr**, palavra que permite, no pesadelo vivido, encontrar o caminho para o despertar e a libertação), do quadro (retratos e aquarelas em **Michael**, bordado incompleto em **Dias de Ira**), da música: da ficção. E nos lembra de que a ficção

somente – o cinema – dá conta da “vida”: primeiro plano que conclui triunfalmente o drama de Ana, em **Dias de Ira** (mas se trata de um triunfo de todo estilístico para conter a derrota); “milagre” de **A Palavra** em nada surpreendente, pois que não faz senão levar à sua conclusão lógica o princípio estilístico do filme, sua circularidade, sua luz branquíssima e inofuscável.

2. O Labirinto

Na cena final de **Gertrud**, uma oposição de campo e contracampo (Gertrud na porta de sua sala, na qual se fecha; Axel, na entrada do fundo, pela qual sai) sela um adeus definitivo. Esta oposição de campos, que é assim também uma oposição de mundos (o espaço cenográfico de Axel é mais similar àquele fantástico de **Vampyr** que àquele “naturalista” no qual se move **Gertrud**), sintetiza o princípio mesmo do filme, alhures desenvolvido de maneira menos rígida, pois mais secreto e casto é o ritual de adeus. Trata-se, de fato, em **Gertrud**, de criar um espaço fraturado lá onde mais se esperaria orientar-se, de introduzir magia no cotidiano menos afeito à reviravoltas. De modo semelhante ao que acontece em **O Anjo Exterminador** de Buñuel, mas de maneira mais física em Dreyer, estabelece-se no espaço contínuo uma série de linhas intransponíveis, por meio da câmera (e, indiretamente, dos personagens). Os amplos salões escondem linhas de fronteira, subdividem-se em campos, cada um dos quais parecendo reservado a um ou mais personagens; e quase parece que estes o sabem.

Na saleta da casa de Kanning um espelho separa dois espaços principais: aquele reservado aos encontros entre Gertrud e Gustav e aquele aos encontros entre Gertrud e Gabriel. Os dois espaços estão entre si numa relação de campo/contracampo e o ponto de encontro dos dois campos é, justamente, o espelho: Gustav lhe denuncia a proveniência, para ele pouco agradável, durante o primeiro longo diálogo; Gabriel acenderá as velas que o emolduram para fazer reviver (como num ritual mágico, e magicamente Gertrud aparece no espelho) seu passado feliz; e Gertrud as apaga, selando o fim daquelas lembranças e daquela felicidade, a efemeridade do “contracampo”. Este segundo espaço, revelando aspectos da saleta que não tinham sido vistos antes e que não serão vistos depois, tem tudo para ser um espaço imaginário, reflexo de um espelho mágico, local privilegiado inventado pelos dois ex-amantes para colocar em cena a comédia de sua memória sem ter de partilhá-la com espaços outros; e o caráter imaginário de tal espaço é sublinhado pela sucessão de tempos diversos que ali se inscrevem: na forma dos diversos estilos de mobília, ao longo das quais os personagens se movem como numa peregrinação, movidos por uma vontade inconsciente de colocar sua recordação à prova (destrutiva) tanto do tempo como dos espaços diversos, e selar assim duplamente a irreversibilidade dos fantasmas que evocam. Assim como com o que acontece no final, mesmo se de modo mais severo, menos “sentimental”: um campo (um espaço, um tempo, um personagem), um contracampo (um outro espaço, um outro tempo, um outro personagem), e entre os dois a *coupure*, a fissura.

Outro exemplo: o salão da universidade. Aqui o espaço é quadripartido. Um “ângulo” é reservado ao encontro entre Axel e Gertrud (a tapeçaria); um outro aos dois diálogos entre Gertrud e o marido e entre estes e Gabriel; um outro ainda (ou melhor, uma angulação diversa do precedente) ao longo diálogo entre Gertrud e Gabriel; um quarto, obtido através de uma esplêndida variação do precedente (a abertura de uma porta que revela um outro espaço, mas um espaço impossível, assim como se diz “um par impossível”, que introduz uma linha demarcatória que Gertrud não é capaz de atravessar), para a cena entre Gertrud e Erland. Depois de ter fugido de um espaço que não lhe pertence, ou que não deseja enfrentar: aquele da “academia”, espaço tipicamente masculino, espaço público (a sala do banquete: banquete fúnebre), Gertrud se fecha num espaço que lhe é mais familiar. Mas, colocada diante de seus homens, Gertrud se encontra a vivenciá-los como mais outras divisões de si mesma, e seu trajeto de um a outro, na tentativa de unir aquilo que é, por

natureza (isto é: por cultura e ideologia) desunido, de ligar o que deve permanecer separado, leva logicamente à derrota: um desmaio, mais além da solidão e da morte.

Um terceiro exemplo. Para Erland, Gertrud inventa um espaço que não tem medida em comum com os outros: o parque, espaço externo e diurno, espaço absurdo na economia do filme (e também na da diegese: Gustav notara um pouco antes, olhando para fora da janela da sala, “o crepúsculo chegará em breve”; mas no encontro que se segue de Gertrud – colocado em relação paralela ao trajeto de carruagem de Gustav – nenhum sinal de noite). Este espaço parece fugir ao estatuto dos outros espaços: a divisão em planos não interfere sua continuidade, salvo na última cena. Aqui acontece algo que, dado o tipo de filme, poderíamos definir como um “escândalo” estilístico. Erland sai do campo do laguinho pela direita e entra no contracampo do banco de praça também pela direita: a continuidade que parecia ter-se criado, graças ao “erro técnico”, é interrompida: também este espaço que parecia privilegiado é submetido à destruição, como todos os outros. Cada harmonia é dissolvida, cada círculo é despedaçado.

Resta a fuga do tempo e do espaço esfarelados, o reencontro da “medida”, da orientação e do círculo num contexto cuja “ilusão” é declarada em aberto. Isto vem nos dois *flashbacks*: retornos não só temporais mas também espaciais, busca e descoberta de espaços e tempos perdidos para sempre. Um único plano-sequência permite a Gertrud passar de um corredor a um apartamento (forçando a câmera num inverossímil “atravessamento de parede” – que, junto ao canto triunfante, simétrico e oposto àquele interrompido pelo desmaio, sela como antes a vontade não podia sem infringir cada linha de demarcação); um outro plano-sequência segue Gertrud através de um grande número de cômodos: quarto de dormir, banheiro, sala de estar, escritório, cozinha, mas um texto e um desenho (a ficção) interrompem desta vez o sonho belo demais, a ilusão da continuidade durou apenas um instante, mas assombroso.

Esta separação dos espaços funciona, ainda mais, no filme tomado em seu conjunto. Os espaços então se revelam como celas. Entre a sala de visitas da casa de Kanning, o parque, o teatro, a sala de jantar e a de música, a casa de Erland (para não falar daquela de Gabriel e a de Gertrud no final) nenhuma relação, nenhuma possibilidade de ligação: outros tantos elos de uma corrente despedaçada, outros tantos espaços imaginários. Neste sentido **Gertrud** alcança o labirinto de **Vampyr**, mas percorrendo o caminho oposto. Ali a ilusão era manifesta, e a descontinuidade evidente acabava por chegar numa espécie de continuidade envolvente, aquela do sonho que tudo unifica; aqui, ao contrário, uma continuidade aparente atinge uma descontinuidade real, ainda mais inquietante. Aquilo que David Gray inconscientemente unifica, Gertrud separa, lucidamente.

A reflexão de Dreyer sobre o espaço (e sobre o tempo), sobre sua continuidade/descontinuidade, já estava plenamente manifesta n’**A Paixão**. Neste filme Dreyer leva às extremas consequências uma experiência de fragmentação do espaço-tempo sem precedentes. Opõe dois princípios contraditórios entre si e não resolve a contradição, mas deixa que se desenvolvam como numa fissão nuclear, alcançando uma explosão violentíssima: de um lado temos um trabalho de síntese (o longo tempo do real processo resumido a algumas assembleias; os diferentes ambientes concentrados em poucos); do outro, uma análise do espaço-tempo assim sintetizado. Mas tal análise recusa qualquer lógica; os planos seguem-se vertiginosamente se contradizendo um ao outro; sucessões de angulações, direções de olhares, entradas e saídas de campo, toda uma série de “erros”. Em suma, *fogo-de-artifício* que estupefaz e desorienta; fogo* e artifício que introduzem o espectador de Dreyer num cinema que se quer *explicitamente* falso, material, selvagem, escandaloso. Tal dissolução do espaço-tempo não nasce do zero: é uma primeira crítica à “continuidade” que Dreyer havia chegado em **Michael**, depois da descontinuidade extraordinária do primeiro episódio

de **Páginas do Livro de Satã**; trajeto descontinuidade/continuidade que Dreyer refaz, num nível superior, de **A Paixão a Gertrud**, e que talvez o **Jesus** tivesse mais uma vez colocado em discussão. Porém, um paralelismo como esse entre dois períodos da carreira de Dreyer é aproximativo, conhecendo eu mal o primeiro.

Depois de **A Paixão** o fogo-de-artifício prossegue em **Vampyr**, mas já com uma correção, que é aquela do “gênero”. Inscrito no *fantástico*, os prodígios da descontinuidade espacial, temporal e luminosa surpreendem menos, mesmo se, talvez, encantem mais. O universo construído em **A Paixão** tinha qualquer coisa de cósmico (uma viagem na máquina do tempo, onde se perde qualquer noção das medidas terrestres; ou uma viagem lisérgica), impunha-se como terrorista pois recusava qualquer alternativa; já aquele de **Vampyr** possui parentescos literários e cinematográficos mais comuns, é já um tempo-espaço no qual é possível *orientar-se*, mesmo que culturalmente: seu espaço (um labirinto onírico) e seu tempo (crepuscular) são, a seu modo, ordenados e coerentes, criam oposições precisas, estabelecem pois relações também com outros espaços e tempos, o que de fato não se podia dizer de **A Paixão**.

Dias de Ira é para Dreyer o filme da contradição, do risco, da crise. Rico em lapsos, é seu filme mais revelador. De um início filmado num plano-sequência perfeito seguem-se cenas filmadas em planos alternados que o contradizem, sem providenciar a solução. O filme prossegue de maneira *dramática*, no sentido de buscar o próprio prosseguimento enquanto o realiza; ao contrário dos outros filmes de Dreyer, aqui nada é previsível, e o caminho de Anne, os conflitos aos quais ela se submete, são carregados de mistério. Por isso **Dias de Ira** é, entre os filmes de Dreyer, o mais inclassificável e incoerente, aquele mais intrincado e cambiante narrativamente, filmado quase às cegas: um filme pleno de interrogações apaixonantes, privado de certezas. Se **A Paixão** pode se definir como um momento na história da loucura retalhado e comprimido; **Dias de Ira** é a análise de tal loucura (que aqui chamaremos bruxaria, alhures santidade ou vampirismo), o confronto entre suas várias manifestações, uma tentativa de organizá-las, da parte do diretor que cada vez mais se abandona impudicamente ao próprio delírio cinematográfico, ao próprio terrorismo de homem que não admite compromissos. Mas também **Dias de Ira** no fim deve renunciar ao compromisso, deve operar uma escolha; entre os vários espaços-personagens, entre os quais procurou-se estabelecer um contato, se (r)estabelece a diferença: de um lado o espaço circular que unifica os representantes do poder em suas várias manifestações, que vão até a identificação dos opostos (Martin e a velha Merete); de outro, isolada e privilegiada no espaço fictício de um primeiro plano fixo e luminosíssimo, Anne.

A “generosa” tentativa de Dreyer de aceitar a discussão, de renunciar ao maniqueísmo do “quem não está comigo está contra mim”, falha em **Dias de Ira**: preciosa falência. Mas o círculo ali logicamente despedaçado é reconstituído, de modo igualmente lógico, em **A Palavra**: mas desta vez fora da história e de seus imperativos “democráticos”, num universo todo de invenção, triunfo do artifício cinematográfico. **A Palavra** é o filme da harmonia, privado de dissociações, contradições, fraturas. Um espaço circular (a sala de estar da casa Borgen) da qual irradiam-se um conjunto de cômodos; por sua vez ligado, por espaços visíveis (as viagens de carroça) a um outro espaço simétrico (a casa do alfaiate Petersen). Um tempo cotidiano, mensurável, escandido no relógio. Uma luz clara e estável, branquíssima, jamais contrariada. E neste triunfo do círculo uma “provação”, a morte de Inger, e um “milagre”, que confirma a estabilidade da corrente. Mas o milagre final não é uma surpresa: este já está contido no primeiro enquadramento do filme. É a construção mesma do filme que determina sua conclusão: tal espaço não pode ser interrompido, tal luz não pode ser obscurecida. Mas espaço e luz *cinematográficos*, e milagre *cinematográfico*: matéria visual e sonora. A “vida” não entra neste universo robusto da ficção. E se Inger a invoca é para que a tensão do filme

prossiga, e a harmonia realizada no cinema (no universo do falso) ressoe no universo do verdadeiro. O resto (a crítica verossimilhante ou metafísica que denegriu ou exaltou o filme) é miséria.

Com **Gertrud** é o retorno à terra, ao universo histórico; mas com a lucidez, a ironia, a desilusão de vinte anos depois. E o retorno aos espaços separados, às relações impossíveis, às lutas inúteis. 6

3. Economia da luz

A lareira é uma imagem que pode resumir de maneira não muito arbitrária o cinema de Dreyer. Só que esse cinema é tudo menos um cinema “coerente”, como se gosta de definir normalmente: sobre a lareira o ponto de vista é sempre diverso. Assim, se em **A Palavra** ela funciona como elemento centralizador e se identifica com um espaço homogêneo e apaziguado, a lareira familiar, já em **Gertrud** ela é destruída e, quando vista concretamente (na última cena, com Axel e Gertrud sentados em primeiro plano defronte a ela, de costas) é para recordar-nos daquilo que não existe mais, serve para queimar as cartas de um passado talvez sereno, mas inútil. Na **Paixão**, pois, era uma fogueira. O fogo neste filme é um fogo violento, que destrói e regenera, que mata (Joana) e produz vida nova (a revolta do povo, e a repressão imediata desencadeada por Warwick, confronto sobre o qual o filme termina). Fogo presente não somente no final, mas em todo o filme, a começar pelo primeiro enquadramento: ritmo de fogo, montagem crepitante que solicita do espectador um envolvimento total, sem reservas (por isso eu dizia que é um filme terrorista).

A violência deste filme extraordinário já está aplacada em **Vampyr**, que contém seus vestígios: a fumaça e as cinzas, entre as brasas que ainda ardem, mesmo que sufocadas. E já fumaça, cinzas e brasas que tendem a se ultrapassar, tendem àquela luz que se entrevê no final: produto do fogo. Mas Dreyer se detém ante esta luz, reserva-a para um epílogo, ou para outro filme; portanto não a filma. David Gray e Gisele se lançam para a luz filtrada pelas árvores da floresta, mas a câmera permanece na floresta, entre a névoa; e o último enquadramento, assim, não contradiz o resto do filme. A oposição indicada no final (montagem paralela entre dois clarões: o branco da farinha que mata o médico/ a lua que palidamente emerge dentre as nuvens depois que a velha Marguerite Chopin é morta pelo servente e a conseqüente fuga de David Gray e Gisele em direção à luz para além da floresta) faz precipitar aquela oposição que move todo o filme (entre os habitantes do castelo e Marguerite Chopin e o médico); mas ambas aparecem substancialmente absorvidas pelo crepusculismo constante do filme.

Era necessária esta experiência da sombra, a fascinação da noite polar para poder defrontar de modo não-teórico a experiência da luz, a começar por **Dias de Ira**. Neste filme profundamente dialético, também a luz é submetida a confrontos, paralelismos, oposições, movimentos plenos de nuances. A compacidade de **Vampyr** e o maniqueísmo de **A Paixão** (violência maniqueísta que opõe a louca/santa Joana a seus juízes ignóbeis e “ignobilmente” filmados) não têm mais lugar em **Dias de Ira**. A luz é busca por uma razão por trás da paixão. Dreyer submete sua predileção por Anne e sua bruxaria positiva, de fogo (“os olhos que ardem”), a uma série de meditações; e, antes de chegar ao plano final, no qual luz e lágrimas exaltam seu rosto, e a escolha que este carrega, atravessou uma densa série de mediações, verificou todas as possibilidades de inscrever a “bruxa” no contexto das outras bruxas e feiticeiros, de precisar as diferenças e semelhanças sem ceder ao maniqueísmo das oposições drásticas. Mas se os representantes do poder, bruxas e feiticeiros do mal, vampiros da noite, se parecem todos (Martin alcança Merete); as bruxas da luz, os vampiros do bem não se assemelham a ninguém, e são condenados à solidão, ou à “santificação” de um primeiro plano.

A Palavra é o triunfo da luz, e o filme simétrico a **Vampyr**. Lá a noite polar, aqui o dia polar. Lá (em **Vampyr**) a experiência “absoluta” das trevas, aqui a experiência igualmente absoluta da luz. E também este é um filme privado de contradições. A luz é uma luz fixa, que nada pode obscurecer. Se em **Dias de Ira** as forças da noite, forças mortais, colocavam em risco a luz de Anne, e no fim a derrota era evitada graças aos privilégios do primeiro plano que a separava de todo o resto; aqui uma morte nada pode contra um universo do qual a vida tomou firme posse. Mas, se já foi dito, esta vida é cinema, a vitória é vitória do cinema, da ficção, do falso, da máscara: da luz de um refletor num estúdio. É a proteção necessária a que recorre Dreyer para afirmar uma absurda esperança (ou talvez um lamento) sem torná-la improvável demais: a matéria do cinema, senão aquela da vida, pode realizá-la. O escândalo do milagre de **A Palavra** está nesta afirmação do cinema contra a vida.

A “vida” de **A Palavra** é posta em conflito, em **Gertrud**, com as imagens e sons de uma realidade menos abstrata, num contexto dotado de mais ganchos contemporâneos. Mas não é a ambientação minuciosamente datada a fazer de **Gertrud** um filme mais próximo de nossos tempos, que solicita ou autoriza para isto uma identificação (também **Vampyr** é um filme moderno neste sentido, de fato paradoxalmente, entre aqueles que vi, o único filme de Dreyer de ambientação contemporânea ao período das filmagens!); é o fato de que a formalização do *récit* e dos personagens leva em conta categorias mais próximas de nosso contexto histórico. As oposições homem político/poeta, músico/psicanalista com os quais se defronta Gertrud são outras tantas categorias próprias da cultura burguesa de nosso século, das quais fugiam os outros filmes de Dreyer (preocupados em indagar – de submeter a reflexões formais – outros períodos históricos: neste sentido o cinema de Dreyer, realizado ou não, tende a cobrir as etapas fundamentais da história ocidental: **Páginas do Livro de Satã, Medea, Jesus, A Paixão de Joana D’Arc, Dias de Ira, Praestaenkan, A Palavra, Praesidenten, Michael, Gertrud...**). Deste conflito determinado historicamente emerge de forma lógica a imagem da morte. Como Anne, também Gertrud procura em torno de si (não os outros ou dentro de si, como os personagens-limite de outros filmes) a possibilidade de um contato, de uma troca, do amor. Mas em torno de si não encontra senão a morte. Só que Gertrud não é heroína: não é Joana nem Johannes, isto é claro, mas também não é Anne, que tinha direito a uma vitória cinematográfica. Não que **Gertrud** seja um filme menos “fílmico” que **Dias de Ira** ou **A Palavra**; mas aqui a fidelidade ao cinema, sua vitória, foram separadas da vitória dos “personagens”; Gertrud não brilha com luz própria, mas com luz refletida; o olhar de Dreyer, antes implicado (a um personagem ou a todo um universo), agora se destaca, e julga. A luz que domina **Gertrud**, luz complexa e plena de nuances, precisa e articulada, é a luz do juízo crítico.

Do fogo à luz, da paixão à razão, a evolução de Dreyer é também aquela da loucura à crítica desta loucura. Se Joana nada sabe sobre ser louca/santa, e o é, impõe uma escolha de vida escandalosa e extrema, e por isso fonte de energia que transforma o mundo, dilacera-o e revira-o; Gertrud gostaria de sê-lo, permanece fiel até a morte à promessa do absoluto feita a si mesma aos dezesseis anos (“Amor Omnia”), mas não o é, talvez porque os tempos não mais o consintam, ou porque não basta ser santo para vencer na história. Gertrud é uma santa degradada e patética, sua fé nos confrontos do amor não é menos cega que aquela de seus homens, e seu destino enquanto face não difere do deles. Joana é o amor louco; Gertrud aspira-o, evoca-o, conta-o, mas não o vive: o fogo se tornou cinzas, a pedra ardente é lápide fria, a morte envolve tudo; a única vitória é aquela do olhar total que tudo julga, que tudo distingue, que tudo forma.

A luz de **Jesus**, luz que do “santo” se irradia para toda a comunidade, teria dito uma palavra nova? Teria sido curada a dolorosa e necessária ferida de **Gertrud**? Teria sido tirada a máscara da “vida” de **A Palavra**? E que outra máscara, que outro cinema teria sido?

* N.T.: Em italiano, a palavra *fuoco* refere-se tanto a *fogo* quanto a *foco*.

1 Cf. Michel Delahaye, *Entre terre et ciel*, “Cahiers du Cinéma”, n. 170, setembro 1965.

2 Cf. “Cahiers du Cinéma”, n.127, janeiro 1962, p.28. Para os escritos de Dreyer ver: *I miei film*, Cineforum, Veneza 1965, e *Cinque Film*, Einaudi, Torino 1967.

3 Não por último, nesta enumeração de “ficções”, as cinco legendas que escandem o filme, antecipando-lhe a “ação” e fixando-a em palavras. Transcrevo-as, pois não estão traduzidas na versão dublada do filme que circula na Itália: 1. “Sonhaste algo/que te ajudasse a ser livre,/algo desconhecido/aconteceu em tua casa fria,/e vais plena de amor ao encontro de tua felicidade”. 2. “Uma nova luz nasceu em ti,/aqueceu teu coração/e alargou teu mundo,/ mas não trouxe a paz./Secreto é teu amor a quem não sabe”. 3. “Teu coração arde-te no peito,/ queima de tristeza selvagem,/ agarra aquilo que te foge/e luta por teu amor”. 4. “Teu sonho por ora acabou/apenas uma coisa permaneceu:/uma verdade dura como pedra, /límpida a dor, clara a vontade/e tu partes numa escuridão infinita”. 5. “Primavera e invernos passam./Vives só em tua cidade/isolada no crepúsculo da vida/nutrindo-te somente de lembranças./Conhecer é necessário para viver/ para viver e envelhecer em paz./Duas coisas apenas existem e contam:/amor e morte”. [Estas legendas foram sucessivamente eliminadas da versão definitiva do filme.]

4 Uma inversão de campo assinala uma outra transgressão: aquela de Anne e Martin em **Dias de Ira** (Anne: “Te vejo entre as lágrimas”; Martin: “Lágrimas que eu seco”; e então, depois do beijo e da inversão de campo, as metáforas do fogo sucedem àquelas da água. Martin: “Ninguém tem olhos como os teus”; Anne: “Como são? Inocentes, como os de uma criança? Puros e serenos?”; Martin: “Não, profundos e enigmáticos. Vejo...”; Anne: “O que vês?”; Martin: “Uma chama que vibra e palpita”; Anne: “A chama que acendeste”). Inverter o campo significa, para o cinema clássico ao qual Dreyer se liga substancialmente, transgredir um princípio “gramatical” que permite criar, na tela, a ilusão de continuidade espacial, e introduzir em seu lugar uma “aberrante” descontinuidade.

5 A publicação dos “roteiros” dos filmes de Dreyer (*Cinque film*, op. Cit.) é uma das tantas operações inúteis e incorretas às quais se habituou a crítica italiana oficial. Trata-se, de fato, de roteiros de partida, muitas vezes bastante diversos dos filmes tal como foram realizados. É evidente que tomar os filmes e analisá-los na moviola, para obter o roteiro de montagem, é um trabalho “técnico” que hoje a “idealista” crítica italiana de cinema deve ter em baixíssima conta. Tal livro, no que se refere aos roteiros, poderá assim ser substituído por: Guido Gerrasio (organizador), *La Passione di Giovanna d’Arco*, vol.2, da Cineteca Domus in volumi, Ed. Domus, Milão, 1945: 118 fotogramas tirados de cópia do filme e relacionados a indicações narrativas sucintas; Aldo Buzzi, Bianca Lattuada (organizadores), *Vampyr, l’étrange aventure de David Gray*, Poligono, Milão, 1948: roteiro de montagem do filme com 162 fotogramas originais; “*L’Avant-Scène du Cinéma*”, n. 100, fevereiro 1970: decupagem e diálogo por extenso de *Dias de Ira* (sem indicações de divisão de planos), com fotografias de cena e fotogramas originais (os diálogos italianos do filme foram publicados no n. 10. Janeiro de 1959, em “*Schermi*”), e com um dossiê sobre *A Paixão de Joana D’Arc*; Guido Cincotti (organizador), *La Parola (Ordet)*, Bianco e Nero, Roma 1956: roteiro com indicações técnicas amplas feitas a partir da cópia original do filme, com 72 fotogramas originais. Nada existe, no entanto, no que diz respeito a *Gertrud*.

A iniciativa einaudiana, de uma abordagem toda “italiana”, de resto não surpreende, dando origem a uma crítica que sobre Dreyer não soube quase nunca acrescentar senão banalidades. Um compêndio infame, e sintomático, é aquele reunido academicamente por Orio Caldiron no n.7-8, julho-agosto de 1968, de “Bianco e Nero” (*La Fortuna Critica in Italia*, pp.121-199). Dele extraio dois exemplos que me parecem exemplares. Corrado Terzi responde (no último número, dezembro 1947, do “Politécnico”! – *Sostanza di Dreyer*) a Aldo Buzzi que escrevera (no prefácio ao citado roteiro de *Vampyr*): “Dreyer trabalha num espaço fechado, arrancado dos rumores externos, de qualquer contato com a vida; num isolamento que abre o caminho às experiências ‘artificiais’”. Ele diz: “Cremos firmemente que tal afirmação seja errada e contraditória. É evidente, de fato, que um artista (ou sua obra), quando reconhecida como tal, não possa partir de valores ‘artificiais’ e alcançá-los, nem pressupor uma substância e uma experiência que seriam então desumanas – porque, veja bem, o conceito que quer ser atingido na citada definição é precisamente de desumanidade, não de anti ou super-humanidade. Portanto é absurdo e está claro por que razão o é. Sem arranjar um argumento filosófico, é no entanto sempre lícito afirmar que a obra de arte deve conter um significado humano – a tal significado humano concedendo uma certa margem de movimento; deve estar, em outras palavras, em direto e contínuo ‘contato com a vida’”. E o Caldiron exemplarmente comenta: “O prefácio foi citado pois responde bastante prontamente ao clima do imediato pós-guerra no qual a solidariedade entre o fazer artístico e o contexto social era proposta com particular tensão ético-política”! Depois deste banho de idealismo, tão comum a tão pretensa crítica materialista-neorrealista de nosso pós-guerra cinematográfico, uma observação de Guido Aristarco: “Mesmo se devolvida à luz, Inger permanece num sepulcro (a casa de Borgen) e os outros com ela: ou seja, se movem no *escuro* daqueles *cinzas* e daqueles *negros*, entre aquelas paredes que as lâmpadas não são capazes de iluminar; e, fora, a *noite* boreal [...]. O tom de *luto*, *lúgubre* de *A Palavra*, seus personagens *sepulcrais*, talvez signifiquem que só os sobreviventes podem ainda se interessar por certa problemática, por certo misticismo; que só o moribundo – ou o que vive morto entre mortos-vivos – pode ter fé na última esperança: o milagre. Esta é para nós a chave de *A Palavra*; de fato difícil de encontrar entre tantos símbolos e simbolismos, entre tanta confusão de realidade e sonho e que culmina no personagem de Johannes, naquela sua natureza por assim dizer Hamletica: conquistou a razão, por fim? Se a chave fosse realmente aquela por nós sugerida, *A Palavra* viria a assumir na filmografia de Dreyer, e no âmbito do cinema de hoje, um peso bastante diverso” (in *La Morte e la speranza*, “Cinema Nuovo”, n.66, 10 setembro 1955 – itálicos meus, A.A.). Não parece que o “se” hipotético foi resolvido com os anos e revisões: cf. Guido Aristarco, *Il Dissolvimento della ragione*, Feltrinelli, Milano 1965, p.543.

Na coletânea de Caldiron, o único texto que denuncia um trabalho crítico parece ser aquele de Glauco Viazzi sobre *Vampyr*, em “Bianco e Nero”, n.10, outubro 1940. Não é a primeira vez, de resto, que Viazzi se revela, numa releitura, crítico atento e sério.

6 Ao ler o roteiro de *Jesus (Gesù, Racconto di un film*, Einaudi, Turim, 1969) – e com todas as reservas que um discurso sobre um filme não-realizado comporta – tem-se a estranha sensação de um retorno ao “experimentalismo” de *A Paixão*, e ao mesmo tempo de uma capacidade “crítica” que liga este projeto antes a *Gertrud*. Pela primeira vez, um filme de Dreyer se move num espaço aberto e não num fechado, não concentra, mas dispersa – difunde – as próprias forças; um enxamear de episódios se produzem em torno da narração principal, uma série de desvios multiplicam-na e complicam-na. E essa fragmentação do espaço-tempo não vem de *coupures* dentro de um único universo, mas por sucessivas gerações: é uma fragmentação construtiva. Paralelamente se assiste a uma multiplicação de “modos” cinematográficos: as indicações técnicas que abundam no roteiro fazem pensar numa espécie de catálogo de figuras retóricas do cinema clássico, como se Dreyer tivesse decidido filmar este filme segundo um princípio de incoerência, sem o rigor dos dois últimos filmes, de modo “experimental”, precisamente. Mas este “experimentalismo”

não parece ditado pelo furor, mas pela reflexão crítica: como se Dreyer buscasse – atingido o ponto da harmonia “fictícia” de *A Palavra*, e aquele da desarmonia controlada em *Gertrud* – recolher material, analisar e assentar as pedras de um discurso radicalmente novo, procurasse as formas de uma nova orientação, procurasse as formas de uma orientação não-presumível, toda experimental, toda terrestre (veja-se também o talhe “documentarista” com o qual são descritos muitos dos episódios). Portanto Dreyer alcançaria a parábola de Rossellini e de seus *Atti degli Apostoli*. Como o Pedro e o Paulo daquele filme, também o Jesus de Dreyer seria um Jesus “histórico”, no sentido de um “profeta” (louco, santo, bruxo, vampiro, segundo a casuística dos *autres* desenvolvida por Dreyer em seus filmes) que aceitou o tempo do aqui e do agora, tempo mensurável, tempo da vida e da morte, depois de ter vivido aquele cósmico, supra-histórico. E então o *Jesus* se ligaria também a “tentativa falida”, a *Dias de Ira*, o filme das mudanças contínuas, e lhe realizaria a vontade contraditória de diminuir e submeter à história os conflitos que recusam a história (isto é, em termos cinematográficos, que refutam seu tempo e seu espaço mensuráveis).

Publicado em “Cinema&Film”, n. 11-12, verão-outono de 1970, pp. 144-154; republicado em Gianni Volpi, Alfredo Rossi, Jacopo Chessa (org.), Barricate di carta. “Cinema & Film”, “Ombre Rosse”, due riviste intorno al '68, Mimesis Cinema, Milano-Udine 2013, pp. 179-194.

Publicado online em <http://www.adrianoapra.it/?p=1> a 25 de setembro de 2014. Tradução de Eduardo Savella.

Gênio de Howard Hawks

Por Jacques Rivette

A evidência é a marca do gênio de Hawks; *Monkey Business* é um filme genial e se impõe ao espírito pela evidência. Porém alguns se recusam, se recusam ainda em se satisfazer com afirmações. A ignorância talvez não tenha causa diversa.

Dramas e comédias dividem igualmente sua obra: ambivalência remarcável; ainda mais remarcável é a frequente fusão dos dois elementos, que parecem se afirmar no lugar de se comprometer, e aguçam-se reciprocamente. A comédia jamais está ausente das tramas mais dramáticas; longe de comprometer o sentimento trágico, ela conserva-o do conforto da fatalidade mantendo-o num perigoso equilíbrio, uma incerteza provocante que aumenta o poder do drama. Sua tartamudez não pode preservar da morte o secretário de *Scarface*; o sorriso que suscita quase todo o tempo *The Big Sleep* é inseparável do pressentimento de perigo; o clímax de *Red River*, no qual o espectador não é mais capaz de refrear o desconcerto de seus sentimentos e se pergunta por quem toma partido e se deve rir ou temer, resume um frêmito pânico de todos os nervos, uma atônita vertigem sobre a corda bamba onde o pé titubeia sem escorregar ainda, tão insuportável quanto o desenrolar de alguns sonhos.

E se a comédia dá ao trágico sua eficácia, a mesma igualmente não pode dispensar, talvez não o trágico - não vamos comprometer nossos melhores argumentos indo longe demais – mas o sentimento severo de uma existência na qual nenhuma ação pode se livrar da teia das responsabilidades. Poderia ser-nos oferecida visão mais amarga que essa? Confesso pois ter sido incapaz de me juntar às risadas da plateia, estarecido pelas peripécias calculadas de uma fábula (*Monkey Business*) que se aplica em contar – com uma lógica alegre, uma eloquência perversa - as etapas fatais da bestificação de inteligências superiores.

Não é por acaso que reencontramos um círculo de cientistas similar àqueles de *Ball of Fire* e *The Thing from Another World*. Mas não se trata, exatamente, de uma sujeição do mundo à visão glacial e desencantada da ciência, como de retrair as desventuras de uma comédia da inteligência. Hawks não se interessa por sátira ou psicologia; a sociedade não importa mais aos seus propósitos que os sentimentos; diferente de Capra ou McCarey, Hawks está preocupado somente com a aventura do intelecto. Quer ele oponha o velho ao novo, a soma de conhecimento do passado à outra de formas degradadas da vida moderna (*Ball of Fire*, *A Song is Born*), ou o homem à fera (*Bringing up Baby*), ele permanece com o mesmo tema da intrusão do não-humano, ou de um avatar mais cru da humanidade, numa sociedade altamente civilizada. *The Thing* bota abaixo a máscara: nos confins do universo, alguns homens da ciência estão às voltas com uma criatura pior que inumana, uma *criatura de outro mundo*; e seus esforços tentam primeiramente enquadrá-la nas molduras lógicas do conhecimento humano.

Mas o inimigo agora imiscuiu-se no próprio homem; o sutil veneno do rejuvenescimento, a tentação da juventude da qual sabemos desde muito tempo não ser dos mais sutis subterfúgios do mal - às vezes bassê, às vezes macaco - quando uma rara inteligência o coloca em xeque. E a mais nefasta das ilusões, contra a qual Hawks luta com um pouco de crueldade: a adolescência, a infância são estados bárbaros dos quais somos resgatados pela educação; a criança se distingue mal do selvagem que imita em seus jogos; uma vez bebido o precioso licor, o mais digno senhor absorve-se na imitação de um chimpanzé. Aqui reconhece-se uma concepção clássica do homem, que não saberia ser grande senão através da experiência e da maturidade; termo de seu progresso, a velhice lhe julga.

Ainda pior que o infantilismo, a bestificação, a decadência - a fascinação que exercem sobre a inteligência mesma; o filme não é somente a história desta fascinação, como a propõe ao espectador como prova de seu poder. Assim sua crítica submete-se, de partida, ao olhar que a mesma propõe. Os macacos, os índios, os peixes dourados não são mais que as aparências de uma mesma obsessão pelo elementar, no qual se confundem os ritmos selvagens, a doce estupidez de Marilyn Monroe - monstro feminil que os artifícios dos figurinistas forçam à deformação - ou os elãs de velha bacante de Ginger Rogers, cujo rosto marcado se crispa na adolescência. A euforia maquinal das ações confere à feiura e à infâmia um lirismo, uma densidade expressiva que lhes eleva à abstração; a fascinação toma conta, dá beleza à lembrança das metamorfoses; e se pode chamar de expressionista a arte com a qual Cary Grant transforma os gestos em símbolos; no instante em que ele se maquia de índio, como não recordar do célebre plano de *O Anjo Azul* no qual Jannings contempla no espelho sua face degradada. Não é de modo algum leviano comparar estas duas histórias paralelas de ruína; lembremo-nos de como os temas da perdição e da maldição impunham outrora no cinema alemão a mesma progressão rigorosa do estimável ao odioso.

Do *close-up* do chimpanzé ao momento em que a fralda escorrega naturalmente do bebê Cary Grant, o espírito é solicitado por uma constante vertigem de impudor; e o que é esse sentimento senão uma mistura de medo, censura - e fascinação? A atração dos instintos, o abandono aos poderes terrestres e primitivos, o mal, a feiura, a estupidez, todas as máscaras do demônio são, nestas comédias onde a alma mesma é tentada pela besta, combinadas à lógica extrema; a ponta mais afiada da inteligência volta-se contra si mesma. *I Was a Male War Bride* toma como assunto simplesmente a impossibilidade de uma soneca até o embrutecimento e às piores implicações.

Melhor do que ninguém, Hawks sabe que a arte deve antes de tudo ir aos extremos, mesmo da infâmia, pois que este é o domínio da comédia; jamais teme as peripécias as mais duvidosas, uma vez que as deixou pressentir, menos preocupado em desapontar a baixeza de espírito do espectador que em saciá-la

ultrapassando-a. Tal é o gênio de Molière, cujo frenesi lógico suscita menos amiúde o riso que o nó na garganta; tal como o de Murnau, cujo admirável *Tartufo*, a famosa cena de dona Marta (em *Fausto*), e várias sequências de *A Última Gargalhada* oferecem ainda modelos de um cinema Moliéresco.

Há em Hawks, cineasta da inteligência e do rigor, mas junto de forças obscuras e fascinações, um espírito germânico tentado pelos delírios metódicos nos quais se engendram infinitamente suas consequências, onde a continuidade faz o papel de destino; seus heróis o demonstram não tanto nos sentimentos como em seus gestos, que ele persegue com atenção apaixonada; Hawks filma *ações*, especulando sobre o poder, tão-somente, da aparência. Que nos importam os pensamentos de John Wayne caminhando em direção de Montgomery Clift, ou aqueles de Bogart durante uma surra; nossa atenção não se dirige senão à precisão de cada passo - ao ritmo preciso da caminhada -, de cada golpe - ao abatimento progressivo do corpo maltratado.

Mas Hawks epitomiza ao mesmo tempo as mais altas virtudes do cinema americano, o único que saiba nos propor uma *moral*, daí a perfeita encarnação; admirável síntese que contém talvez o segredo de seu gênio. A fascinação que ele impõe não é de modo algum a da ideia, mas aquela da eficácia; o ato nos retém menos por sua beleza que por sua ação mesma no interior do universo que o contém.

Tal arte impõe-se uma honestidade fundamental, ao que testemunha o emprego do tempo e do espaço; sem *flashback*, sem elipse, a continuidade é a regra; nenhum personagem se move sem que o acompanhamos, nenhuma surpresa que o herói não partilhe conosco. A disposição e o encadeamento de cada gesto têm força de lei, mas de uma lei biológica, que encontra sua prova mais decisiva na vida de cada ser vivo; cada plano possui a beleza funcional de um pescoço ou de um tornozelo; sua sucessão, suave e rigorosa, reencontra o ritmo das pulsações do sangue; o filme inteiro, corpo glorioso, *animado* por uma respiração resiliente e profunda.

A obsessão pela continuidade ordena o gênio de Hawks; ela lhe dita o sentido da monotonia e lhe associa amiúde à ideia de percurso ou itinerário (*Air Force*, *Red River*); eis um universo homogêneo onde tudo está ligado, e o sentimento do espaço àquele do tempo; assim, em certos filmes onde a comédia tem papel maior (*To Have and Have Not*, *The Big Sleep*), os personagens estão circunscritos em três cenários, nos quais se movem em vão. Adivinhamos a gravidade de cada movimento *de alguém que não podemos* abandonar. Quer evoquemos *Scarface*, cujo reino se concentra das cidades que dominava ao quarto onde é encurralado, ou os cientistas cujo medo da Coisa lhes tranca na cabana; quer nos lembremos de como os pilotos detidos no campo pela neblina escapam às vezes para as montanhas (*Only Angels Have Wings*) como Bogart escapa para o mar, do hotel onde vagava impotente entre o porão e o quarto (*To Have and Have Not*); quer reencontremos o eco burlesco destes temas em *Ball of Fire*, onde o gramático se evade do universo hermético das bibliotecas para os perigos da cidade, ou em *Monkey Business*, onde as fugas traduzem os acessos de juventude (como *I Was a Male War Bride* retomava, em outro registro, o tema do itinerário) - sempre o espaço exprime o drama; as variações do cenário modelam a continuidade do tempo. Os passos do herói traçam as figuras de seu destino.

A monotonia não é senão uma máscara; de lentas e profundas maturações se dissimulam, um *progresso* obstinado, as conquistas feitas passo a passo sobre o solo e sobre si mesmo ao mesmo tempo - até ao paroxismo. Aqui a lassitude como recurso dramático: a exasperação de homens que se refrearam durante duas horas, que pacientemente condensaram ante nossos olhos a cólera, o ódio ou o amor e deles se livram bruscamente, como pilhas lentamente saturadas cuja faísca deve enfim estalar. O sangue-frio

exaspera o calor de seu sangue; a calma na qual se aplicam nos força a sentir sua emoção, a partilhar o tremor secreto de seus nervos e de sua alma - até que o copo transborda. Um filme de Hawks amiúde não é senão a ansiosa espera pela gota d'água.

As comédias dão a essa monotonia uma outra face: a repetição substitui o progresso, como a retórica de Raymond Roussel substitui a de Peguy; os mesmos fatos, retomados sem cessar, agravados por uma persistência maníaca, uma paciência de obcecado, turbilhonam sem controle, como aspirados por algum maëlstrom ridículo.

Que outro gênio, mais tomado pela continuidade, saberia mais apaixonadamente se prender às *consequências* dos atos, às relações que os unem; suas influências, suas repulsões, suas atrações suscitam um universo contínuo e coerente, universo Newtoniano onde se impõem a lei da gravitação universal e o sentimento profundo da *gravidade* da existência. Os gestos do homem são pesados e medidos por um mestre a quem preocupam suas responsabilidades.

O tempo destes filmes é o da inteligência, mas de uma inteligência artesanal, diretamente aplicada ao mundo sensível, e que busca a eficácia perseguindo a ótica precisa de uma profissão ou de qualquer forma de atividade humana às voltas com o universo e ansiosa de conquistas. Marlowe exerce uma profissão como o cientista e o piloto; e quando Bogart aluga sua barcaça, quase não olha para o mar, menos preocupado com a beleza das ondas que com a dos passageiros; todo rio foi feito para ser atravessado, todo rebanho para prosperar e ser vendido pelo preço mais alto. Mesmo sedutoras, mesmo amadas, as mulheres devem aderir à busca.

Não se pode evocar *To Have and Have Not* sem rever sobretudo a luta com o peixe que abre o filme. A conquista do universo não é empreendida sem conflito, e esse é o ambiente natural dos heróis de Hawks: combate corpo-a-corpo, lutas calorosas, que enlaçamento mais estreito almejar de outro ser? Assim amam-se mesmo numa perpétua oposição; um duelo incansável cujo incessante *perigo* os intoxica da evidência do próprio sangue (*The Big Sleep*, *Red River*). Da luta nasce a estima: admirável termo que compreende de uma vez conhecimento, apreciação e simpatia; o oponente torna-se parceiro. Mas que desgosto se é preciso combater um inimigo que a recusa; Marlowe, tomado de uma repentina amargura, precipita os eventos e se apressa em levá-los à seus fins.

A maturidade cai bem a esses homens refletidos, heróis de um universo adulto, amiúde quase exclusivamente viril, onde o trágico está no relato das relações interiores - Mas o cômico, intrusão e confrontação de elementos estranhos, ou a substituição de mecanismos ao livre-arbítrio, à decisão voluntária pela qual o homem se exprime e se afirma em seu ato como no ato de criar.

Não quero parecer estar louvando aqui um gênio estranho a seu tempo; mas a evidência de seus laços com nosso século me dispensa de qualquer demora no assunto, ao que prefiro fazer entrever como, se se até por vezes à pintura do derrisório e do absurdo, Hawks se aplica primeiro em dar sentido e gosto de viver a esses fantasmas e lhes abençoar com uma grandeza insólita, de certa nobreza por muito tempo secreta; como ele dá à sensibilidade moderna uma consciência clássica. *Red River* e *Only Angels Have Wings* não reclamam outra filiação que não a de Corneille; a ambiguidade, a complexidade são privilégios dos mais nobres sentimentos, que alguns creem ainda monótonos, ainda que sejam mais rapidamente exauridos os instintos, as barbáries, as razões das almas cruas; - eis o porquê dos romances modernos serem chatos.

Como poderia enfim refrear-me em invocar essas admiráveis introduções onde o herói se instala em sua duração com fluida plenitude. Sem preliminares, sem artifícios de exposição; uma porta abre, ei-lo desde o primeiro plano, a conversação começa e nos familiariza discretamente com seu ritmo pessoal; a partir deste instante em que nós o surpreendemos, como poderíamos deixá-lo, companheiros de sua viagem, que se desenrola tão segura e regularmente como a película através do projetor. Ritmo de uma marcha assim flexível e constante como a dos alpinistas que partem com o passo firme que conservarão através das trilhas mais ásperas, ao termo das mais longas etapas.

Assim, desde as primeiras pulsações, não estamos somente certos de que os heróis não mais nos abandonarão, mas também sabemos que manterão ao *excesso* todas as suas promessas; não fazem parte da raça dos covardes nem dos indecisos: nada pode com efeito se opor à admirável obstinação, à tenacidade dos heróis de Hawks; uma vez a caminho, continuarão até o fim de si mesmos e do que prometeram, venha o que vier, através de uma forma extrema da lógica; é preciso terminar o que se começou. Pouco importa se foram no começo amiúde envolvidos contra a vontade; ao perseguir, ao rematar, provam sua liberdade e a honra de chamar-se homem. A lógica não é para eles alguma fria faculdade intelectual, mas a coerência do corpo, a harmonia e a continuidade de seus atos, a lealdade a si mesmos. A força da vontade garante a unidade do homem e do espírito, atados naquilo que lhes justifica e lhes dá seu significado mais alto.

Se é verdade que a fascinação nasce dos extremos e de tudo aquilo que ousa o excesso, quando a desmesura também se chama grandeza, - supondo-se que tal fascinação não desdenhe essas forças em marcha, que combinam à precisão intelectual dos poderes abstratos os valores elementares dos grandes elãs terrestres, as equações às tempestades, e sejam afirmações vivas - Todo filme de Hawks não oferece antes de tudo à beleza senão esta afirmação tranquila e certa, sem retorno nem remorsos. Ele prova o movimento ao andar, a existência ao respirar. Que o que é, é.

Jacques Rivette

Publicado na *Cahiers du Cinéma* nº 23, maio de 1953. Tradução de Eduardo Savella.

Fritz Lang, modo de usar

Por Michel Mourlet

Duas lembranças muito vivas, ardentes como queimaduras. Elas datam contudo de um quarto de século.

Eu estou com amigos na Cinemateca Francesa... No programa: *O Tigre de Bengala*. A sala, cheia de intelectuais presunçosos, prolixos, desses que só encontramos na França e na Itália, me parece. Seguros de uma verborreia com a qual eles revestem o mundo para entregá-lo inteligível como a jiboia umedece sua presa para engoli-la.

A todo momento, e de preferência nas cenas mais belas — as mais pungentes na sua conclusão, sua simplicidade, sua evidência — eles riem. Eles riem à vontade, ignobilmente, convencidos de assistir algum desenho animado ingênuo que está na função deles colocar no seu devido lugar. À distância que convém.

Ainda hoje, eu não vejo outro comentário para essa experiência que o verso do prólogo de Zaratustra: “Amor? Criação? Desejo? Estrela? O que é isso? — Assim pergunta o último homem, num piscar de olhos.”

A queimadura da segunda lembrança é menos penosa. É no fim dos anos 1950, no hotel George V, na suíte ocupada por Fritz Lang que estava de passagem em Paris. Ainda que eu já lhe tenha feito alusão em outro momento 1, esse episódio me parece muito significativo para que não seja inútil esse retorno.

Eu encontrava, então, Fritz Lang pela primeira vez, pouco tempo depois da estreia do *Tigre e do Sepulcro Indiano*. A imprensa parisiense tinha prestado contas com sua perspicácia costumeira: *turquerie... indiana*, roteiro absurdo, romance barato, obra alimentar, etc. Ignorando sem dúvida o detalhe que, ninguém se perguntava como, no fim de sua vida, um dos maiores cineastas do mundo teria desejado fazer assim uma obra medíocre circunstancialmente, a partir de uma história na qual pensava desde 1919, data da primeira versão do roteiro escrito em colaboração com sua esposa Thea von Harbou.

Durante a filmagem, em resposta às questões dos jornalistas, Lang declarava: “Por que eu rodo esse filme? Para mim, algo de místico está em jogo. Um círculo se fecha: o que eu tanto desejei há quarenta anos se realiza enfim hoje, de maneira surpreendente.” E ele sublinhava: “Eu não saberia fazer um filme com desenvoltura. Eu não vejo como poderíamos conduzir com desenvoltura uma empreitada que dura cinco a seis meses e na qual pensamos todos os dias.”

Um ano mais tarde, no hotel George V, Lang, tenso, cauteloso, monóculo encaixado na órbita, eriçado em arames farpados. Ele tomou conhecimento das críticas. Ele conhece a opinião da intelligentsia sobre *O Tigre e O Sepulcro*. Sua técnica é simples: minimizar sua obra, seguindo a manada. Inquieto com minha audácia, eu exprimo então, sem maquiá-la com nenhuma precaução oratória, minha admiração. Seu rosto impassível torna-se corado, o monóculo se embacia. Ele balança a cabeça. Os arames farpados caem. Dialogar seriamente, honestamente se preferirmos, se tornava possível. Um diálogo que continuou mais tarde, particularmente em Mannheim, e em companhia de Pierre Rissient.

Se eu evoco esses instantes, é para fazer sentir o que poderia ser, há vinte anos, o deserto do amor do cinema. E mesmo em 1970, se escreviam coisas como estas, em uma monografia consagrada a Fritz Lang: “Esse script (o das duas épocas do *Sepulcro Indiano*) brilha pela sua estupidez, sua insignificância, sua obsolescência. Somente a renúncia final do Maharadjah, coincidindo com a sabedoria do velho cineasta, parece testemunhar um pouco de seriedade.”

A ideia simples segundo a qual o essencial do sentido veiculado por um filme reside na própria matéria do filme, sua “*mise en scène*”, não tinha ainda percorrido seu caminho pelas mentes. A tal ponto que para muitos essa concepção dizia respeito a um “estetismo gratuito”, ou mesmo a uma religião esotérica. Porém, se existe uma obra a qual ela se aplica integralmente e, poderíamos dizer, sem nuance, é a de Fritz Lang, desde a origem até o fim.

Só variam, nessa obra, o estilo e o conteúdo da *mise en scène*, do expressionismo arquitetural até a interioridade absoluta, do cenário até a planta, evolução que eu tentei descrever em *Trajectoria de Fritz Lang*. Mas o papel e a importância atribuídos a essa *mise en scène* não variam. Trata-se de dominar através de uma lógica implacável todos os elementos de um universo no qual entram histórias, temas e palavras, porque não há universo sem temporalidade, logo sem história, história sem tema, tema sem linguagem, ainda que o conteúdo desses elementos esteja englobado, assimilado, conduzido pelo movimento geral da sua organização no mundo sensível.

Assim, *Suplício de uma alma* é uma história policial que questiona a justiça e mesmo, por que não, a pena de morte. Mas se nos detemos nesse nível de significação, nos colocamos exatamente na mesma postura do

erotômano que cobre suas paredes de mulheres nuas, porque elas estão nuas e não porque elas são pintadas. As peripécias e o resultado da batalha de Vitória não fazem parte, para muitos, do interesse que temos pela obra de Beethoven coroada com esse título, que, contudo, se impulsionou na vitória de Wellington. Entretanto, em 1956, em 1970, ainda hoje sem dúvida, há “especialistas” para definir *Suplício de uma alma* como um questionamento da justiça, o que não é absolutamente, ainda que Lang quisesse talvez questionar a justiça e que, de qualquer maneira, esse era o ponto de partida, conexo à intriga.

O ponto de chegada está em outro lugar, como é evidente depois de um percurso. (Não refletimos muito sobre essas evidências.) Está em outro lugar também, depois do trajeto de Maharadjah, do roteiro do casal Thea e Fritz até as imagens cristalizadas do senhor emotivo que se liberta brutalmente, sem avisar, do peso da sua fúria contida, de sua amarga serenidade.

O ponto de chegada, o resultado sinfônico do processo de integração de todos os elementos de base, a obra enfim, está nos gestos, nos olhares, nas entonações dos atores, os contatos das suas sensibilidades com o cenário, está na trama de sons, no claro e no escuro, e mesmo no choque ou na harmonia das cores, na posição da câmera, na dinâmica do encadeamento dos fatos e dos planos, na definição desses últimos, o universo sentido, contemplado, denunciado por toda a experiência de uma vida. Eis o “texto” de Lang que devemos decifrar. O que não impede de maneira alguma de apreciar a história, a anedota, o conto, esqueleto indispensável à formação e à sustentação dessa carne, o conjunto — indissociável — constituindo uma *narrativa*, fim último de todo empreendimento narrativo, como deve ser.

Façamos um resumo. O primeiro nível de leitura é a anedota narrada; o segundo, o tema ou os temas que a subentendem; o terceiro, a *mise en scène*, os temas que ela implica, que se encontram nos outros filmes do cineasta e que são a parte menos consciente, a mais reveladora das obsessões (ou, em um cineasta medíocre, das ausências). O erro, certamente, consistiria em crer que só esse terceiro nível importa, da mesma maneira que se pretende, às vezes, que em um grande romance a intriga é secundária ou que os libretos de ópera são negligenciáveis. O que esperamos de uma narrativa ou de um espetáculo são personagens face aos quais podemos nos mensurar, que se confrontam eles mesmos com acontecimentos que nós vivemos, ou amaríamos, ou que tememos viver.

Mas ainda é preciso, para crê-lo, para que ele abale sentimentos e ideias em nós, que a atrelagem pessoas-acontecimentos seja a mais rica possível, a mais carregada de conotações e implicações. Essas terminam, algumas vezes, por prevalecer sobre o enredo. É o caso em Fritz Lang. Mas sem enredo, sem coluna vertebral, elas não teriam a mínima chance de existir, como constatamos nos filmes, nos romances, nas obras de teatro que se recusam a fazer sair “a marquesa às cinco horas”.

Isto posto, se a carne exige a ossatura, ela não deixa de ser a carne que tocamos e que nos comove. Ela é também o que mais se esquiva da análise. “O que há de mais profundo é a pele”, afirmava Valéry.

O que há de mais profundo nos filmes de Lang é uma certa maneira de olhar de muito longe, como do fundo da morte, os homens, as mulheres, o homicídio e a fatalidade. Nos seus quatro ou cinco últimos filmes, não distinguimos mais que isso. Se não percebemos esse tom de eternidade, não percebemos mais nada. O silêncio e o vazio. Enredo, personagens desaparecem atrás de algo muito monstruoso que se assemelha a um desprezo tingido de ódio, global, exaustivo e fúnebre, entre os homens, do mundo para os humanos, de Lang pelo universo. Um desejo insaciável de dominação total, legível nos olhares, se resolve no assassinato, ou na contração. O Lang das profundezas: um “grande alucinado pelo poder absoluto”, como disse Jean

Parvulesco. Ele encontra um exutório no controle maníaco de todos os detalhes de um filme. Governa o tempo para fazer dele um rolo compressor. Assassino por meio de atores interpostos 2. Traz consigo, durante quarenta anos, o personagem de Mabuse e o ressuscita para suprimi-lo em sua última mensagem, depois de ter realizado graças à técnica moderna sua vontade de domínio e de possessão pelos olhos.

Assim coincidem exemplarmente, em *Die Tausend Augen des Dr Mabuse*, a estrutura de um roteiro e a obsessão permanente de uma *mise en scène*, fundada ora sobre a possessão à distância, ora sobre a distância que separa da possessão.

1 N.R.F., especial Henry de Montherlant, fevereiro de 1973. Texto reproduzido in *L'Éléphant dans la porcelaine* (La Table Ronde, Paris, 1976).

2 “É possível que cada um de meus filmes em que o crime é representado com o máximo de horror representa, da minha parte, um assassinato virtual. (...) Às vezes isso me tortura, mas por vezes também diverte-me pensar que eu sou um assassino em potencial” Fritz Lang, *Los Angeles Herald Express*, 1947. (Citado por Alfred Eibel in *Fritz Lang*, Éd. Présence du cinéma, Paris, 1964.)

Fritz Lang, mode d'emploi foi publicado em *Sur un art ignoré - La mise en scène comme langage*, Henri Veyrier, 1987. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Saquê para as crianças

por Serge Daney

Escolhei uma máquina de venda automática, ao acaso. Metei 200 ienes. Esperei o som surdo de um objeto que tomba. Ouvei a máquina que, bem-criada, vos agradece. *Domo arigato gozaimasu!* (muito obrigado). Voltai-vos ao objeto escolhido: um maço de cigarros, uma lata de cerveja ou uma revista. Abri-a: é uma coletânea de mangá? Estais no coração do problema: vossa investigação sobre o "look japonês" pode começar.

O que é, pois, o mangá? Quadrinhos, HQs mal impressas sobre inqualificável papel colorido. Os mangás estão por toda parte: vendidos nas bancas e nas livrarias, em oferta nos livreiros de Kanda, abandonados sobre as mesas dos cafés ou nos banhos públicos. Pouco conhecido no estrangeiro, mal estudado por alguns niponistas franceses mais ou menos tatamisados (Thierry Lagarde em Tóquio, Jacques Laloz em Quioto), o mangá é um fenômeno de todo considerável.

Um a cada quatro japoneses lê mangá regularmente. Trinta milhões de exemplares são publicados a cada semana, cada mês e quinzenalmente. Como tudo que diz respeito à mídia japonesa, o centro é forte e a periferia, nula. Cinco grandes editores de Tóquio partilham o essencial do mercado e um só título (*Big Comic*, criado em 1968) vende um milhão de exemplares. Cada editor divide seu alvo segundo a idade e o sexo. Criancinhas, rapazes e moças, homens adultos e mulheres casadas são atingidos segundo velocidades variáveis.

A cada semana saem 6.600.000 compilações-mangá para rapazes e 1.500.000 para moças. Baseball e samurais contra água de rosas. As moças leem mais devagar que os rapazes pois, a cada mês, a proporção se inverte: 6.400.000 para elas e 1.500.000 para eles. A cada quinze dias, 2.500.000 exemplares são adquiridos, lidos e deitados fora por adultos "velhos demais". Sobre o total, avalia-se a dez por cento a percentagem irrepreensível dos *eromangás*, ou três milhões de exemplares vendidos transformados imediatamente em

fantasias sexuais. De resto, além de Garo, publicação para mangáfilos esclarecidos, contam-se pelo menos 300 pequenas revistas, próximas do fanzine, mas com tiragem, mesmo assim, entre 5.000 e 30.000 exemplares. O mangá é mais que uma voga e bem mais que uma onda: é um maremoto.

Os leitores de mangá constituem um dos espetáculos deveras curiosos da rua toquiana. Nenhuma lei lhes impede de se esconder no fundo de uma livraria para tomar ali conhecimento dos lançamentos da semana. É a prática do *tachiyomi* (“ler na vitrine”). Fregueses ou não, se reúnem em silêncio para se perder (ou se reencontrar) nessas imagens de pelúcia a dois centavos onde o Japão se delira por si mesmo. Ao contrário deste outro jogo solitário que é o *pachinko*, não é a exasperante bolinha de aço que o adepto do tachiyomi persegue, mas seu próprio olhar que lhe impele de imagem em imagem, da direita pra esquerda, de cima pra baixo e de página em página, em velocidade desconcertante. “Leitor”, ele o é mais no sentido tecnológico do termo: ele não lê efetivamente, mas procede uma espécie de varredura eletrônica da página, ele a “escaneia”. Mais tarde, no metrô, entreter-se-á entre duas sonecas, excitar-se-á entre duas estações, segundo seja o mangá engraçado ou erótico. Em massa e em segredo, o japonês está *em casa* nessas imagens. E inclinar-se nelas (esquecendo toda prudência) é também reencontrar-se, *nela*.

Pois trata-se de uma produção popular. Sem fôlego e preguiçosa, repetitiva e plena de imprevistos, terrivelmente desigual. Atravessar um mangá é tombar sem aviso sobre uma banda-pérola no meio de bandas-chiqueiro, é perder o caminho entre miseráveis nus fotografados, propagandas ilegíveis e jogos pueris. O mangaká de gênio caminha ao lado do amador que atamanca e do trapaceiro que desenha a partir de fotos. Mas o prazer é intenso. Pode-se descobrir seus autores, segui-los incógnito de semana em semana, fruir de uma produção que não é vigiada, ainda, pela “dignidade cultural”. No Japão, o que é popular tem vida dura. Amantes pervertidos de subculturas, saudosos do “espírito série B”, onde quer que estejam, sociólogos astuciosos e *gaijins* nipólatras: o mangá é para eles.

Diferente de uma televisão inepta e açucarada, forte de seis canais nacionais (mas sem tv a cabo) e de um cinema em perda de velocidade, o mangá é a *linha direta* que liga o japonês aos seus fantasmas. Autoanálise interminável. Aqui o inconsciente não pesa, nada se passa metaforicamente ou “em algum lugar”, os sintomas são claros. Tudo lá está, exposto em desenhos, contado sem precauções. Lá é que é preciso agarrar *in vitro* a fabricação do “look japonês”. Através destes milhares de corpos de tinta e papel, destes rostos mutantes que fazem por vezes duvidar do pertencimento do Japão ao continente asiático.

Roteiros sexuais deliberadamente sadomasoquistas, historietas dos bastidores do baseball ou do sumô, o *brincar de médico* impudente, samurais revoltados, crônicas voyeuristas da cidade grande, pequenos cartoons escatológicos, esperas aos príncipes encantados, *science-fiction* e mitos inabaláveis: tudo pode ser reciclado pelo mangá. Sua relação com a verdade histórica é mais do que tênue, seu valor educativo fraco, sua moral insignificante. O mangá é quase sempre um roteiro delirante. Delirante e diluído.

Onde encontrar (senão na moda?) tal liberdade de estilo, invenção tão alegre, vitalidade plástica e audácia comparáveis? Ao que parece, em lugar nenhum. A arte e a maneira de decupar a página, de decompor a ação, de dividir os corpos são tão evidentemente japonesas quanto essas “páginas de comida” que são os pratos preparados e os postigos expostos nas vitrines dos restaurantes. E este gosto excessivo pelo ângulo impossível, o detalhe obsceno ou o espaço esvaziado, nós também o reconhecemos. Ele fez a grandeza de fogo do “cinema japonês”. Teria se refugiado no mangá?

Uma noite, sem mais me segurar, visitei o professor Yoshiya Soeda. Autor de três livros sobre o mangá, o homem é uma autoridade. Em seu pequeno estúdio de Shinkoenji, recheado de livros eruditos, respondeu de

bom grado minhas questões. Sim, o mangá continua hoje em dia o *estilocinematográfico*, a seu modo. Para isso há excelentes razões: no decurso do século XX, o velho mangá (não vimos aquele de Hokusai em Paris recentemente?) e o jovem cinema fizeram uma boa parte do caminho juntos. Esses companheiros de estrada têm uma bela história comum. Flash-back para os anos trinta.

Imaginal agora a rua japonesa. As projeções do cinema mudo são animadas por um *benshi* 1. O *benshi* é um homem (de carne e osso) que empresta sua voz, barulhos e comentários às ações do filme. Diante desse mangá animado que é o filme, o *benshi* aprendeu a colocar seu texto e suas onomatopeias como balões sonoros sobre uma imagem não mais capaz disso. O público de sábado à noite, durassiano *avant la lettre*, vê as imagens para escutar seu *benshi* favorito. Em sua autobiografia 2, Kurosawa evoca a figura romântica de seu irmão mais velho, Heigo, líder do sindicato dos *benshis* de Tokyo no momento da chegada do falado (1931) – que se suicida. O *benshi* foi a grande vítima do falado.

Imaginal novamente a rua japonesa. Lá, para um público de crianças reunidas, desenrola-se o *kamishibai*, ou “teatro de papel”. Os bonequeiros de HQs gigantes edificam as massas. Ora, os desenhistas do *kamishibai* viam filmes e influenciavam-se pela “linguagem cinematográfica”, então em plena agitação. Muito por serem de esquerda, adaptavam os truques da montagem soviética para fazer agitprop na rua. Malgrado o sucesso do cinema falado e a requisição dos desenhistas para as necessidades da propaganda imperial, o *kamishibai* não morreu de pronto. O professor Soeda evoca mesmo a data de 1957 e nomeia a responsável pelo golpe de misericórdia: a televisão.

O mangá moderno (ainda que tenha existido desde os anos vinte) é o herdeiro direto do “teatro de papel” cinéfilo do pré-guerra. Sua primeira idade de ouro coincide com os anos cinquenta. Viu-se então uma nova geração de mangakás se curvar a formatos (menores) e a velocidades diferentes (mais velozes). Viu-se um público de crianças mais velhas continuar lendo mangá. A infantilização começou. Osamu Tezuka, Shirato Sampei, Ishimori Shotaro, Tsuge Yoshiharu, Takita You e vários outros transformaram o mangá feirante e marginal em mídia próspera.

Aspecto reprimido, seus mangás eram de bom grado épicos e morais, com bons sentimentos e uma espécie de escotismo humanista, que é o traço dominante da época. Essa candura das “boas resoluções” do pós-guerra pouco a pouco se perdeu face ao cinismo e a indiferença, mas os mangáfilos de hoje dela sentem falta: ela lhes lembra da infância (como para nós Hergé ou Jacques Martin).

Por outro lado, a invenção plástica jorrava sem cessar e as narrativas “continuam...” interminavelmente. Durante alguns anos, Sampei compilou seus admiráveis *Ninja Bogeichyo* (“Cadernos de Artes Marciais Ninja”). Justo retorno das coisas, Oshima levou-os à tela em 1967, contentando-se em filmar as pranchas de desenho tais quais. Tezuka, o mais conhecido de todos, com sua boina e jovialidade osakiana, não cessou de inventar pequenos personagens portadores de mensagens, dos quais alguns (como *Tetsuwan-Atom*, transformado em *Atom-Boy* nos EUA [e *Astro Boy* em português]) fizeram a volta ao mundo. Em 1951, depois da morte do filho, criou *Astro Boy*, cujas aventuras seguiram-se durante dezessete anos! A sensibilidade tezukiana é humanista e mesmo ecológica: *Astro Boy* se levanta contra a utilização militar do átomo e luta de antemão contra o racismo anti-robô. Hoje, numa outra série-rio, Tezuka lança suas personagens em busca de um pássaro mítico, nada menos que a Fênix (*Hinotori*).

Mesmo que envolvida num respeito afetuoso (está-se em vias de reedição “todo o Tezuka”), tal geração de mangakás está defasada. Para além dos anos setenta, o mangá conheceu um segundo boom. Ele soube gerir

seu público, seguiu-o em seu crescimento, seu enriquecimento relativo, sua cultura de novo-rico, sua despolitização. Os anos sessenta viram o triunfo do mangá hebdomadário e o retorno do eromangá para adultos. Durante os anos setenta, o público de moças foi ganho e hoje são as mulheres que estão em vias de serem seduzidas.

Ao diversificar seu público-alvo e feminizando seu público, o mangá perdeu seu caráter heroico. Alguns, incluindo justamente Tezuka, se lamentam: o mangá *kawai* lhes entristece. Encaminha-se para histórias tiradas da vida de todos os dias, pés-no-chão, mesmo regionalistas. Não se colocam mais grandes questões, mas contam-se cruamente pequenas histórias. Ou então, retorna-se a um estoque de histórias universais, gênero “Três Mosqueteiros” ou essa tira de Ryoko Ikeda, *A Rosa de Versalhes*, cujo sucesso foi tal que o produtor aventureiro Mataichiro Yamamoto e os produtos de beleza Shiseido encomendaram uma versão filmada a Jacques Demy (que virou *Lady Oscar*, 1978).

Agora, a quem parece hoje em dia um mangaká bem-sucedido? A Mizushima Shinji. Um dia, descobrimos que ele expõe em Ueno, no último andar das grandes lojas Matsuzakaya. Lá vamos nós. É boa publicidade para ele (“*um aperto de mão igual a dez exemplares vendidos*”, diz-me) e boa imagem para a loja, pois Shinji é um dos mangakás mais ricos e célebres do Japão. A exposição, de resto, tem bela aparência, com pranchas originais sob vidro, cartões prontos para ser autografados, carimbos com a efígie das personagens inventadas por Shinji. Em vermelho, verde, azul, todo um pequeno mundo de jogadores de baseball de uniforme, do bruto de olhos redondos ao moleque hirsuto e tagarela. Um mundo votado a um eterno “nós-ga-nha-mos”, que delicia os escolares.

Franzino afastado dos estádios malgrado sua paixão pelo baseball, Shinji vingou-se desenhando e declara a cifra de 240 milhões de ienes de rendimento anual. O bastante para assalariar vários assistentes (150.000 por mês durante sete anos: depois, voam com as próprias asas) e posar esportivamente com eles. Detrás de uma vitrine, sob os olhos estupefatos de um público de todas as idades, os assistentes fazem uma demonstração do trabalho de *atelier*. Verdadeira tradição japonesa, essa: um trabalha sobre os detalhes, outro se ocupa das sombras, um terceiro arma a trama.

Interrogado, Mizushima Shinji não brilha por modéstia. Não se interessa (diz ele) nem pela arte moderna ocidental, nem pela arte japonesa tradicional, nem mesmo pelo mangá dos outros. Não ama senão o que faz (e que já faz há dez anos, sem se renovar). “*Meu mangá é bastante agradável*”, e dele fala como de uma droga doce. Seu mangá é “*saquê para as crianças*”.

Evidentemente ele exagera, o sucesso o aturdiu. Mas se é verdade que o mangá é o suave delírio cotidiano “*made in Japan*”, seu uso parece irremediavelmente interno. Universalmente conhecidos no Japão, Tezuka, Sampei e os outros são quase ignorados alhures. Não se queixam (salvo Tezuka, que prepara uma estreia na França). Tanto quanto a moda abre o Japão para o exterior (o que quer dizer, para o Ocidente), o mangá é a expressão de um microcosmo fechado.

Estranho arquipélago, o Japão? Livre de todo desejo de falar ao resto do mundo, tendo tudo a lhe vender, nada a lhe contar. Ativo e vazio. A anti-América, sim. Um estranho pressentimento assalta o viajante. Aquele de uma cultura muito antiga e provincial ao mesmo tempo, que alcança o século XXI no pelotão de frente, mas sem imagem de si mesma, sonâmbula em seu pragmatismo, exposta à gafe (cf. o episódio da reescrita dos manuais escolares) ou a um desarmante candor chauvinista (“somos japoneses, logo, incompreensíveis”). 4

O camponês eletrônico do século XXI será japonês? Está ele já num mundo que confunde informação (rápida, muito rápida) e comunicação (lenta, muito lenta)? Não tem mais necessidade de imagens para se comunicar com quem não o é? Não, isso não é possível.

15 de dezembro de 1982.

1. Sobre o benshi, ver o livro recente de Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, página 79 (Gallimard/Cahiers du Cinéma).

2. *Comme une autobiographie*. Akira Kurosawa, Ed. Cahiers Cinema.

3. As únicas narrativas japonesas vendidas no estrangeiro são os desenhos animados. Sua estratégia única visa as crianças pequenas. Muitos mangakás são cineastas malogrados. Tezuka, a partir dos anos sessenta, realizou numerosos longa-metragens de animação (“*animeshon*” como se diz no Japão), por vezes distribuídos nos EUA (*Vampire Cleopatre*, *As Mil e Uma Noites*, *Phoenix 2772*). Além de tratar-se de outro aspecto do “look” japonês, está claro que, para o amador de mangá, a passagem para a animação equivale à morte de tudo aquilo que ama na arte descontínua da história em quadrinhos.

4. Uma anedota circula. Philippe Pons, entre outros, reporta-a em seu pequeno livro (Japon, Ed. du Seuil). “*Assim que o estrangeiro fala japonês, é olhado com surpresa e, de partida, lhe responderão com um inglês aproximativo ou por mímica, significando que não se lhe compreende.*” – o que ficou para ser demonstrado.

Retirado do livro *Ciné journal – Volume I 1981-1982*, p. 32-35. Tradução: Eduardo Savella.

Amok, A idade da terra

Por Pascal Bonitzer

“Essa coisa amedrontadora, indescritível, mais vasta que qualquer trem subterrâneo, esse aglomerado de bolhas protoplásmicas, levemente fosforescentes, sobre o qual milhares de olhos provisórios se formavam e deformavam, como pústulas de luz esverdeada, essa coisa vinha em nossa direção enquanto esmagava os pinguins aterrorizados...”. Os leitores de Lovecraft terão facilmente reconhecido um Shoggoth. Mas alguns espectadores da Biennale terão provavelmente identificado também nessa entidade ameaçadora o último filme de Glauber Rocha, *A idade da terra*, ou pelo menos a impressão que ele causou em Veneza. Os pinguins, nesse caso, são os espectadores, entendidos em sua carapaça moral.

É mais fácil descrever a impressão causada pelo filme do que o filme em si mesmo, assim como é mais fácil para o narrador lovecraftiano descrever o afeto provocado pelo Shoggoth do que o aspecto da criatura. À semelhança do narrador em questão, temos vontade de escrever: “Todas as palavras que eu poderia esboçar seriam incapazes de sugerir ao leitor o horror do espetáculo assustador que a nós se ofereceu”. Espetáculo ao qual, evidentemente, não falta grandiosidade, no mínimo – o que não foi o caso de muitos filmes da Biennale, incluindo os premiados. Mas não se premia um monstro; ou fugimos dele ou o matamos. No geral, foi o que fizeram ambos os espectadores, a imprensa, o júri. E mesmo isso sendo compreensível, é de se lamentar, pois destruímos aí uma boa parte das chances (se é que o termo *chance* seja adequado) de ver na Europa essa obra estupefaciente.

A idade da terra, como seu nome sugere, visa a nada menos do que retrair ao mesmo tempo a história do mundo e a do Brasil — antiga e recente — a tomar simultaneamente a medida desse país-monstro, desse país-continente, e da política planetária. Não pense que isso signifique que as análises são abundantes. De um extremo a outro desse filme, salvo um ou dois oásis de algo próximo da racionalidade jornalística, o ponteiro do medidor não para de oscilar entre o transe da macumba e as vociferações mais assustadoras. A câmera parece guiada pelos tocos putrefatos de alguma fungosidade blasfematória (para permanecer no estilo lovecraftiano). Se o foco está em algum lugar, ou a luz, ou o quadro, presumimos que é por acaso. Some-se a isso uma montagem de selvageria inaudita, uma montagem de assassino, de louco da machadinha. O diretor aparece na imagem uma ou duas vezes, para mostrar um rosto de condenado, disferir no vazio um violento golpe de facão ensanguentado.

Quanto ao discurso, ao “sentido”, o que dizer dele? Todos os enunciados atravessam a tela como se passassem por um triturador: revolucionários, marxistas, terceiro-mundistas, fascistas (e dos mais asquerosos: ironia sobre as torturas, “fui torturada, extremamente torturada, e confesso que senti prazer”, diz uma jovem mulher, símbolo da burguesia intelectual de esquerda), enfim, umbandistas e cristãos. O Cristo aparece sob a aparência de um negro do sertão, que multiplica Coca-cola. Estranho, estanho filme, que faz com que os anteriores do autor pareçam exercícios comportados e pálidos. Nunca tinha sentido, em presença de um filme, tamanha impressão de me achar diante de uma terra incógnita absoluta, esse enigma, o terceiro mundo. Nenhum outro filme, além desse de Glauber Rocha, havia me dado esse sentimento de estrangeirismo continental.

Mas também de singularidade desesperada, de solidão trêmula. Essa monstruosidade atravessada por clowns alegóricos gritando sem parar as mesmas frases, como em planos-sequência que não terminam, essa *destruction in progress*, o autor a tenta definir, em *off*, no meio do filme, numa torrente verborrágica. Retive duas palavras: desespero lisérgico. “Um filme de desespero lisérgico”. Provisoriamente, podemos nos agarrar a essa definição.

Amouk, l'âge de la terre foi originalmente publicado em *Cahiers du Cinéma*, n. 317, nov. 1980. Traduzido do francês por Luiz Carlos Oliveira Jr.

Bethânia bem de perto - a propósito de um show (1966)

Por Miguel Haoni

O mais profundo é a pele.

Paul Valery

Dirigido por Júlio Bressane e Eduardo Escorel, *Bethânia bem de perto – a propósito de um show* (1966) representou na trajetória de Bressane a segunda incursão no curta-metragem. Antes, no mesmo ano, ele havia rodado *Lima Barreto - trajetória*, mas a partir de *Bethânia*, Bressane delineará algumas de suas obsessões. Notadamente a busca por um diálogo com a música popular brasileira.

Uma das coisas que mais se destaca no curta é o protagonismo do som. Em primeiro lugar, por que o filme enquadra um momento muito delicado na história da música brasileira: os primeiros passos de ascensão da Tropicália, que culminará na segunda metade dos anos 60 com a consagração midiática nacional. Trata-se aqui de uma música então nascente, e das primeiras experiências de personagens, hoje célebres, que vinham da Bahia para o Rio de Janeiro, com destaque para a figura de Maria Bethânia, que chega ao Sudeste, a

convite de Nara Leão, que a havia conhecido em Salvador, para participar do show “Opinião”. A partir deste momento começa a sua primeira temporada na boate Cangaceiro - onde será encontrada pelos realizadores.

Logo no começo do filme somos lançados naquilo que Ismail Xavier qualifica como montagem vertical: o choque expressivo entre a imagem e o som. A câmera deambula na entrada da boate, flagrando os burgueses em fila, aguardando o início do show. Na banda sonora, Bethânia, em outro momento, discursa sobre a saudade que sente da Bahia e começa a descrever sua relação com a distância de casa, como introdução à sua performance. Este é um deslocamento fundamental para compreendermos este capítulo da música popular brasileira. O que se constrói a partir daqui é um diálogo entre o Nordeste e o Rio, capital cultural de então.

Para uma nova música, uma nova voz. E Bethânia representa, ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé (o núcleo baiano da Tropicália), esta renovação no quadro da música brasileira. Tudo isto em função também da necessidade de ampliação do modelo representado pela Bossa Nova, movimento preparador da Tropicália, mas fundamentado em outros valores e que em função de seu berço estritamente burguês, travava um diálogo limitado com a tradição cultural do Brasil profundo, objeto privilegiado pela Tropicália.

Nesta apropriação do folclore, destacam-se as expressões religiosas – que no filme é expresso na música de São João e na Ave Maria em Latim, articuladas a certa mítica do universo sertanejo. Tudo impregnado do exercício de inovação, do diálogo com a música de vanguarda, numa aproximação entre o popular e o experimental – tônica desta nova geração.

O dado essencial deste filme, porém, é que se trata aqui de um exercício de Cinema Direto, cuja grande colaboração na construção do cinema moderno foi a implementação do “som direto”, captado no momento da filmagem através de um gravador portátil - como o célebre Nagra - e que facilitava a posterior sincronização. Isto permitiu um ganho de realismo nunca antes experimentado na história do cinema. Em primeiro lugar porque inscreve o aparato cinematográfico dentro da privacidade dos personagens. Em determinado momento, por exemplo, Maria Bethânia estranha e descreve a câmera como uma “máquina calminha”, pois esta, diferente do que ela deve ter visto em outras circunstâncias, era própria para este tipo de captação.

Bethânia Bem de Perto é um documentário observacional. A câmera na mão permite a investigação de nuances expressivas, gestos, detalhes. Por exemplo: a maneira como ela segura o cigarro ou o copo de cachaça, ou as fotos coladas no violão. Imprimindo naqueles bastidores uma função claustrofóbica, além da já referida invasão de privacidade.

Aqui a nova música e a nova voz encontram uma nova forma de filmar, um cinema novo. Neste sentido, o filme interage muito mais com o que estava sendo produzido no Rio de Janeiro no contexto do Cinema Novo, por realizadores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade entre outros, do que com aquilo que Júlio Bressane, ao lado de Rogério Sganzerla, encampará a partir de 1969, como Cinema Marginal.

Observação e acompanhamento são, nesta lógica, as funções principais do aparato. Entretanto, o nível de intimidade estabelecida no filme é tão grande que em determinado momento Bressane começa um bate-papo

despretensioso: um leve jogo de perguntas e respostas. Aqui, interessa o estabelecimento de uma atmosfera confessional, um contato com a essência da personagem através da sua voz. A busca por um desnudamento.

Neste instante nasce uma das passagens mais célebres do filme: a conversa sobre Roberto Carlos, então o mais popular artista brasileiro. O rei. O realizador pergunta à Bethânia se ela conhecia Roberto Carlos e ela responde que não. Depois admite que sendo Roberto Carlos o cara mais famoso do Brasil, seria impossível ela não o conhecer. Diz que ouviu *E que tudo mais vá pro inferno* (sic, o título da música é *Quero que vá tudo pro inferno*) e achou uma pobreza. E diz ainda, com uma impetuosidade arrogante, que poderia inovar Roberto Carlos se quisesse.

Maria Bethânia aqui representa e expressa, na voz e no corpo, a juventude. Trata-se de uma garota (apesar da memória projetar a imagem da velha sobre a imagem da nova). Uma garota de vinte anos. Sua atitude, sua arrogância, a juventude de sua postura, capturadas pela câmera, fascinam. Na cena, por exemplo, em que o empresário estrangeiro procura contratá-la para uma turnê na Europa, enquanto a câmera vasculha os gestos e as expressões do grupo, vemos que todos em torno de Bethânia estão mais atentos, principalmente Caetano Veloso - que provavelmente foi um dos responsáveis da ida da irmã para o Sudeste. Enquanto isso ela folheia uma revista, tira um sarro.

Neste sentido, é curioso como, na banda sonora, nas passagens em que o filme nos transporta para o palco, a voz assume o primeiro plano enquanto a banda forma uma espécie de pano de fundo difuso. Isto encontra eco na imagem: a moldura expressionista com foco único de luz sobre a cantora, isolada, rodeada de trevas. Da jovem relativamente frágil dos bastidores Bethânia é transfigurada: por sua performance, por sua voz, pelo *chiaroscuro* aterrorizante, pelo gestual e liturgia do palco.

No depoimento sobre Roberto Carlos, flagramos a atitude da vanguarda em relação à cultura de massa. Roberto Carlos era o ponta-de-lança do movimento da Jovem Guarda, a tradução do rock americano e inglês no Brasil, que descambará desde seu surgimento, na música brega.

A partir dos anos 1970, aquela agressividade roqueira da Jovem Guarda se transfigurará em lamúria. O movimento era o grande inimigo da Bossa Nova, cujos protagonistas o consideravam absolutamente alienante. Acusavam esta música, e os programas de rádio e TV de seus atores, de ser um veículo oficial da ditadura militar, uma de suas ferramentas de controle. Entretanto, na antropofágica salada cultural da Tropicália (me passa a salada, por favor) interessava abrir um diálogo com a cultura de massa, com o rock, o que está na base, por exemplo, do trabalho do grupo paulista *Os Mutantes*. À maneira de Oswald de Andrade e da Semana de Arte Moderna de 1922, a Tropicália interagiu com absoluta curiosidade com o rock, com a guitarra elétrica e, também, com a Bossa Nova e a Jovem Guarda ao mesmo tempo. Incluído aqui o cinema de Júlio Bressane, no qual a música radiofônica de maneira geral será um signo fundamental. O próprio Roberto Carlos reaparecerá, no fim dos anos 60 no filme *Matou a família e foi ao cinema*.

O curta porém, flagra no depoimento de Bethânia um momento preliminar: o da recusa. Trata-se aqui de uma transição. Se por um lado se recusa tudo àquilo que Roberto Carlos pode representar, por outro já flagramos também a recusa a um modelo excessivamente morno, o da bossa nova de João Gilberto por exemplo. Em determinado momento, no avançar das noites de apresentação, Bethânia exige dos músicos andamentos mais ligeiros (“*Noelta cortando a minha onda*”), expressando o seu “ódio ao meio-termo”: ela prefere músicas violentas ou músicas românticas; odeia “Barquinho” porque esta fica entre “Marina” e “Viramundo”.

Presenciamos o aumento na velocidade e agressividade, que parece propor uma aproximação mais justa com o “modelo Roberto Carlos”. Aproximação esta que, aliás, Maria Bethânia, bem como os outros membros da Tropicália, fará nos anos posteriores.

Outro episódio que marca esta transição é a presença de Billie Holiday na vitrola. Em determinado momento estamos num apartamento e o ambiente é completamente “bossa nova”: Zona Sul do Rio de Janeiro, cigarros, vinhos e a atmosfera pequeno-burguesa de vanguarda. Aqui pela abertura sonora e pela disposição dos personagens em cena, entramos neste universo: o da elite cultural, consumidora de jazz.

Já na última cena reencontramos este grupo de amigos e o registro empreende um exercício de aproximação e afastamento. Eles passeiam e brincam na cidade, raro momento de arejamento no filme, com a câmera registrando à distância, num estilo que contrasta radicalmente com as imagens coladas ao corpo dos bastidores. A despedida é a saída do claustro para o mundo, a fuga da gaiola e o vôo.

Marilyn

Por Serge Daney

O que é uma star? Um momento na história do cine. O momento em que a sétima arte se percebe atingida por um câncer fundamental: ele simula a profundidade, mas sua imagem é plana. Plana para sempre, esse pampa em baixos-relevos.

Porém, desde sempre, as stars eram atores com relevo (a mais?), um peso de carne, um espaço próprio, uma profundidade-enigma. Corpos barrados ao prazer, destinados a sua imitação, ao gozo de sempre decepcionar e de ainda prometer.

Sempre o cine estaria ocupado entre sua pobre imagem e o refinamento derrisório de truques, “a arte”, que fazem com que essa carne e esses ossos pareçam se mover no espaço, de verdade, utilizando a profundidade de campo como uma rampa. Mas o espaço das stars, são elas próprias/mesmas os limites de seus corpos, um equilíbrio que se mexe muito, um movimento tremido que, em nenhum lugar, se apressa lentamente.

O star-system é passado. Ele está atrás de nós, não muito longe. Ele se recompõe diferentemente segundo as novas tecnologias das quais não fazemos a mínima ideia. Ele se re-repara de outra maneira. O vídeo terá suas stars? Quanto às velhas, elas terminam como deve ser nas cinematecas e sobre os posters, reduzidas a uma superfície preta e branca. A inquietação que vinha dessa terceira dimensão dispersa foi substituída lentamente por um simples “congestionamento” do espaço, um imaginário. A imagem matou o ídolo. Isso aconteceu a Garbo, a Dietrich.

Isso aconteceu a Marilyn? Não. E contudo, um dos gestos mais radicais, irascíveis e rápidos do século XX é a operação reduplicante através da qual Andy Warhol negara Marilyn-corpo e só conservara, em superfícies berrantes, o mesmo sorriso industrial.

Marilyn, do mesmo modo que os tomates Campbell, simbolizou também a arte moderna, a modernidade na arte: essa técnica de nivelamento, de um esgotamento desencantado, do luto alegremente assumido da terceira dimensão. Nunca uma star fora tão curiosamente celebrada — e negada. Caminhões de analistas glosaram sem se enganar sobre o impacto do gesto warholiano. Eles não estavam enganados.

Mas eles tinham razão? Não. Pois algo havia desertado essa imagem industrial: o sofrimento. A vida de Marilyn, nós o sabemos, fora um vale de lágrimas. O que sabemos um pouco menos é que uma parte de seu sofrimento era físico. Mutilávamos um corpo e era o seu. Remodelado, desnaturado, forçado, refeito: um calvário.

Última star no limite do preto e branco e da cor. Primeira star cujo sangue teria sido vermelho. Destino único e duplo: de um lado, a imagem, do outro, o corpo. A imagem irônica e o corpo de humor. Quantos são eles, quantas são elas, aqueles que, como ela, sofreram para serem (b)elas: falsas Marilyn cantando com um ar falso “My heart belongs to Daddy!”, contendo suas lágrimas travestidas, louros estridentes, loucas cosmopolitas, cirurgias estéticas do pobre e da pobreza.

Só através dela que continua nos assolar a paixão de ser um outro. A paixão de ser uma outra.

5 de agosto de 1982

Retirado do livro *Ciné journal* – Volume I 1981-1982, p. 32-35. Tradução: Letícia Weber Jarek.

O pitching

Por Stéphane Delorme

O *pitching* traz a má-sorte. A todos os roteiristas que estão quebrando a cabeça para encontrar um *pitch* para um projeto bem complicado, digamos com franqueza: se vocês não o encontrarem, é bom sinal. O *pitching*, simplista por essência, só serve para reduzir um projeto a uma fórmula de efeito encarregada de seduzir de imediato qualquer investidor em potencial. Que na indústria os empresários sem colhões exijam que um projeto seja pitchável em uma frase não surpreende em nada; mas que o cinema de autor também tenha atingido tais extremos é um fato que deprime profundamente. Em Cannes ou Rotterdam, o financiamento do cinema de autor funciona à base de encontros-relâmpago entre financiadores, produtores e realizadores: o *pitch-dating* está para o cinema assim como o *speed-dating* está para o amor. É o que se constatou no Festival de Locarno, onde vários filmes apostavam tudo num *pitch* bem convincente sem conseguir ultrapassá-lo (cf. Cahiers nº 681). Filmes tão diferentes como *Shame* de McQueen (Michael Fassbender viciado em sexo) ou *Superstar* de Giannoli (um pobre sujeito que todo mundo confunde com uma celebridade) não avançam uma polegada sequer além de seu *pitch*. Seguimos o gostoso obcecado e o proletário abestalhado sem nos colocarmos as questões antropológicas, sociais, morais, afetivas, sexuais e filosóficas que poderiam dar um pouco de consistência a seus calvários. Se o mínimo que podemos exigir de um filme de autor é a possibilidade de pensar com ele, esses filmes nos deixam bastante decepcionados e abandonados já após a primeira bobina (na época das bobinas, podíamos esperar transições ou saltos de uma bobina para outra – como ainda se vê em *Tio Boonmee que pode recordar suas vidas passadas*, que propõe um estilo diferente a cada bobina; hoje, o escoamento contínuo do digital combina perfeitamente com o escoamento sem surpresa do roteiro). O *pitching* faz efeito, mas passa rápido. Às vezes, é prolongado pelo maior tempo possível. Uma das calamidades do cinema de autor foi “o longa-metragem em queda” importado do cinema romeno, em que a única artimanha era a da dilatação temporal. Jogar com a espera mesmo sob o risco do tédio, despertar um forte desejo de saber, até a pancada final na cabeça: então era isso! O golpe do travesseiro em *Amor* de Haneke foi, nesse sentido, a demonstração mais lamentável do ano.

O drama do cinema de autor hoje são todos esses filmes de uma só marcha. Ora, um filme só fica de pé se

ele troca de marcha sucessivamente. Há filmes em duas marchas (todos esses filmes partidos em dois, uma das raras invenções do cinema contemporâneo – *New Rose Hotel*, *Mulholland Drive*, *A virgem desnudada por seus celibatários...* – de que *Tabu* é um avatar), em três marchas (*A visitante francesa*), em onze marchas (*Holy Motors*). Seria necessário devolver à ideia de narração seu sentido pleno: a narração não é a distensão de um evento único e pitchável: que tédio! Ela é uma máquina de pensamento que monta conjuntamente os tempos, os possíveis e as vidas. Quando o escritor de *Twixt*, já enredado nas duas velocidades concomitantes do cotidiano e do sonho, mergulha o olhar no abismo, ele é apanhado numa terceira velocidade, a da vida de um outro (Coppola), uma imagem passada que se torna o olho do ciclone e que reconfigura a totalidade do filme. Ora, não pode haver olho do ciclone com um *pitch*; não há centro, não há segredo, não há mistério, nem salto possível para outra dimensão) da narrativa. Há apenas uma narrativa *flat* e um golpe de força: em inglês, o *pitch* designa o lançamento direto da bola no baseball. Aquilo que atinge de um só golpe. Mesmo que um longa-metragem seja uma viagem sinuosa, longa, obscura, ainda assim ele possui a claridade que cega de *Elefante*, de Gus Van Sant. O *pitching*, portanto, é o inimigo nº 1, aquele que paralisa o pensamento desde sua origem.

(Originalmente publicado em *Cahiers du Cinéma*, n. 684, dez. 2012, pp. 10-11. Traduzido do francês por Luiz Carlos Oliveira Jr.)

Em busca do tempo perdido: "Paris 1900"

Por André Bazin

Monsieur Eiffel e sua Torre, a Grande Roue e o Moulin de la Galette, Polaire e o talhe da sua cintura, Sarah Bernhardt, Mounet Sully, Lucien Guitry e suas vozes, os atentados anarquistas de um estilo tão em desuso quanto as cadeiras do primeiro Métro, as primeiras fontes Wallace e os primeiros mictórios, os primeiros aviões e o homem-pássaro que abre um buraco de 14 cm depois de saltar da Torre Eiffel, as inundações de 1910 e, por fim, o primeiro trem de pessoas alegres e motivadas que vão para a “der des der”, a primeira guerra mundial, com seu último vagão que diminui sob a palavra “Fim” como os vagões de plataforma nos *happy-end* dos filmes americanos!

Tal que em si-mesmo enfim o cinema o modifica, endurecido e como se já fossilizado pela brancura óssea da ortocromática, um mundo desaparecido volta a nós, mais real que nós mesmos e portanto fantástico. Proust encontra a recompensa do Tempo redescoberto na alegria inefável de se engolir em sua lembrança. Aqui, ao contrário, a alegria estética nasce de uma fratura, pois essas “lembranças” não nos pertencem. Eles realizam o paradoxo de um passado objetivo, de uma memória exterior à nossa consciência. O cinema é uma máquina de encontrar o tempo para melhor perdê-lo. *Paris 1900* marca a aparição da tragédia especificamente cinematográfica, aquela do Tempo duas vezes perdido. Também de uma outra talvez, que nasce desse olhar impessoal que o homem coloca sobre sua história. Assim, nesta prodigiosa sequência do homem-pássaro em que parece evidente que o pobre louco fica com medo e julga enfim o absurdo da sua aposta. Mas a câmera está lá, afim de fixá-lo para a eternidade, e então ele não ousa finalmente enganar o olho sem alma. Se ele tivesse apenas testemunhas humanas, uma sábia covardia sem dúvida o levaria dali.

Não acreditamos portanto que o mérito dos autores seja diminuído pela existência de todos os documentos cinematográficos de época, o único material que eles utilizaram. O sucesso deles é devido, ao contrário, a um sutil trabalho de médium, à inteligência das suas escolhas a partir de um material imenso. Ao tato e à inteligência da montagem, à todos os truques requintados do gosto e da cultura que ele precisou utilizar para domar esses fantasmas, sem esquecer a partitura de Guy Bernard que é um modelo da música para filmes.

O filme de Nicole Vedrès coloca ainda alguns problemas. Por exemplo este aqui. Por que a transposição de valores involuntária, em função exclusivamente da emulsão de película utilizada à época e ao contra-tipo, forma um pedaço de jardim, que Monet está prestes a pintar, exatamente igual ao mais impressionista dos quadros do pintor? Falo agora para os cineastas: por que chove exatamente quando um sargento é humilhado e quando Déroulède pronuncia um discurso? Por que o céu coloca-se sozinho em uníssono com o evento, de maneira mais precisa que a mais sutil ambientação de estúdio? Em uma palavra, como em cem, por que o acaso e a realidade têm mais talento que todos os cineastas do mundo?

O que é o cinema? - 1º tomo: Ontologia e linguagem, p. 41-43. Tradução: Cauby Monteiro.

Uma apresentação sobre "Carta sobre Rossellini", de Jacques Rivette*

Por Renato Santos

A propósito de uma sessão comentada de *Viaggio in Italia*.

Jacques Rivette se dirige àqueles que não gostam muito de Rossellini e, especialmente, de *Viaggio in Italia*. Escrita em 1955, *Viaggio in Italia* era seu último filme - também consumação de um período de sua obra, fato que Rivette praticamente profetizou no texto que era, em sua gênese, um artigo a propósito do referido filme e que, terminado, demonstra proporções mais amplas, de estudo e de síntese a respeito da obra rosselliniana.

De fato, Roberto Rossellini havia estourado no mundo em 1945 com *Roma Città Aperta* e *Paisà*; ele era um bastião, senão o principal, do chamado neorrealismo italiano. Seus filmes seguintes, *Alemanha Ano Zero*, *Stromboli*, *Francesco*, *Europa 51*, *L'Amore*, culminando com *Viaggio in Italia*, foram recebidos, por muitos de seus então entusiastas admiradores de um cinema novo, de modo cada vez menos entusiasmado, quiçá desprezado - e isto compreendemos através das ferrenhas defesas de seus verdadeiros admiradores: Rivette, Paulo Emílio de Sales Gomes, que resume admiravelmente a questão em seu "Escândalo Rossellini" (reeditado no livro *O Cinema no Século*) e, essencialmente, André Bazin, mentor de Rivette e dos *Cahiers du Cinema* que, na mesma época do texto de Rivette (seria interessante saber qual texto veio primeiro, qual orientou o outro), escreve, dirigindo-se à revista de cinema italiana *Cinema Nuovo* e, particularmente, a seu célebre redator, Guido Aristarco, seu Defesa de Rossellini, de teor bem parecido à empresa de seu discípulo Rivette. Destas citadas defesas, inferimos as razões do amplo rebaixamento de Rossellini a cineasta menor e desinteressante: sua aparente debandada de temas sociais já habilitados, ao abordar o universo burguês (*Europa 51*), a crônica histórica (*Francesco*), a tragédia moral e espiritual de um indivíduo face a sociedade (*Alemanha Ano Zero*, *Europa 51*), fazendo de seus filmes, cada vez mais claramente, esquematização de ideias muito particulares, filmes teórico-morais idiossincráticos que não agradam nem os padres, nem os comunistas, nem os que esperam do neorrealismo que seja a crônica (melodramática desde o começo, devendo isso inclusive, e muito, a Rossellini) da miséria. Primeiro, ao ver seus filmes tão desprezados por tais críticos, percebemos rapidamente que Rossellini não abandonou nem por um momento as preocupações sociais, apenas por deixar de filmar as consequências evidentes da guerra. Filmar um drama burguês não significa virar burguês (mesmo não sendo *Viaggio in Italia* um drama burguês: este é apenas um de seus elementos contrastantes), ou filmar um falso milagre, em *Il Miracolo*, não lhe torna herege.

Bazin defende o cinema de Rossellini e, especificamente, seu neorrealismo, de modo justo contra essas simplificações e má-vontades: o neorrealismo de Rossellini começa com seus filmes sobre a guerra, e não

decai, mas culmina com *Viaggio in Italia*; da decadência simplista à culminância do olhar justo. Rivette não segue seu mentor quanto à defesa de um neorealismo; esta palavra não cai bem para este hitchcock-hawksiano. Mas retorna sempre, como bom baziniano, à palavra realismo, com sentido quase idêntico, e à defesa muito característica de Rossellini como cineasta moderno por excelência. A caracterização da modernidade de Rossellini, e a defesa, quase absoluta, de um cinema consumadamente moderno (substituindo a defesa de um cinema puro ou o realismo total de Bazin) é de fato o ponto obsedante do texto de Rivette, algo também muito baziniano, por sinal, e que Rivette desenvolve de modo próprio. Mais adiante veremos de que se trata o moderno segundo Rivette.

Carta sobre Rossellini é um texto crítico exemplar, pois também pode ser lido como meta-crítica: ele trata, em seu sistema retórico, do contraste entre o pensamento teórico, eminentemente racional, lógico, e o pensamento intuitivo, elíptico, que dá seus saltos, muito amplamente através da fé ou da poesia, característica, por excelência, da grande crítica (de Bazin e de sua própria) e da arte, naturalmente. Mais: ele atrela o pensamento lógico, que necessita de provas, ao protestantismo, e o pensamento intuitivo, sensual, ao catolicismo, deslocando o debate em termos religiosos (no que o texto perde em força o que ganha em verve, ao mesmo tempo em que essa atualização do terreno de luta é vital para seu sistema retórico), e afirmando-se, retoricamente, ao afirmar Rossellini, como católico. Em resumo, o texto versa sobre os limites entre a construção lógica e a intuição, tomando sempre o partido da última - seu texto sobre Howard Hawks, por exemplo, é da mesma natureza.

Um primeiro ponto que necessita ser desvendado é a própria retórica carregada do texto: curioso, num texto que defende justamente o desprezo pela retórica que pertence a arte de Rossellini ("em *Viaggio in Italia*, ele não demonstra, ele mostra"). Contrasta também com o Rivette cineasta e sua tendência a certo respeito objetivo, sobretudo a uma humildade artística. O Rivette crítico, ao contrário, é sardônico, cínico, hiperretórico; contudo, apaixonado: a paixão autoriza seu cinismo das letras aos olhos do verdadeiro Rivette.

A carta também é uma meta-crítica em outro sentido: um tour de force de convencimento, realizado pelo Rivette crítico, apaixonado, católico, místico, portanto, em seus termos, não só aos céticos, mas, por sua insistência, nos faz pensar também num convencimento a si mesmo, ao Rivette cético, frio e racional, aquele que precisa de provas, que ainda não capitulou frente à evidência, que deseja secretamente uma justificativa lógica para sua emoção: sua insistência apaixonada nos mostra também essa dúvida, irrelevante, pois já sanada, mas que retroalimenta, contudo, a paixão, que também é o mecanismo de defesa da verdade contra a frieza da morte. Rossellini também é exemplar nesse sentido, pois parece não possuir tais dúvidas: ele foi, puramente, um apaixonado, chave de seu caráter individualista e utópico.

O fundo católico da carta já se desenha quando o autor reserva aos não-rossellinianos a atitude cética de São Tomé, que precisa tocar para acreditar (introduzindo também com essa imagem a identificação entre corpo e espírito, como desenvolverá depois), e para os rossellinianos a fé da bem-aventurança, a evidência, o sentimento, o mistério próprio, segundo ele, dos rituais quase sensuais dessa religião, da carne e do sangue de Cristo que se fazem presentes segundo o dogma e o sentimento fervoroso; o mistério, próprio, da arte, por natureza não-cartesiana, ilógica e, portanto, pouco adequada aos seus espíritos céticos. Para ele, os não-rossellinianos (para voltarmos a primeira definição de seus inimigos) rejeitam o sentimento em relação à arte e, por isso, se aproximam dela de forma equivocada.

O cinema envelheceu dez anos com *Viaggio in Italia*: o cinema moderno por excelência.

O texto, muito exemplarmente, introduz uma série de intuições assombrosas, que o autor procura demonstrar através de uma argumentação (para fins de adequação ao pensamento dos cétricos, os que devem ser convencidos) que, no entanto, deságua sempre numa luminosa proliferação de novas intuições, insights críticos. A primeira intuição, resumidora, apresentada juntamente com a de que, com *Viaggio in Italia*, Rossellini consuma sua maestria e liberdade (palavra essencial aqui, que retomaremos adiante) é a de que o filme é exemplarmente moderno: a verdadeira ponta da lança da vanguarda e o momento em que o cinema toma posição igual, sintonia, ao mundo de 1955, especialmente ao mundo espiritual do século: Joyce, Matisse, Stravinsky, Rossellini portanto. Para Rivette, Rossellini encontrou o caminho, a "brecha pela qual todo o cinema deverá passar, se não quiser perecer". Queiramos ver nisso, também, um manifesto conciso da *nouvelle vague*. Rivette zomba, retoricamente, de seu pensamento intuitivo: "apenas um sentimento pessoal". E eis que Rivette praticamente profetiza o desenrolar futuro da carreira de Rossellini, ao afirmar que este se encontra num ponto de maturação, ou primeira maturidade, no qual os discípulos ainda podem segui-lo: diferentemente de Renoir, Hawks ou Lang, que, neste ponto da história, já atingiram a perfeição de sua arte que se fecha sobre si mesma, dando aos jovens, não uma direção, como Rossellini ainda dá, mas, numa expressão muito feliz, um desespero salutar. Para Rivette, é o mesmo com as últimas obras de Mozart ou Stravinski. Pois bem, *Viaggio in Italia*, em retrospecto, é nada menos que o ponto de sutura de uma grande cisão rosselliniana, que se dará, contudo, lentamente - no espaço de uma década, passando por seu épico indiano, alguns filmes comerciais e culminando em sua fase "fechada em si" dos filmes didático-históricos para a televisão, ambientes irrespiráveis, o desespero salutar da lúcida velhice artística, também ele, exemplar.

Henri Matisse: liberdade e autonomia das formas.

A argumentação da modernidade de Rossellini, como dito, será levada a cabo através de novos insights críticos e identificações: a comparação a Matisse, a dos tempos modernos à adolescência, a reminiscência do Goethe da descrição objetiva e da vida exemplar, a identificação do senso de esboço e a realização cinematográfica do gênero do ensaio.

Henri Matisse, o pintor do olhar moderno sobre a eternidade. Rivette, mais uma vez, pede desculpas à lógica por sua explicação pantanosa, intuitiva, para tal comparação, a primeira vista quase absurda; bem detectamos quase um desejo fracassado de explicação aristotélica, teórica mesmo, de tal comparação, que não deixaria dúvidas; mas ela não é necessária, ela é, na verdade, irrealizável; Rivette o sabe, e a realiza sob os termos justos - a força desta comparação precisa ser sentida, reconhecida, vista, evidenciada, no lugar de ser destrinchada ou analisada.

A primeira argumentação, bastante sensata, na verdade, é, justamente, a da sintonia de ambos com nosso tempo e o ponto central de todos os três (o mundo moderno, Rossellini e Matisse) se encontrando na simplicidade de meios. O concretismo da eficaz arquitetura Bauhaus e cia. encontra a essencialização figurativa de Matisse e o englobamento, redução cênica de Rossellini. Tudo se torna limpo, luminoso, ventilado (digamos, para *Viaggio in Italia*; pois a escrita nervosa de *Europa 51* e, especialmente, *Alemanha Anno Zero*, ao contrário, constitui fornos morais de ar irrespirável; o que é irrespirável, já, em *Viaggio in Italia*, é a relação do casal - o contraste com a luz e a forte influência telúrica da cidade de Nápoles, passado e presente, é o que coloca o pequeno drama da incomunicação burguesa de Bergman e Sanders em perspectiva e enquadra sua mesquinhez). Basicamente, Rivette defende o despojamento como a marca de nosso tempo e, especificamente, de seus artistas-chave.

Rivette introduz a palavra Realismo, como que identificando-a ao despojamento (algo que retoma no fim do texto, de modo mais obscuro e categórico). Isto é bem discutível quanto a Matisse; temos em mente, porém, o significado múltiplo do termo. Em Rossellini porém, por ser cineasta, a ligação cai como uma luva, dentro do sistema baziniano: uma redução de meios (o que não quer dizer descontrole, mas, inclusive, um maior rigor) aproxima o cineasta da essência de seu meio, ou seja, a própria realidade (fotografada, sim, mas realidade, marca luminosa, ontologia). Rivette praticamente cita Bazin ao afirmar que Rossellini é realista justamente por sua estilização globalizante, sintética, que "não separa, por amor, o que a realidade uniu".

Mas a questão realista, diferentemente de Bazin, é secundária em Rivette. O ponto, em Rivette, se desembaraça do realismo para se encontrar, bem definido, no eixo do despojamento próprio da liberdade.

Pois em Matisse há o seguinte: a interdependência entre forma (linha) e cor; que se realiza plenamente em seu último período, o dos recortes de papel colorido: nunca a linha e a cor foram tão independentes entre si, e ao mesmo tempo, além de se realçarem uma a outra, são a mesma e única coisa, uma mesma forma. Essa autonomia entre os elementos, que no entanto formam um todo equilibrado, único, próximo de um alegre repouso dinâmico, pode ser sentido como uma nova realização, inclusive, da mesma interdependência das formas encontrada na arte renascentista, esta como teoriza, por exemplo, Wolfflin, em sua definição de pluralidade interdependente, dentro de um todo fechado; Matisse e Rossellini são, inclusive, humanistas do século XX, e anti-barrocos: nada da falta, do contraste, da incompletude, da dependência de cada forma à outra. Em Rossellini, defende Rivette, cada movimento de mise-en-scène tem autonomia perante todos os outros; ele caracteriza o olhar de Rossellini como um lápis, como um traço de Matisse, natural e único, não trabalhado, mas completo na gênese, uma vez feito. Essa linha, "linear e melódica" (termos de Bazin) começa e termina como começou, deixando uma marca, na tela ou no espectador: uma marca que "pesa, engaja". Bem se vê a defesa da intuição, igualmente, na arte.

Ainda cabe constatar, como o constata, segundo Oliveira Jr., Jacques Aumont, que a defesa de Rivette do modernismo não é, como é comum, como contraste a um classicismo: o modernismo, para Rivette, aqui, parece ser a única escolha justa, contra um mau cinema; dentro dessa estrutura, moderno é sinônimo de justo, e seus exemplos são, inclusive, muitos dos filmes que hoje chamamos de clássicos (vide seus autores preferidos, como Hitchcock, Hawks, Renoir). O ponto, na verdade, é muito simples, praticamente tautológico: um grande cineasta é grande pois é moderno, e vice-versa: ou, se ele é grande, se sentimos a evidência de sua grandeza, sentimos igualmente a marca e o caráter de nosso tempo.

E a intuição também é o que dita o equilíbrio do conjunto, ou melhor, o leve desequilíbrio, contido, uma leve incerteza do olhar, mas que só revela um equilíbrio secreto maior. No decorrer desta argumentação, fica claro também a oposição entre céticos e rossellinianos: rossellini seria o cineasta da intuição por excelência. Essa assimetria discreta nos movimenta para frente, diz Rivette, e que, ao contrário das pesquisas de simetria estática, é a única que convém ao cinema - outra bandeira da modernidade, o equilíbrio dinâmico.

A terceira e a quarta identificações relacionadas à modernidade e a Matisse realizam síntese ainda maior: Rivette introduz a identificação de ambos os artistas com uma fase da vida, a adolescência, no que ela tem de "gesto estudado, mas que nasce, no susto", uma conjugação de constrangimento e graça, presente na gênese estilística de ambos; e isto se resume na palavra mais esclarecedora, decerto: o esboço. Segundo Rivette, o senso de esboço, no que tem de síntese e revelação do essencial ("que resume vinte estudos aprofundados") é o que caracteriza ambos os artistas, bem como ao nosso tempo, adolescente, confuso. O fator da indecisão que dá às pinturas de Matisse, esse imponderável traço tão gracioso, como o desenho

maduro que não se esquece nunca das garatujas infantis, de uma espécie de humildade lúdica frente o modelo das formas visíveis, e que no entanto, devido a essa espécie de candidez, vê mais longe, vê melhor: rende-nos uma imagem esquematizada e mais clara da realidade do objeto. Uma arte adolescente, no melhor dos sentidos: "a poesia do fogo". Essa arte, em sintonia com o tempo, é uma arte fraternal, pois espelho, que revela a essência de nosso estado cultural, estado de alma.

A última comparação com um traço cultural eminentemente moderno é a feita com o gênero ensaístico: uma variação da comparação com o esboço, acrescida agora de um sentido de pesquisa e flanância intelectual. De Matisse, Rivette toca agora em Manet e Degas; e aproveita para criticar os velhos exegetas do cinema puro dos anos vinte: ainda vivos, esses antigos jovens, segundo Rivette, não reconhecem a modernidade de Rossellini, eles que defendiam a atualização do cinema em termos de vanguarda. O que se revela, no entanto, é uma pura mudança de paradigma, uma meia-volta: o cinema puro de Rivette é aquele baziniano, em tudo diferente da teorização do cinema puro nos anos vinte, que tinha por horizonte a abstração, no lugar do respeito ontológico à realidade visível. O que Rivette faz não é notar uma incoerência da geração anterior, mas uma provocação: confrontando sua própria concepção à outra, anterior, ainda viva, que possuía ainda, no momento, toda a autoridade.

Liberdade e ordem do mundo.

Não é só ao mundo moderno que Rivette se refere: a comparação seguinte é com Goethe; a primeira via desta comparação é a do sereno despudor: Rossellini é tão despudorado quanto um ensaio de Goethe ou Montaigne, pois seus filmes falam de sua própria vida, se aprofundam cada vez mais em sua vida cotidiana: Joana d'Arc (que não pude ver) "se trata mais de um documento sobre sua esposa, Ingrid Bergman, que uma adaptação"; o relacionamento burguês de *Viaggio in Italia* é um retrato de sua própria própria relação conjugal. Vemos portanto um cineasta falando, sobretudo, de si mesmo: a liberdade, novamente. Uma vida exemplar, uma cidade (Nápoles) providencial: é a cidade certa para a análise dialética do filme, para o conflito desenvolvido em *Viaggio in Italia*: a cidade que guarda em si esse segredo cristão, esse mistério que perdura e emerge de todos os lugares, do passado arqueológico, do cotidiano. Para Rivette, a vida de um artista como Rossellini é uma vida estética: ela própria se identifica à sua arte, constituindo-se assim numa liberdade conquistada.

Rivette evoca, ainda de Goethe, sua lucidez e franqueza, o que ele chama, como um conceito definido por Goethe que não teve a oportunidade de esclarecer, de descrição objetiva: uma "maceração do real" que nos rende a forma mais simples e franca de atingir a natureza de um elemento através de sua representação; ponto importante aqui para a defesa do cerne da arte cinematográfica, para Rivette: a expressão do espírito, através, puramente, da matéria, o que é, também, a identificação de ambos: o corpo se torna puro devir espiritual, e desemboca nas longas sequências, que fecundam todo o filme, impregnam-no de reflexão contida, de flanância nos filmes de Rossellini - o caso mais paradigmático sendo os quinze minutos finais de *Alemanha, ano Zero*: a indecisão da caminhada sem fim de Edmund, que desenrola para o abismo moral da culpa confusa na mente infantil, cada vez mais acometido pela fome e pela vertigem; a deambulação na verdade constitui a própria natureza dos filmes de Rossellini: "seus personagens, mordidos pelo demônio da mobilidade" (Bazin) procuram, confusamente, alguma coisa, uma resposta, uma epifania: e por isso se mexem, caminham, procuram sem encontrar, ou melhor, encontrando aos poucos uma resposta ao horror, como Irene em *Europa 51*, e a própria epifania, católica ou ateuista, do final de *Stromboli*. O espírito confuso, portanto, se torna sempre ação, através dela o compreendemos, com todo o seu índice de mistério.

Nesta altura, a argumentação já se desfez do sardonismo e se apresenta como francamente apaixonada, pura intuição. Rivette atinge uma ideia que tanto ele como seu companheiro Éric Rohmer, outro rosselliniano, desenvolverão conscientemente em seus filmes: a alquimia do acaso, ou melhor, da providência. Rivette fala dos poderes do olhar de Rossellini, "um olhar ativo, que não deforma, nem condensa, mas captura". A própria instância criadora está, no processo mesmo do filme, empenhada numa busca, que se dá no confronto com o mundo, próprio do cinema. Assim Rivette fala dos "seres submetidos sem saber a nosso olhar apaixonado", possivelmente se referindo ao que há de cinema direto na alquimia rosselliniana, o do olhar surpreso para a câmera, e do "sentimento mesmo do futuro, na trama impassível daquilo que dura". Voyeurismo, vidência. Aqui, a altitude mesma se tornou muito alta; a intuição já não pode ser esquematizada para a compreensão racional, e só é capaz de se exprimir em termos poéticos. Rivette, obscuramente, nos fala de teleologia, e convém lembrar da epígrafe, retirada de Charles Peguy, que deve ser sempre divisada, no texto, pois resume tudo: a ordenação encobre, a ordem reina. Voltaremos adiante à epígrafe. O cinema de Rossellini, ele mesmo, se torna aqui, uma busca da comunhão com Deus.

Solidão, encarnação.

Rivette também se dirige contra a debilidade do cinema de seu tempo, o medo do reconhecimento do gênio, que os coloca à margem e situa no centro da atenção o cinismo, o refinamento inútil, a moleza de espírito (o amor em Rossellini, para Rivette, não é erótico nem angélico, se encontra mais fundo, sensual) - Rossellini é o oposto de tudo isso, ao mesmo tempo em que não parece notá-lo. Rossellini tem a melhor das intenções, mas simplesmente não foi feito para essas pessoas; Europa 51 é um filme teórico e santo como sua protagonista: o filme, portanto, é vítima das mesmas pessoas que retrata e critica: para o mundo moderno, São Francisco de Assis seria um louco, eis a tese do filme, que é assim, naturalmente, descartado pelo mesmo mundo moderno. Irene simplesmente pula para fora de nosso tempo, ao encontrar a resposta na santidade, e não somos capazes de acompanhá-la; ela é assim trancada no sanatório. A paixão, mais uma vez, Rossellini e Rivette nos mostram, não tem seu lugar no mundo moderno; é descartada como assunto menor (a própria igreja considerou a fé ilimitada da personagem de Anna Magnani em *Il miracolo*, mais especificamente suas conseqüências, como heresia). Rivette, portanto, está usando as armas do inimigo, a retórica, como um super-Rivette capaz de se apropriar de algo alheio de modo a melhor atingir seus fins, ou então, mais simplesmente, não tendo conseguindo encontrar, durante a escrita, outra forma de fazê-lo. Ele, enfim, como que critica tal proceder: "a dialética é uma moça que se deita com qualquer pensamento, e se entrega a todos os sofismas". Chegado nesse ponto seu cinismo já se evoluiu quase que completamente do texto, que atinge a franqueza que admira em Rossellini, formulando, por exemplo, em função de *Viaggio in Italia*, a famosa frase, ecoada em ou eco de Bazin: "Rossellini não demonstra, ele mostra".

Para Rivette, como para Bazin, os personagens de Rossellini se encontram em becos morais e existenciais, numa solidão ontológica, irreduzível, "que apenas pode ser revertida através do milagre ou da santidade". Voltando ao já discutido a respeito da deambulação, Rivette fala do "brusco repouso dos seres, destes ensaios imóveis diante da fraternidade impossível, súbita lassidão, que os paralisa um momento antes da ação". A ação rosselliniana é a da dúvida, da reflexão. Uma fadiga impaciente, giros sobre si mesmo, que por fim vencem o muro da inércia e do abandono, "esse exílio do verdadeiro reino", através da epifania (ou da morte). É a flanância espiritual e física, pois cinematográfica, em busca de algo que não se sabe o que é, de uma revelação, da comunhão, portanto. A personagem de *Il Miracolo* (assim como os de Francesco) nesse sentido, é exemplar por meio do contraste: ela é pura comunhão, do começo ao fim.

No primeiro parágrafo da 15ª sessão do texto, admiravelmente longo, encontra-se um resumo. A liberdade da paixão, em sintonia com a ordem do mundo, reconhece as provações e dificuldades como remédio e é fortalecida pela providência. A arquitetura do acaso é identificada, neste terreno católico, à teleologia geral. Olho moderno, espírito moderno: para Rivette, o catolicismo também é sinônimo de modernidade. Aqui temos mais uma comparação, uma caracterização desta modernidade, a fazer companhia junto às noções de esboço e de ensaio: o ligeiro abandono, mais belo que o preciosismo da busca dos gestos precisos (retóricos, afetados, portanto). Frente aos personagens Rossellinianos, que são menos do que interpretam, "depois deste sabor amargo (deste cansaço, desta pressa), toda gentileza perde a graça e a memória".

Eis a tese: "com *Viaggio in Italia*, o cinema envelheceu dez anos", ou seja, com tal sopro de juventude madura, a velhice do cinema feito no momento se tornou óbvia, evidente. Aqui temos o arremate de um manifesto da *nouvelle vague* que esse texto também realiza, através do anúncio de uma escola Rossellini, e o retorno ao termo realismo, noutra identificação sua com o despojamento: o realismo é um estado de espírito: pois que a linha reta é o caminho mais curto de um ponto a outro.

Voltemos à epígrafe: ela estabelece, se coloca na linhagem de uma dialética sempre retomada, e que tem seu início em Bazin: sua oposição entre os cineastas da imagem e os da realidade, ou a oposição (Vecchiali, apud Kerniski) entre estilo e escritura; em Rivette, tal oposição se investe das cores católica e baziniana da humildade frente a ordem do mundo e a corrente da teleologia. A ordenação (retórica) encobre a verdade, nos afasta da franqueza, do que é essencial. A ordem, que já reina, é o modelo para a criação artística que, paradoxo apenas aparente, encontra nela a liberdade total, pois é a felicidade da conformação com o mundo (o que de fato, como já discutimos, rende muito frequentemente a solidão no mundo social - vide a incompreensão de Rossellini).

A encarnação: Rivette volta ao sardonismo: Kant e o protestantismo têm as mãos puras, mas não têm mãos - ou seja, não têm cinema.

*Lettre sur Rossellini, *Cahiers du Cinema*, nº 46, abril de 1955, pp. 14-24. Tradução editada no Brasil por Maria Chiaretti e Mateus Araújo no catálogo da mostra Jacques Rivette - Já não somos inocentes, disponível online aqui.

Como todos os velhos casais, cinema e televisão acabaram se assemelhando

Por Serge Daney

A guerra de posições entre a sétima arte e as estranhas claraboias, com seus encontros perdidos e suas toneladas de ressentimento não está acabada. Esse velho casal não disse sua última palavra. O cinema se reanima? Sim, mas em qual estado? Podemos ainda dizer sem rir: o cinema, a televisão? Sabemos hoje que a sobrevivência do cinema depende em boa parte da televisão. Que o cinema é, simultaneamente, a renda, a dançarina e o refém da TV. O que sabemos menos é que, *esteticamente* também, o cinema perdeu sua bela autonomia. A TV não ganhou, no entanto. É um híbrido, o telefilme, que ganhou. O telefilme e a novela. Em Nice, esse ano, na ocasião de um festival do cinema italiano, um jurado revoltado insistiu em salientar isto: ele nunca teve a sensação de julgar filmes, mas telefilmes. Sinal dos tempos.

Pois há uma história da nossa percepção das imagens e sons pré-gravados ("o audio-visual", palavra tecnocrática e feia). Nossa percepção do cine-visível e do cine-audível, como diria Dziga Vertov, passou

pelo cinema, surdo depois falado, e então pela televisão. Ela começa a ser trabalhada pelo vídeo. É nessa “história do olho” que o casal cinema-televisão ainda se mantém como protagonista.

Flashback. Anos 50: começo da televisão. A TV não veio depois do cinema, para o substituir. Ela veio quando o cinema cessou de ser eterno. Quando lhe ocorreu a suspeita de que ele era mortal — logo, moderno. Ligado à atualidade. Sem recuo. Foi preciso uma guerra mundial (a segunda) e um continente (a Europa, mais Orson Welles que é um continente por si só) para isso.

Ser moderno, não é “transtornar a linguagem” do cinema (ideia ingênua), é sentir que não estamos mais sozinhos. Sentir que um outro meio, uma outra maneira de manipular as imagens e os sons, está prolongando os interstícios do cinema. O cinema foi primeiramente muito seguro de si (basta reler os textos de Gance ou de Eisenstein), ele começou por “devorar” tudo que o precedeu: o teatro, a dança, a literatura foram impiedosamente filmados. E então, um dia, um, dois, três cineastas sentem que é menos verdade, que o cinema tem menos apetite, que um monstro ainda mais voraz surgiu.

Há poucos filmes tão perturbadores quanto *Um rei em Nova York* (1957). Chaplin se coloca em cena como um rei deposto, tendo abandonado seu reino (o cinema, a América), obrigado a ganhar sua vida atuando em uma publicidade (para uma marca de whisky, seu único diálogo é “miam-miam!”). O maior cineasta do mundo indica apenas, com uma ironia mordaz, que o centro de gravidade do cinema acaba de se deslocar. Ele não é o único. Entre o fim da guerra e a irrupção das nouvelles vagues (ou seja, uma quinzena de anos), os cineastas mais modernos foram frequentemente, *avant la lettre*, grandes teleastas. A televisão estava no fim de suas linhas de fuga, seus horizontes, seus inconscientes.

Por que isso? Hipótese: depois da guerra, na Europa, não era mais uma questão fazer o cinema servir às grandes causas e aos ideais tolos, não era mais uma questão de “uma arte total” ao serviço da “guerra total”, estava fora de questão uma música ou uma dança que nos submetiam a um ritmo. Começa a época da “caméra-stylo”, o gosto pelas microanálises, amostras anônimas, da queda das stars e, através das técnicas do direto, a era da vigilância. O cinema põe-se à espreita. Encontramos tudo isso em Rossellini (o primeiro grande repórter-viajante: *Alemanha, ano zero*), em Tati (o primeiro grande repórter esportivo: *Carrossel da esperança*), em Welles (o primeiro grande apresentador de programa, manipulado de preferência: *Grilhões do passado*), em Bresson (o primeiro inventor de jogos-dispositivos sádicos: *Pickpocket*). E mesmo no velho Renoir (o primeiro a filmar com várias câmeras, para a televisão: *O testamento do doutor Cordelier*). E, claro, no velho Lang-Mabuse, o primeiro chefe regente do vídeo-paranoico. Eles todos, de perto ou de longe, sabendo-o ou não, anteciparam o que deveria ser o normal da televisão.

Pois a televisão, logo, é isso: um monstro brando que está de olho em nós e que nós, também, estamos de olho nele! Mas não mais nem menos que um gato ou um peixe dourado.

Cômico: a parte mais vivamente dilacerada, a mais “artista” do cinema (do neorealismo italiano a Nouvelle Vague francesa) está sincronizada com um novo continente de imagens brutas, bárbaras, ainda mal delineadas. Anos 50: a TV (que ainda não sabe nada dos seus poderes) e o cinema (que começa a refletir sobre os seus, que se dedica a introspecção) se cruzam. Pois não haverá intermediário entre eles. Salvo nos sonhos obstinados de alguns visionários como Rossellini ou Godard que – escândalo — *farão televisão*: de *O Absolutismo: A Ascensão de Luís XIV à France Tour Détour Deux Enfants*.

Pois a partir dos anos 60, o triunfo de uma televisão que se tornou muito consciente de seu peso social e de

seu papel de enquadramento vai dispersar pouco a pouco o cinema de sua modernidade. O cinema dará início a sua regressão: cinefilia, necrocinefilia, modas retrôs, gosto do kitsch, cinema celebrando o cinema como uma nostalgia, “cinema à antiga” que fazemos reviver nas velhas salas — e em breve na TV — com esquilmos em estuque, lanterninhas mumificados, programações de época. O cinema reduzido ao seu rito.

Passemos à TV. No começo, certamente, é a idade de ouro. Ela é feita por artesãos. Aventureiros, amadores, animadores. A televisão é primeiramente divertida. Chega (muito rápido) o momento em que o poder central (então, gaullista) acredita ver na televisão um formidável regulador social duplicado em escola noturna. Essa reforçando aquela. Homens de poder (barões, não necessariamente gaullistas) se precipitam nesse segmento. Hoje, anciãos da ORTF como Spade ou Dumayet situam essa reviravolta decisiva por volta de 1964. Ou melhor, essa derrapagem. A televisão tornara-se menos divertida, ela perdera seu frescor. Havíamos decidido na alta sociedade que ela deveria ter, ela também, sua especificidade, nós não a encontramos jamais, e com razão. Ela estava lá, toda encontrada, desde o início. Mas não a queríamos ver. Nós tínhamos um pouco de vergonha.

Jerry Lewis disse um dia (com um desprezo não disfarçado) que a televisão era perfeita para informações e jogos, *news and games*. É verdade que nos EUA, ela fora raramente outra coisa. Na França, por outro lado, ela se vê confiada a uma importante missão social. Em primeiro lugar instruir e, em seguida, divertir. Primeiramente o curso permanente de instrução cívica, a história da França repetida até vomitarmos, toda a literatura do século XIX tornada “dramática”. Em seguida: *news and games*.

Essa nobre tarefa, infelizmente, não tinha em conta o que havia de novo no meio televisão. Sua especificidade, se quisermos. Seus *próprios* pseudópodes. A lista é longa. Em desordem: o impacto e os acasos do direto, a grande reportagem e o folhetim, o esporte e as câmeras lentas que ajudam a ver melhor, os interlúdios e *le petit train*, a mira, os jogos frequentemente débeis mas sempre complexos, o erotismo das locutoras, a Gilbertbrushing, o tratamento diferente de uma imagem — ela mesma diferente —, as incrustações e as cores achatadas, o circo e os risos enlatados, os debates minutados e o show daqueles que nos governam, os efeitos de feedback do vídeo, etc. Todo um mundo. Ainda pouco explorado (apesar de precursores como Averty).

A televisão tinha dois futuros possíveis. O videogame e a escola noturna. Um futuro-flipper e um futuro-teatro. Duas maneiras de perceber a imagem, de fabricá-la. Em suma, duas estéticas. Por ora, é a escola noturna que o arrebatou. É a TV-reciclagem. Reciclamos as outras artes (e o cinema mais que as outras) e reciclamos o telespectador, esse eterno grande debutante. Essa situação, notemos de passagem, é bem francesa. Bem francesa, essa oposição entre TV fútil e TV responsável. Em qualquer outro lugar, isso se passou de maneira diferente. No Japão, por exemplo, podemos interrogar seu terminal sobre todo tipo de assunto, incluindo sobre o assunto “valores tradicionais japoneses”, *caso tenhamos um lapso de memória!* Bárbaro, o Japão. Na França, a TV-reciclagem sempre cobiçou a dignidade cultural. Ela herdou então do academicismo de um cinema francês já moribundo (a QF e a repugnante tradição do intimismo psicológico “à la française”) e fez dele, coitada, seu modelo, seu superego. A tão aclamada “dramática televisiva” simbolizou essa derrapagem e essa escolha. Ela permanecerá como uma das vergonhas do século. Ela, a propósito, ainda não soltou seus gritos mais enfáticos. Esperemos oito centésima vigésima-sétima versão dos *Miseráveis*, a versão Hossein-Ventura. Esperemos a TV socialista. Temamos.

A televisão, então, desprezou, rebaixou, repeliu seu futuro vídeo, o único por meio do qual ele tinha uma chance de herdar o cinema moderno do pós-guerra. Desse cinema à espreita. Do gosto pela imagem

decomposta e recomposta, da ruptura com o teatro, de uma outra percepção do corpo humano e de seu banho de imagens e de sons. É preciso esperar que o desenvolvimento da vídeo-arte ameace, por sua vez, a TV, envergonhe-a de sua timidez.

No momento, a televisão manteve sobretudo em uma redoma (protegida por um corporativismo de ferro) um sub-cinema e é esse sub-cinema que se tornou dominante. Economicamente e esteticamente. Pois o divórcio institucional entre cinema e televisão fora tal que ele tivera como consequência paradoxal a *restauração* do cinema. Fora o caso dos circuitos que se passou durante os anos 70. Mas esse cinema restaurado é, esteticamente, um golem. Ele é menos o herdeiro do velho cinema que da forma com a qual o telefilme (e a novela) colonizaram o cinema. Então, o cinema se reanima? Sim, mas em qual estado? O que resta das verdadeiras invenções do cinema?

1. O cinema tinha levado muito longe a percepção da distância. Distância entre os personagens, entre eles e a câmera, entre a câmera e nós. Distâncias imaginárias (visto que o ecrã é plano), mas ainda assim bem precisas. Essa “profundidade de campo” era essencial ao star-system já que ela permitia isolar e *iluminar* figuras (ídolos ou monstros). Quando um cineasta jogava com as distâncias, isso não era nada. O travelling sobre *Nana* agonizante em Renoir ou o extraordinário movimento de câmera que abre *A nova saga do clã Taira* de Mizoguchi são hieróglifos traçados no espaço. Apenas esse traço perturbava.

O que se passou em seguida? O travelling não desapareceu mas o zoom chegou. O zoom tornou-se a forma através da qual nós apreendemos o espaço. Foi um certo Frank G. Back que o inventou para filmar o esporte *à la télé*. Foi Rossellini (não por acaso) que fizera dele o primeiro uso sistemático. O zoom não é mais uma arte da aproximação mas uma ginástica comparável àquela do boxeador que dança para não encontrar o adversário. O travelling veiculava o desejo, o zoom difunde a fobia. O zoom não tem nada a ver com o olhar, é uma maneira de tocar com o olho. Toda uma cenografia, feita de jogos entre a figura e o fundo, se torna incompreensível. Filmes como *Francisca* se tornam simplesmente difíceis de perceber para o espectador atual. Desde que a câmera não se mexa, lhe parece que nada se mexe. E se nada se mexe, lhe parece que ele não tem nada para ver.

2. Outra coisa. O cinema tinha levado muito longe a arte do fora de campo, do *off*. Muitos efeitos de medo, de êxtase, de frustração vinham pois certas coisas eram filmadas mais que outras que permaneciam no fora de campo. A erotização das bordas do quadro, o quadro considerado como zona erógena, todos os jogos de entrada e saída do campo, os reenquadramentos, a relação entre o que foi visto e o que foi imaginado é – eu diria – quase uma arte em si. Todo *um* cinema.

O que se passou posteriormente? A partir do momento que a TV passa filmes cortados, sem bordas, filmes em *nemscope* e em *nemcolor*, essa arte se tornou caduca. Boorman dizia um dia (com um desprezo não disfarçado) que ele alojava toda ação de seus filmes no centro da imagem para que, caso passassem na TV, nada se perca. Não faz muito tempo que *Dançando nas nuvens* viu, dessa forma, um dos seus três dançarinos ser amputado em um dos seus números musicais.

O desprezo da televisão pelo quadro é sem limites. Porque na televisão não há fora de campo. A imagem é muito pequena. É o reino do campo único. Os *chroma keys* permitem, aliás, respeitar esse campo único na medida em que fraturam a imagem. Perspectivas inauditas.

3. Enfim, a montagem. Ou melhor, a decupagem. O cinema clássico decompunha um espaço-tempo contínuo e o recompunha com a ajuda de *raccords* (com todas suas leis idiotas), todas as formas de inventar

raccords aberrantes (principalmente os japoneses, principalmente Ozu), a transgressão do “faux raccord”, eis do que viveu durante muito tempo o cinema.

O que se passou em seguida? A televisão não reconstituiu um quebra-cabeça, ela é um quebra-cabeça. A ordem das imagens na televisão não pertence nem ao domínio da montagem, nem da decupagem, mas de algo novo e que deveríamos chamar de *insertagem*. A TV reserva sempre a possibilidade de cortar um fluxo de imagens, de inserir outras, a qualquer momento, sem nenhuma preocupação de fazer o raccord.

São só alguns exemplos. Eu não digo que o travelling, o fora de campo ou a decupagem são “melhores” que o zoom, o campo único ou a *insertagem*. Seria idiota. As formas da nossa percepção mudam, só isso. E nessa mudança, o velho casal TV-cine ainda são, no momento, os protagonistas. Como todos os velhos casais, eles acabaram se assemelhando. Um pouco demais para o meu gosto.

A televisão, ainda prisioneira da sua vontade de “fazer cinema”, não vai talvez muito longe na sua fuga. Em direção ao videogame. O cinema, refém, dançarina e renda da TV, não vai talvez muito longe na exploração da sua memória. A mais arcaica. Há exceções, é claro. Em 1982, esperamos muito de *Passion* e *Parsifal*. Do estúdio e da trucagem. Pois assintoticamente, a velha TV e o muito velho cinema se reencontram muito longe a frente e muito longe atrás. O lugar do encontro se chama Méliès. É preciso pedir pela lua.

18 de janeiro de 1982

Retirado do livro *Ciné journal* – Volume I 1981-1982, p. 104-117. Tradução: Letícia Weber Jarek.

David W. Griffith

Por Jean Douchet

Tornou-se realmente conveniente declarar, à propósito de Griffith, que ele é o inventor do cinema como arte específica, que esquecemos de tal maneira que ele é e continua a ser um dos maiores cineastas de todos os tempos. Temos o hábito, efetivamente, de considerar a obra deste realizador somente pelo ângulo de sua contribuição histórica. E com justiça. Não há um cineasta clássico – Stroheim, Ford, Chaplin, Keaton, Walsh, Renoir, Lang, Eisenstein, etc -, que ela não influenciou. Nenhuma forma de expressão cinematográfica que ela não decifrou. Nenhum método técnico que ela não experimentou. Isso pertence, talvez, a um fenômeno de ordem geral: o primeiro grande artista a distinguir-se em uma arte presente imediatamente a sua natureza assim como todas as suas possibilidades. Aos artistas que lhe sucedem resta somente explorarem suas intuições.

Pai do cinema, Griffith é, necessariamente, do cinema americano. Ele explorou todos os gêneros que fizeram a fortuna de Hollywood. Melhor, revoltando-se contra os trustes que sufocavam o cinema de seu país e fundando, com Chaplin e Mary Pickford, a célebre *United Artists*, ele concebeu os métodos de trabalho e de organização econômica.

Mais profundamente ainda, Griffith continua o cineasta americano por excelência. Sua obra não poderia, de fato, almejar esta sorte de universalidade que a caracteriza, se ela não tivesse sido enraizada na mesma terra de seu país. É porque ela se coloca constantemente sob o signo da história, da tradição, da ideologia e do sentimentalismo dos Estados Unidos que esta obra ocupa um lugar tão preponderante dentro da arte cinematográfica.

É porque Griffith encontrava-se de frente à extensão da arte virgem que era o cinema na sua época, na mesma situação dos pioneiros audaciosos que o haviam precedido em algumas décadas sobre o solo americano e haviam fundado esta grande nação. Da mesma maneira que eles, angustiados diante da imensidão do espaço a ser conquistado e da tarefa a concretizar, buscando fechar-se em si mesmos, refugiar-se dentro do quadro estreito mas conhecido e portanto tranquilizador dos costumes e tradições sociais, religiosas e culturais que eles tinham, ou herdadas da Velha Europa ou forjadas no barro das suas aventuras exaltantes nesse novo país, da mesma forma a liberdade intoxicante porém aterradora que implica a descoberta de uma arte nova forçava Griffith a se entrincheirar em quadros preexistentes – ao mesmo tempo aqueles da história e aqueles dos gêneros –, no interior dos quais o espírito e a imaginação podem trabalhar à vontade de tão pouco que eles deixam se fechar nesses quadros.

Essas atitudes, as dos pioneiros como as do artista inovador, engendram necessariamente um conflito entre o espírito de aventura e o respeito pelas tradições. Não é possível portanto surpreender-se em ver aí o conflito fundamental que está na própria base da obra de Griffith. Tomamos como exemplo *O Nascimento de uma Nação*. Uma família do Sul passa suas férias com uma família do Norte. Uma atmosfera quieta e quente de tradição familiar. Mas o pai da família do Norte é animado por uma ideia certamente generosa porém aventureira: o fim da escravidão. Ele inflama o Norte para impor a conquista dessa ideia ao Sul. Este último, ameaçado em suas tradições ancestrais, resiste. O conflito estoura. O Sul destruído vê todas as suas tradições desrespeitadas, sua forma de vida totalmente deturpada (os Negros governam e tiranizam os Brancos). Para restaurar a sua tradição, os sulistas são animados por um novo espírito de aventura. Eles fundam a *Ku Klux Klan*, criando assim uma nova tradição.

Construído sobre o mesmo esquema, *America* será portanto o inverso de *O Nascimento de uma Nação*. A Inglaterra e seu rei Georges III não aceitam levar em consideração o novo modo de vida e de pensar que instaurou-se nas suas colônias americanas. O conflito é inevitável. A vitória pertence necessariamente aos Americanos, já que o espírito que anima a sua luta é a expressão de seu desejo de dispor, como bem entender, do seu modo de vida.

O que condena incansavelmente Griffith, em toda sua obra, é a intolerância. Ela tem duas fontes, situadas nos dois polos desse conflito que ele tratará de filme a filme. Ou ela é fruto de um espírito fanático que quer impor uma ideia geral sem levar em conta o modo de vida dos homens; ou ela é o produto de uma ligação igualmente cega à tradições antiquadas. A inteligência sectária como a paixão cega são as duas causas das catástrofes e do mal que se abatem sobre a humanidade. Somente o coração, pelo amor que é respeito e compreensão dos outros, pode resolver esse conflito e reestabelecer a harmonia universal.

Mas esse tema geral e naïf, típico do sentimentalismo e do otimismo americano da época, teria apenas um interesse fortemente limitado se ele não estivesse em concordância com um conflito mais fundamental, puramente estético, que existe no cinema desde que ele deixou de ser um simples modo de reprodução para se tornar um meio de expressão: aquele que se estabelece entre o espaço e o quadro.

Basta lembrar o que era a sétima arte antes da revolução estética alcançada por Griffith. Assim que Lumière coloca sua câmera na plataforma da estação La Ciotat, seu aparelho não se mexe mais. O espaço é definitivamente circunscrito por um quadro fixo. Exatamente como no teatro, onde o quadro da cena não muda nunca. É portanto uma visão teatral que utilizarão os sucessores de Lumière, de Méliès até Feuillade: em Méliès o cenário é onde os personagens aparecem ou desaparecem no interior do mesmo quadro, como deve ser no teatro de um ilusionista; em Feuillade, progressão pelo caminho da decupagem: a câmera muda

de lugar à procura do cenário, mas, uma vez encontrado, continua fixa. Existe nesses primitivos uma união perfeita entre espaço e quadro.

É essa unidade que Griffith vai mudar transformando-a em uma dualidade. Conhecemos a lenda: em um plano geral, Griffith emocionou-se pela expressão dolorosa de uma de suas atrizes; ele avançou a câmera e fez um close dela. Assim teria nascido a primeira utilização do close para fins de expressão dramática. Descoberta que revolucionaria toda a linguagem cinematográfica. Pois, a partir do momento em que autorizam a intervenção da câmera no espetáculo, o dogma da sua fixidez é abolido. É a porta aberta a todas as possibilidades: travelling, panorâmica, mudança de ângulos, etc. Mas é também a intrusão de uma nova dualidade, que ainda continua atual, entre cinema-decupagem e cinema-montagem. Griffith devia explorar simultaneamente esses dois caminhos. E sabemos a influência considerável que tiveram sobre o cinema seus ensaios de montagem paralela em *Intolerância*.

Tudo acontece em Griffith como se a pressão de quebrar, para as necessidades da expressão cinematográfica, a harmonia entre o espaço e o quadro suscitaram nele a nostalgia da unidade perdida; como se cada um de seus filmes fosse uma procura apaixonada da harmonia visual que ele precisou romper.

É suficiente observar a construção visual de um dos seus filmes. Ele começa sempre por uma visão paradisíaca, sucessão de planos gerais, de momentos felizes, em que se estabelece um acordo perfeito entre o quadro e seu espaço. A felicidade, a paz reina. Mas no interior desse mundo plano a ameaça da dramatização, de um conflito introduzido por um homem que quer substituir uma outra visão edênica àquela existente (como o pai nortista e fanático de *O Nascimento de uma Nação*, ou o Chinês de *Lírio Partido*), ou ao contrário impor aquela a qual ele está ligado (*America*).

Por consequência, a luta entre o espaço e o quadro se instaura. Liberado de qualquer entrave, restituído à sua natureza íntima, o espaço volta a ser fundamentalmente hostil. De pacífico ele se torna um importante lugar de guerra, de violência e de morte. Mais vasto ele é na tela, mais ele esconde perigos: basta lembrarmos, em *O Nascimento de uma Nação*, desses imensos planos gerais que descobrem as batalhas, ou daquela cena da jovem sulista perseguida pelo negro.

Como que para fugir do perigo que representa agora esse espaço, a câmera o corta. Os personagens buscam se refugiar em um quadro cada vez mais estreito. Mas em vão. Esses pedaços fragmentados, decupados no espaço, são da mesma natureza que ele. Eles aprisionam, cercam, torturam aqueles que eles prendem. O quadro por sua vez persegue os inocentes, participa do massacre deles ao mesmo tempo em que nos livra de suas dores e do seu apelo patético. No fim do filme, no ápice do conflito, as vítimas se encontram asfixiadas em lugares fechados e apertados (a cabana de *O Nascimento de uma Nação*, a despensa de *Lírio Partido*, o fortim de *America*, etc.), ameaçados por toda parte pelo assalto de forças externas. É preciso então que, respondendo aos seus socorros e ao apelo de nossa emoção, as forças amigas atravessem o espaço – pelo puro movimento lírico que são esses cavaleiros filmados em um travelling para trás – e libertem os desafortunados de um destino atroz. Graças à comunicação de almas e corações, quadro e espaço reconciliam-se.

Griffith parece ter visualizado essa abordagem estética na célebre cena que termina *Horizonte Sombrio*. A heroína, grávida por culpa de um sedutor rico, entra em choque com o quadro rígido da família puritana que a recebeu como empregada. Caçada, ela foge, à noite, em pleno inverno, através das planícies cobertas de neve. Ela desaparece, exausta, sobre um rio gelado. Com o amanhecer, esse imenso espaço de gelo se quebra. O iceberg sobre o qual ela se refugiou racha cada vez mais até se tornar uma minúscula prisão

flutuante que dirige-se até as quedas mortais do rio. O jovem rapaz da família, apaixonado pela heroína, parte a sua procura e a vê na borda do precipício. Ele corre de pedaço de gelo a pedaço de gelo – de plano a plano – e salva *in extremis* sua amada, agora adotada pela família.

Mas é talvez em *Abraham Lincoln*, um dos raros filmes falados de Griffith e um de seus últimos, que está melhor resumido o pensamento estético de nosso autor. Realizado quase inteiramente em longos planos gerais e fixos, o filme parece ser um retorno à técnica dos primitivos, a esta unidade do espaço e do quadro em cujo interior se passa a cena. É que aqui é a própria unidade do espaço, este imenso espaço que são os Estados Unidos, que está ameaçada. De onde vem esta forma de extremo rigor dos quadros, última tentativa de impedir esta ruptura fatal. De onde vem ainda, a vontade selvagem do próprio Lincoln de se fechar em um modo de vida cada vez mais austero, sacrificando tudo aquilo que poderia ter sido felicidade pessoal no altar da pátria, é o que explica porque o filme foi feito em função da célebre estátua do Capitólio, o filme termina quando a vemos, ele nos conta a história de um homem que aceitou tornar-se estátua enquanto vivo. De onde vem, enfim, a vontade de Griffith de colocar sua mise-en-scène sob o signo da *imagerie d'Épinal*, quadro por excelência da tradição histórica e da convenção estética, que melhor responde aos dados afetivos imediatos da sua audiência.

Assim a motivação emocional que empurrou Griffith a capturar através de um close a face patética de uma das suas atrizes e o forçou a inventar o discurso dramático no cinema, tornou-se o motor do seu pensamento. Ele só pode atingir a felicidade e a paz em um quadro que circunscreve e ordena um espaço imenso. Mas todo quadro imposto à força cria uma cisão e resulta em desgraça. O quadro, para obedecer a sua missão, não pode, nem deve, obedecer a qualquer outra razão que não seja a do coração.

Texto retirado do livro *L'Art d'Aimer*, pp 51-58, publicado originalmente em *Dictionnaire du cinéma*, Éditions Universitaires, 24 de outubro de 1966. Tradução: Cauby Monteiro.

Essa tarde lhe botamos fogo

Por Camille Nevers

Travolta et moi. Digamos que há filmes que complicam a vida, e aqueles que nos simplificam a existência. *Caro diário*, ou *Travolta et moi*, esses dois filmes que avançam cada um da sua forma, nós os percorremos um pouco da mesma maneira [1]: com a uma sensação nada fácil de descrever, *de estar lá*, muito simplesmente. Quando Moretti deixa o guidão de sua vespa no ritmo da canção de Khaled, ou quando explode *White Riot* de The Clash em contraponto à melopeia de Christine perdida sobre o gelo, é enfim a mesma coisa — começamos a bater os pés. Estar em cadência, o espectador e o filme, os planos e a música, o movimento e a duração, *Travolta et moi*, o que pode ser mais simples? Sim, nada mais simples, bastaria apenas conhecer a música. Mas Nanni se desespera por não saber dançar e Christine afirma não saber patinar: há então outra coisa, que não deve nada ao “savoir faire”, que é exatamente o oposto. Não é um acaso se as trilhas sonoras de *Travolta et moi* e *Caro diário* são as mais excitantes que escutamos desde muito tempo (estranha coincidência, os mais belos filmes, esse ano, reservam à música e à dança um lugar essencial no seu “desenvolvimento”: *J'ai pas sommeil*, *Hexagone*, *Trop de bonheur* — e eu adicionaria: do mesmo modo que os mais decepcionantes, o que prova que não há milagres), e os dois filmes se correspondem através da evocação groupie de um modelo, modelo de dança e de cinema popular, John Travolta em Mazuy e Jennifer Beals em Moretti, de tal maneira que Christine reconhece seu ídolo em cada rapaz (Nicolas, Igor e até o aprendiz de confeitiro) e Nanni em cada mulher (as dançarinas do baile ao ar livre). É que a música não é só o acompanhamento melódico da imagem e que a imagem não é só a

ilustração rítmica, pela montagem, da música. Não há um movimento para se acompanhar, mas um movimento a ser criado a partir de várias linhas, a linha de uma narrativa muito simples (um passeio em Roma, um primeiro amor), a linha sinuosa de um corpo que se desloca no espaço (numa estrada, numa ilha, numa padaria, numa pista de gelo...), a linha melódica de uma canção, as linhas do diálogo, as linhas do cenário e outras ainda. Nesses entrelaçamentos de intensidades distintas, que se afastam e se coincidem, o movimento se insinua, se transforma, se desdobra, o tempo se acelera ou desacelera, faz uma pausa, recomeça, tudo isso que chamamos de *mise en scène* e que é a canalização (uma tubulação ou uma rede elétrica) de um determinado número de energias, de várias linhas de força — tudo isso libera uma certa tensão, mas de maneira que começamos a bater os pés, em cadência... Então, de nada adianta conhecer os passos, ser um entendedor em matéria de música, se é para impressionar, os *connaisseurs* são maçantes. Os grandes dançarinos percorrem o mundo, eles nos convidam a segui-los passo a passo, e se mexem de tal forma que tudo ao redor deles começa a dançar, que as linhas vacilam e que um movimento se inventa no coração daquele no qual nos *encontramos*. O filme assim acarreta essa estranha sensação *de estar lá*, que é física tanto quanto psíquica, o corpo assim como o pensamento são apanhados por um mesmo elã, entram na dança. Quanto a isso, Patricia Mazuy e Nanni Moretti concordam certamente — ou seja, quanto ao essencial: Jennifer Beals e Pasolini, Travolta e Nietzsche, “*ambos são dançarinos*”. Travolta et moi.

Nada menos abstrato e também nada menos natural (o filme não é experimental, não é naturalista) que essas linhas. Elas são, aliás, tão visíveis que a imagem é toda sulcada por elas. E, em primeiro lugar — uma pequena linha, uma dançarina —, um cordão no sapato de Christine. Uma linha de ônibus na saída do liceu. É lhe entregando o cordão que Nicolas, esse rapaz “bizarro” com longos cabelos loiros, marca um encontro com a jovem no dia seguinte. Uma história de aposta lançada a um amigo que deve conquistar a terceira, não, a quarta garota que subiria no ônibus — Christine. Uma aposta que teria a ousadia de uma provocação, de uma bravata, desde o início, do roteiro que resolveria nos alertar: primo, que podemos fazer uma história com qualquer coisa e com qualquer um, só importa o que fazemos, a forma de tratar (bem, mal) esse “o que” e esse “quem”; segundo, que, em um filme, dois personagens não se encontram, fazemos com que eles se encontrem, eles são aproximados, então é melhor começar por aí e forçar o encontro; é em seguida que veremos se isso funciona ou não, se os golpes que se sucedem (Christine não poderá ir ao local combinado porque, golpe do azar, seus pais lhe confiaram a guarda da padaria da família para irem a um congresso de confeitaria, em Vichy... o azares se acumularão), se eles se assemelham à vida, seus infortúnios, e ao amor. A partir daí, *Travolta et moi* nos fará passear através de dois espaços em Chalôns-sur-Marne, o lugar mais vertical da padaria, depois aquele da pista de patinação, mais horizontal. As linhas estão por todos os lugares, as barras da escadaria, as grelhas das bandejas da padaria, as linhas e as faixas coloridas nas paredes, os neons, toda uma arquitetura com ângulos retos, rígidos no espaço da padaria, enquanto que na pista de patinação as linhas são mais curvas. Um é o lugar “quente”, o forno, o espaço reduzido, a família, a clientela frequente, a única música do Bee Gees, o outro “frio”, o gelo, o espaço gigantesco, o metal da estátua, as músicas que se sucedem bruscamente sem unidade de “gênero” (mas sim de espírito, o do rock’n roll, mesmo em plena época do disco (1978), mesmo com Joe Dassin e os Jackson ao lado de Dylan, Nina Hagen, os Clash — é justamente essa junção que é o rock’n roll). Ambos são perigosos: pôr fogo, cair sobre o gelo. Então o filme poderia ser perfeitamente simétrico, com todas suas linhas e seus dois espaços complementares, porém, ele não o é completamente, nem completamente perfeito, nem completamente simétrico e é nesse “não completamente” que o filme se revela genial. Patricia Mazuy filma entre as linhas. A *mise en scène* se une aos interstícios, ela se interpõe, no sentido que a câmera circula sem cessar entre, ao menos, dois polos de energia que ela libera e conduz na sua sequência (entre Christine e seu pai, Christine e sua amiga, Christine e Nicolas, etc., ou Christine e *Saturday Night Fever*, a música, Travolta, o cartaz do filme). Um pouco como o disse sobre Moretti (e sim, ainda ele), Alain Philippon em um belo artigo do

número de julho, Mazuy está sempre “entre”. E nesse título formidável, *Travolta et moi*, ela é o “et”, evidentemente. É porque ela ama os desvios, sejam desvios de conduta ou de linguagem, os de ritmo, os de gosto e os cantos afastados, tudo o que precipita o movimento onde nós não o esperávamos, para impelir os limites, encontrar as linhas de fuga: eis o melhor ângulo, um ângulo de ataque, selvagem, para captar as intermitências da adolescência. Sem psicologia, sem interpretação, sociológica, metafórica ou outra, não se trata disso. Somente um campo de intensidades para percorrer, um movimento coreográfico para descobrir, um vai-e-vem ininterrupto (“*Isso vai e volta*”, “*Bom dia, senhora, até logo, senhora*”) que nos mergulha na expectativa sem nunca antecipar nada. É verdadeiramente surpreendente do princípio ao fim, funciona bravamente, no momento certo, e funciona. Do menor figurante aos papéis principais (os habitantes de Chalons-sur-Marne), o jogo se harmoniza. E então Christine. Eu creio que não serei injusta com ninguém ao dizer que Leslie Azzoulai é a atriz adolescente mais surpreendente de todos os tempos. À mercê das palavras que se dissolvem, observem-na, escutem-na quando ela pronuncia — “*Um tipo de lanche medíocre para retardados mentais...*”, “*Chocolate é chocolate!*”, “*Ela não é triste. Ela é feia*” —, tente encontrar algo melhor... Em pouco mais de uma hora, *Travolta et moi* traça a curva imensa que vai da inocência à liberdade, da pura energia à loucura pura. Acendemos o rasilho e o impacto da explosão, o grito da garota, são de revolta. Ao longo de dois dias e duas noites, Christine não terá dormido, terá conhecido o amor, o real — o amor real, terá lutado por ele, terá percorrido o mundo, terá revolvido a terra e o céu. E o movimento de Christine é como aquele da terra, revolucionário.

[1] Por mais que eu tenha tentado, esse artigo insistiu em começar por aí: a proximidade singular dos filmes de Patricia Mazuy e Nanni Moretti... Eu deixei que isso acontecesse.

Ce soir on vous met le feu foi publicado originalmente na revista *Cahiers du cinéma*, nº 485, novembro de 1994. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Link para o filme: <https://mega.nz/#!FGBSFAia!4HQV0csi6dv4NLa9BaPTgaZx8UvU20khhaCoK5VG6yU>
*Sem legendas, por enquanto.

Edifício Master

Por Miguel Haoni

A partir de *Santo forte* (1999), Coutinho amadurece o seguinte método: uma produtora ou assistente de direção bate numa porta e fala com o morador sobre o projeto. Nesta conversa, a pessoa aceita ou não ser filmada, e ali já se estabelece um contato prévio que servirá como munição para o diretor, garantindo certo desequilíbrio entre entrevistador e entrevistado. Este morador não conhece Coutinho até o momento da filmagem no qual, a partir de um único encontro, sem antes nem depois, pode nascer a cena para o filme. O que é solicitado nesse instante é uma mútua disponibilidade. O encontro com este personagem-diretor – cronista que desenha um grande painel brasileiro a partir da conversa com as pessoas –, através do olho no olho, na dinâmica estabelecida no diálogo, faz surgir algo. Alguma coisa que não poderia ser ensaiada, nem decorrer de uma experiência prévia. A cena necessita do vigor e do frescor de uma pessoa que conta uma história a outra pela primeira vez.

Na filmagem cada um dos participantes escolhe mais ou menos conscientemente o quadro que ocupará, através da disposição dos objetos no fundo e de sua postura diante da câmera. Existe - no acordo entre o personagem e a câmera - algum nível de preparo no campo a ser captado: uma pequena *mise en scène* que é, também, reveladora potencial da vida ali apresentada.

Nesta disposição, os espaços se tencionam e é sempre interessante quando o entrevistado atravessa o campo e lança uma pergunta para os de trás da câmera. Coutinho, o perguntador oficial do filme, mostra-se curiosamente o mais desarmado quando interrogado. E registra seu próprio despreparo: quando Roberto interpela-o perguntando “Senhor quer me dar um emprego?” Coutinho não sabe o que responder. Apesar de toda pesquisa e preparação ele também está muito nu.

Edifício Master (2002) impôs a este método uma porção de problemas. Trata-se, no filme, de um grupo novo para o cineasta - apesar de fazer parte dele: pessoas da classe média carioca, residentes em apartamentos. Mesmo sendo a realidade do homem, o artista nunca havia se debruçado sobre ela. Ao realizar o filme, o diretor traça uma forma de reencontro, explorando o seu nicho, o seu quintal. O segundo problema é que se trata de um grupo essencialmente amedrontado por uma porção de valores e construções sociais que obstruem sua abertura ao diálogo. Quando conversa, por exemplo, com um morador do sertão nordestino ou de uma favela num morro carioca, o entrevistado tende a contar suas histórias com prazer, em jogos sempre muito ricos no trato com a língua e com a lógica argumentativa. Na classe média Coutinho encontrou um bloqueio, uma vontade de falar pouco. E até mesmo problemas na própria qualidade do relato: em determinado momento, para ele, aquele parecia um grupo sem graça.

O desafio que Coutinho se impõe é o de sempre entregar um filme ao espectador. Ele nunca se contenta a apenas abrir o dispositivo e aceitar passivamente o que a realidade lhe oferece. Sua intenção é que os espectadores cheguem a algum lugar no ato da fruição. Não lhe interessa o exercício no vazio. Em *Edifício Master* ele equilibra as dificuldades, reduzindo cada encontro a um segmento essencial e extrapolando o número de entrevistas: foram 37 apartamentos, dos quais 27 aparecem na montagem final. O filme apresenta um painel gigantesco: esforço balzaquiano da construção de uma Comédia Brasileira de tipos, rostos e gestos.

Esta busca assume o pressuposto de que existe sempre uma espécie de camada subjacente nas aparências, onde atingimos estratos mais profundos e complexos do real. No jogo que esta forma de arte opera com a realidade, há sempre uma verdade escondida, que a observação atenta acaba por revelar. Um dos momentos mais interessantes em relação a este caráter intempestivo do real aparece durante o depoimento de Rita e Lúcia quando a mãe de Lúcia atravessa o quadro filmico: sua presença irruptiva amplia a complexidade da relação entre as personagens, oferecendo nuances imprevistas àquela apresentação.

O casal homossexual divide o apartamento com uma mãe policial: uma pequena narrativa, cheia de meandros, possibilidades, promessas de conflitos e, ao mesmo tempo, absolutamente simples. E completa – na experiência total do filme - a recorrência, flagrante nos outros relatos, de uma presença subtrativa dos pais na vida das filhas.

Nos filmes de conversa de Coutinho, não sabemos se o que os personagens dizem é verdade ou mentira. Neste campo apenas podemos intuir. O que interessa, porém, é que se existe mentira deliberada – e certamente há – ela é sempre um aporte a uma verdade mais profunda. A mentira sempre revela, pelo menos, o esforço de encobrir algo.

Em *Edifício Master*, muitos depoentes nos apresentam uma espécie de “mito fundacional” íntimo: narrativas auto-mitológicas que quase sempre se iniciam num passado de glórias e avançam rumo às dificuldades até o presente das filmagens. O que o filme deixa nítido, neste jogo, é como a chegada da câmera convida a uma performance. Não acessamos a pessoa, mas uma espécie de soma dela com sua imagem. O efeito câmera

provoca no personagem um deslocamento, que põe a nu as forças e as fragilidades da auto-imagem. O síndico Sérgio, por exemplo, em seu depoimento, parece excessivamente orgulhoso de sua própria sabedoria e talento – o que imprime na tela um personagem provavelmente mais vaidoso do que sábio.

No depoimento de Renata ou dos integrantes da banda (João, Fábio e Bacon) flagramos uma leve hesitação, uma dessincronia entre a fala e a expressão, como se a verbalização de suas pretensões pessoais revelasse o pequeno absurdo em que repousam. Os personagens vão aos poucos, enquanto falam, perdendo, muito sutilmente, a fé em suas próprias palavras. A câmera observa este mal-estar, manifestado na frágil encenação de um excesso de segurança.

Quando o volume massivo de material filmado chega enfim à montagem, surgem novos problemas: não existe ali sugestão de onde cortar e colar. Até então Coutinho localizava eixos temáticos que lhe permitiam organizar os filmes em seqüências. Em *Santa Marta – Duas semanas no morro* (1987), *Santo forte* ou *Babilônia 2000* (2000), os depoimentos mais ou menos tratavam de temas em comum como trabalho, espiritualidade, arte, vida e morte. Em *Edifício Master*, na ausência dessa possibilidade, optaram pela saída mais simples: elencar as conversas pela ordem da filmagem. O que se vê no filme finalizado é basicamente o percurso de entrevistas na semana de filmagem, com algumas “trapaças estratégicas”. Por exemplo: encontravam-se colados dois relatos de mulheres que diziam querer se atirar da janela; a montagem as afastou.

A intervenção mais grave e mais interessante, porém, foi em relação ao último depoimento, que na filmagem era o de Henrique, cujo “My Way” oferecia ao filme um *gran finale*, e que de diversas formas incomodava a equipe de montagem. *Cabra marcado para morrer* (1984), por exemplo, que poderia ter terminado com a tomada da palavra por Elizabeth Teixeira, encerra-se numa cena de importância cronológica, a morte de João Virgínio, que garante um anti-clímax ao final. A decisão enfim é tomada, segundo a montadora Jordana Berg, quando o amigo Eduardo Escorel diz que “se prevalecesse essa seqüência, já imaginava o público do Festival de Brasília em pé, aos prantos, ovacionando a obra” (OHATA, 2013, p. 335). Foi suficiente. A equipe considera que *Edifício Master* não se presta a estes efeitos. Ser aplaudido num festival de cinema era para Coutinho um atestado de mediocridade. A explosão de Henrique é então deslocada para o meio e o filme conclui com a serenidade do depoimento de Fabiana. O filme adquiria desta forma a respiração que lhe era fundamental. Este gesto de generosidade aos seus personagens – esta recusa a golpes baixos - é absolutamente incomum.

O filme se estrutura sobre dois regimes de imagem: o “plano cheio” com a figura humana e o “plano vazio” de quartos, corredores e janelas, cujo silêncio carrega pequenas narrativas sobre os moradores. Aproximamo-nos, por outras nuances, do universo dos personagens nessa solitária devassagem de suas intimidades. Estas micro-narrativas espaciais carregam às vezes uma autonomia e espontaneidade fascinantes, como no episódio do gato e do menino no corredor, que compreende todo um arco dramático (a saída do elevador, a queda da chave, a batida na porta errada, a devolução do gato a um dono encoberto pelo ponto cego da câmera), cheio de tensões e alívios.

Edifício Master é pontuado também pela presença do canto, algo já esboçado nos filmes anteriores e que assumirá a função central, alguns filmes depois, em *As canções* (2011). Muitas são as passagens em que os entrevistados cantam - ou apresentam um talento artístico - e o filme registra isto como uma das mais potentes formas de expressão íntima. Coutinho sustenta que uma forma de religação se estabelece quando, dentro de uma comunidade lingüística, uma pessoa canta e outra ouve.

A escolha do edifício, localizado a duas quadras da praia de Copacabana, se deu, antes de tudo, por ser um prédio comum, igual a muitos outros da vizinhança. Cheio de histórias simples, mas vazio de grandes feitos, datas e nomes célebres. Interessava desde o princípio o relato de pessoas comuns e seu cotidiano. E mesmo estando tão perto da praia, não existe no filme o menor vislumbre da natureza. *Edifício Master* oferece uma experiência claustrofóbica. Este sufocamento formal é quase a manifestação imagética do emparedamento de alguns personagens. Quando a perspectiva sai do prédio, atravessando as janelas, ela esbarra no prédio em frente: uma massa arquitetônica opaca.

Alguns depoentes relatam suas dificuldades no convívio com as vozes que, da vizinhança, invadem o espaço doméstico através dos vãos das janelas. A sociofobia e a invasão da privacidade são conseqüências psíquicas da precarização da vida nos amontoados urbanos, do qual o Master é um exemplar.

Nos anos seguintes ao lançamento de *Edifício Master*, a classe média ocupará pouco a pouco o protagonismo no cinema brasileiro. Por outro lado, em ficções recentes como *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Casa grande* (Felipe Barbosa, 2014) e *Que horas ela volta?* percebemos que alguma coisa alcançada no *Master* vai deixando de ser buscada. Trata-se aqui, em primeiro lugar, de um deslocamento da classe média baixa para a alta - deslocamento também justificado pela história econômica recente do país e sua forma particular de desenvolvimento. *Edifício Master* apresenta a classe média antes da era Lula. Com a ascensão do PT ao poder executivo federal, esta classe muda muito. Mudou com Lula e mudou de novo com Dilma. E àquela classe média de 2001, Coutinho oferece no seu filme um retrato preciso e fascinante. O registro de um tempo, por mais que esta época não esteja diretamente implicada no texto do filme: em momento algum se fala, no *Master*, daquela conjuntura, mas ela se faz presente nas vozes e discursos.

Numa mesa-redonda da Revista *Contracampo*, em 2010 - *Cinema falado* sobre o cinema brasileiro - os debatedores apontavam justamente que uma das virtudes do cinema nacional – ou de qualquer cinematografia pobre - era sempre oferecer um registro de seu tempo. Em determinado momento dizem:

Tatiana Monassa: E eu acho que se, daqui a 50 anos, as pessoas quiserem ver, numa ficção, como eram as cidades hoje no Brasil, elas não vão poder. O aspecto “documental” inerente ao cinema está sendo sistematicamente sabotado.

Luiz Carlos Oliveira Jr: As pessoas vão ver o retrato dos artistas e cineastas: eles estavam trancados no quarto. Logo, não há as ruas, há imagens projetadas, uma abstração. (CINEMA FALADO, Parte 1: O consenso / “cinema de qualidade” / filmes de conceito. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/96/artcinemafalado1.htm>. Acesso em: 16/11/2016).

O Brasil, nestes filmes, é filtrado por uma espécie de poesia de gaveta que oferece uma obstrução entre o olhar e o real. O estilo concebido como obstáculo. Coutinho procura dissolver isso: sua presença, sua fala e a possibilidade sedutora de travar um direcionamento mais localizado aparecem sempre em segundo plano. Quando aparecem.

Os discursos de denúncia ao monstro da classe média - da maneira como é desenhada pelas ficções brasileiras citadas acima - esbarram na espessura do real. Coutinho nos mostrou que este monstro também é belo. Existem beleza e graça nesses personagens e na maneira como eles narram. Em *Edifício Master*, também, acessamos um objeto extremamente complexo que escapa a todo instante à categorização

sociológica de “classe média” (por mais que, num exercício de abstração, como o deste artigo, possamos capturar e reconhecer suas características). Quando Coutinho apresenta o filme, na ocasião de seu lançamento dizendo “este não é um filme sobre a classe média” não se trata apenas da *blague* de um artista. O contato que o filme estabelece é, acima de tudo, pessoa a pessoa, e com o que cada uma nos oferece. E isto põe tudo em crise.

Um dos relatos mais reveladores e mais problemáticos, neste sentido, é o do porteiro-chefe Luiz. Sua originalidade individual e a tamanha adesão à sua função social são de uma absurda simultaneidade, quando, nos seus apelos espirituais, chama Deus de patrão.

Reconhecemos, por outro lado, nas ficções contemporâneas a influência de algumas escolas de desdramatização do cinema europeu e asiático, neste esforço de fazer o brasileiro murmurar nos filmes. Em longas ou em curtas metragens premiados em festivais – como, por exemplo, os curitibanos *Para minha amada morta* (Aly Muritiba, 2015) e *A casa sem separação* (Nathália Tereza, 2015) - os personagens parecem artificialmente introspectivos. Temos uma grande dificuldade em reconhecer o Brasil e os brasileiros no que estes filmes levam às telas. Suas virtudes secretas - vulgaridade, inteligência, humor, tempero - são estímulos encontrados por Coutinho. Nosso cinema de ficção, de alguma forma, parou de buscar tais valores: vemos agora personagens frios, inseridos em uma narrativa fria, falando muito baixo, sempre muito sérios e compenetrados. Trata-se de uma traição em primeiro grau do pacto ontológico que o cinema estabelece com a realidade. Em *Edifício Master*, novamente, só interessa o real. São outros os valores e outras as energias convocadas. Muito mais provocantes.

O que pesa no exercício de alteridade a que somos convocados pelo filme, é o encontro com alguém que talvez sustente o oposto de nossas convicções, e que, a princípio, nos incomode profundamente. Por exemplo, pode incomodar, de um ponto de vista ideológico, a *americanofilia* de alguns personagens - marca reconhecível na classe média brasileira. Trata-se de um verdadeiro fascínio pelo *american dream*. Isto é muito sério na narrativa de Henrique, por exemplo, ou na de Daniela que compõe seus versos em inglês. Em *Opian dreams* escreve:

Opian dreams / Fields so green / Bright mind / Bright future / If they've ever reach her / Let her become a sculpture / Or free her / From third world culture (Sonhos de ópio / Campos tão verdes / Mente brilhante / Futuro brilhante / Se a alcançarem / A tornem uma escultura / Ou a libertem / Da cultura de terceiro mundo).

Causa mal-estar e, ao mesmo tempo, desperta o interesse por saber como a pessoa sustenta suas ideias.

Com os preconceitos emergem também algumas verdades importantes sobre os indivíduos. Por exemplo, quando Esther diz chorando: “(o assaltante) um rapaz bonito. Branco, bem vestido” interessa a contradição exposta neste segmento, ela é reveladora do ser humano num estado bruto de sinceridade. Uma das personagens que mais fascina é também a que mais incomoda do ponto de vista político-ideológico: Maria Pia, a espanhola empregada doméstica que sustenta um posicionamento agressivo em relação à pobreza. O espectador é provocado a querer saber quem é essa pessoa e qual é a sua história. Quando coloca, muito maliciosamente, suas idéias a respeito dos pobres, ouvimos algo raro: a voz de um outro que *a priori* não nos interessa, mas que o cinema de alguma forma, no ato de escancarar as janelas, nos obriga a ouvir. Para Coutinho trata-se de algo essencial: o outro falando de si, daquilo que acredita e pensa, contando a sua história. E o outro é sempre uma oposição ao mesmo.

O tipo de interesse que estes episódios despertam nasce de um dispositivo absolutamente simples que guarda, na visão de Coutinho, algo de essencialmente estético e cinematográfico: o compromisso da arte é com o horror e a beleza do mundo. Por mais que, na superfície, possamos pensar na lógica do *reality show*, em profundidade o cinema de Coutinho entrega o exato oposto. O que vale aqui é a presença bruta, incorporando as máscaras, a mentira, a auto-ficção, fábulas e delírios de cada um dos depoentes na apresentação que fazem de si. Acessamos um personagem cuja beleza única, deriva de sua total complexidade.

Vendo, por exemplo, *Que horas ela volta?* notamos diversos *a priori* discursivos, reciclados da tradição teledramatúrgica, que nos fazem pensar o quanto hoje seria impossível, num filme em que figuram patroa e empregada, que a patroa seja apresentada como um ser humano. Ela precisa, para a eficácia da mensagem, ser reduzida a uma caricatura metafísica, uma encarnação do mal, e todos os seus gestos precisam ser ridículos para que o espectador seja convidado a rir. Um posicionamento muito cômodo em relação àquilo que o personagem representa. Quando se extrai a complexidade do personagem, tornando-o completamente equivocado aos olhos da platéia, eliminam-se as potências políticas do reconhecimento. Um personagem complexo, que mesmo quando perverso apresenta alguns traços de bondade, beleza ou graça, rompe um distanciamento confortável. Não se trataria mais de show de horrores: todos, inclusive cineasta e espectador, são implicados. Em *Que horas ela volta?* temos um esquema (a empregada, a patroa) em que cada uma precisa ocupar o seu nicho na mais absoluta clareza. A realidade, mesmo nos filmes, nunca se reduz a uma categorização sumária. Ela é um organismo que permite, no exemplo de *Edifício Master*, que uma empregada doméstica – contra toda conceitualização – sustente um posicionamento absolutamente reacionário.

A opção pelo show de horrores visa um mal estar esvaziado. Farsa assumida como verdade em *Que horas ela volta?*. A realidade mesmo permanece em outros lugares: nas pessoas e em suas vozes, nas ruas e em seus ruídos. Coisas que o cinema sempre soube nos mostrar. Neste sentido, é sempre mais inquietante e perigoso desenvolver estratégias para diminuir os abismos e os muros que o espectador tende a estabelecer com a realidade representada. Quando a dramaturgia nasce de uma observação delicada ela, invariavelmente, se enriquece. O real é essencialmente contraditório e o cinema pode nos revelar suas nuances.

Seguindo esta lógica, *Edifício Master* apresenta um episódio quase didático: a terceira depoente, Maria do Céu, fala de um passado permissivo do edifício. Com contagiante alegria levanta e gesticula. Quando fala das melhorias recentes no edifício, de seu asseio moral, a atitude se torna subitamente grave. Testemunhamos a morte do prazer: toda aquela energia é subitamente castrada e com a chegada da civilização no relato vem também esta máscara triste da seriedade.

Trata-se aqui de uma pedagogia da moral hipócrita brasileira. Em todo o seu horror e graça.

Noites de Lua Cheia, de Eric Rohmer

Por Serge Daney

Eric Rohmer, com seu humor sóbrio, seduz seu espectador, arma para sua heroína e coloca seu cinema em um alto nível de maestria.

Não há somente prazer em ver um filme de Éric Rohmer, há prazer em vê-lo suceder tão rápido outro filme de Éric Rohmer. Este prazer, tornado tão raro, da *série*. Nesses tempos em que o cinema francês perde-se em busca de “nichos”, um cineasta que combina uma vez por ano os elementos de um mundo que é somente dele é, de todo modo, um homem precioso.

Seu nicho, Rohmer encontrou-o há muito tempo e é suficiente ler a apaixonante coletânea de seus antigos artigos (*Le Goût de la beauté*, publicado pela *Cahiers du cinéma*) para entender que ele fala sério. Rohmer começou por trabalhar para fixar alguns princípios (advindos de um bazinismo muito rigoroso), depois ele desobstruiu uma cena para fazer aparecer (*comparecer* seria mais exato) os personagens. Ele balizou seu território, teoricamente no começo, eroticamente em seguida. Um autor? Um homem que conseguiu filmar apenas aquilo ou aqueles que lhe interessam.

Como é o último Rohmer? Como os outros, diríamos (e teríamos razão: nosso homem é repetitivo). Muito diferente dos outros, diríamos (e teríamos ainda razão, já que nós aprendemos a perceber – e a provar – a mínima variação dentro do coração da série). A série (depois dos *Contos Morais*, as *Comédias e Provérbios*) nos liberta do fardo de julgar cada filme como se ele fosse o último e nos deixa livres para “escolher” aquele que melhor nos convém. Prestidigitador e moralista, Rohmer não pode mais “falhar” em um filme. Seu sistema é muito pensado, muito ponderado, muito perfeito. É por isso, depois do fracasso de *Perceval, o Galês* (que é para Rohmer o que *A Terra dos Faraós* foi para seu mestre Howard Hawks: um passo muito grande, lá onde ele não conseguia dar pé, no turbilhão dos figurinos de época), nos colocamos cada vez menos a questão de saber se “o último Rohmer” é bem sucedido ou não e cada vez mais de saber se ele irá nos agradar, pessoalmente.

Noites de lua cheia é, à primeira vista, um filme grave, áspero, pouco divertido, um pouco cruel e, obviamente, irrefutável, Rohmer, ninguém há de negar, continuará o etnólogo número um da sociedade francesa de seu tempo. Como todo etnólogo, ele vive de uma contradição: ele só ama *seusselvagens* mas ele os vê sempre “do exterior”, como a soma perfeita dos gestos que eles são capazes, das palavras que eles vestem e dos hábitos dos quais eles se cobrem. Este etnógrafo não ama todas as tribos, quase nenhuma na verdade. Ele estuda apenas uma (a chamaremos “burguesia francesa”) e ele é especializado em dois subgrupos (os chamaremos de “grande” e “pequena burguesia”). São grupos tagarelas que usam as palavras da língua francesa não somente para dizer não importa o que, mas para “fazer cinema” sobre a natureza de seus desejos. Trata-se, em geral, de um desejo de liberdade (no sentido restrito de “livre arbítrio”). Impávido, Rohmer os prende na armadilha de suas palavras e lembra-os secamente que seus desejos não existem para além dessas palavras que eles gargarejam. Cada pequena narrativa se fecha sobre a punição daquele (*daquela*, geralmente) que tomou a bexiga do seu discurso pelas lanternas do real. E como dizia Chandler: “*There’s no trap so deadly as the trap you set for yourself.*”

Quando ele filma os burgueses (aqueles que não trabalham de verdade, que não estão cansados, que são elegantes), Rohmer adota um tom veranista e sensual e pisoteia os canteiros de flores de Marcel Dassault (*Pauline na praia*). Quando ele filma os pequenos burgueses (aqueles que têm problemas de horário, de transporte, de trabalho, que têm que dar duro apesar do nariz empinado), Rohmer adota uma luz fria, com azuis fracos, corpos desossados, cenários feios, sem pena para aquilo que tem de *naif* e de apático em seu mundo.

É a esta tribo ingrata que pertencem os personagens de *Noites de Lua Cheia*. A ação gira em torno de um apartamento, aquele que Louise (Pascale Ogier, simplesmente impressionante) quer morar *também*, já que

ela já vive com Rémy (Tcheky Karyo, sim, um ator a ser seguido) na região parisiense. Louise acredita que sua liberdade de mulher depende da sua possibilidade de escolha entre essas duas “casas”, uma para ela em casal e uma para ela solteira. Evidentemente, ela engana-se e toda a história do filme será a demonstração desse erro de partida.

Não podemos contar o filme. Podemos somente dizer que Rohmer não deixa nada ao léu, como se ele experimentasse um prazer soberano em mostrar o mínimo mecanismo da armadilha que vai se fechar sobre Louise. E um prazer ainda maior (beirando a perversão) de fazer crer que, quem sabe, a armadilha talvez não se feche. Ele sabe, melhor que qualquer um, fazer o espectador aceitar um ponto de partida artificial para melhor lembrá-lo, no fim do percurso, que ele fez mal em aceitá-lo.

Mas como tudo é irrecusável, rápido e preciso no detalhe da mise-en-scène, esquecemos de nos perguntar onde se encaixa o conjunto. *É a ilusão do movimento verdadeiro que nos faz perder de vista a realidade dos sentimentos simulados.* Aí está a armadilha. Deliciosa e amarga, conforme nos identificamos com os personagens rohmerianos ou ao Rohmer marionetista (e comigo, eu admito, é assim, mas eu gosto ainda mais dos filmes de Rohmer em que eu também gosto dos personagens: *A Marquesa d’O, A Mulher do Aviador*).

Ao longo dos seus ires e vires Paris-subúrbio, Louise frequenta diversos personagens. Mas há uma diferença entre ela e eles. Louise mente a ela mesma (sua segunda casa não é a que a aproxima da sua liberdade mas a que a joga para a solidão) e isso porque ela é de uma só vez patética e irritante. Os outros se contentam em mentir para ela. É porque são medíocres. Há também dois retratos dos homens em *Noites de Lua Cheia* que não são exatamente a propaganda de “homens de verdade”, mas duas destruidoras pinturas dos machos como eles são. Rémy, o bom Rémy, que construiu cidades novas perto de Paris e que, cobaia caseira, aceita viver nelas, o Rémy possessivo que diz ter achado em Louise “um absoluto” e que a trairá no momento em que ela virar as costas. Octave (Fabrice Luchini, de uma fanfarronice assustadora) o companheiro-melhor amigo que, subitamente incapaz de se segurar, fará uma cena pífia a Louise.

Há uma acentuação da duração no filme. As relações homem-mulher não se ajeitam. Mulheres que fazem joguete com a ideia da sua liberdade (não se trata jamais de “liberação” que, por uma trapaça assaz hipócrita, Rohmer supõe já ter sido conquistada) e homens que se colocam como agradáveis companheiros-amorosos gélidos e que retornam durante o filme a um estado *bestial* (o estupro, a possessão doentia) que Rohmer, certamente, não filma nunca (é muito sujo) mas que ele tangencia às vezes. Há violência neste *Noites de Lua Cheia*, e não somente no incansável bate-pronto dos diálogos. Violência do tapa que não sai do braço de Rémy (ele bate o cotovelo, o que se torna uma gag), violência do interrogatório de Octave, ciumento e obstinado, quase um estupro. Louise sozinha em cena, sonhando em voz alta, escrava de seu capricho, presa na rede inócua dos homens, Louise, pensando bem, é heroica.

Rohmer é, em certo sentido, o cineasta contemporâneo do feminismo e se ele é visto hoje como um cineasta tão atual – ele que é resolutamente estrangeiro às modas e que passa sua vida a se bater com a ideia de “modernidade” – é porque seus filmes mais recentes coincidem com o desaparecimento do *discurso* feminista. É o velho tema literário da “mulher livre” que já havia tratado, de uma maneira muito final do século XIX, em *Minha Noite com Ela*, que retorna, sob formas mais “antenadas” nas *Comédias e Provérbios*. Perceval, o ingênuo místico, foi o último personagem masculino e rohmeriano ainda capaz de cometer equívocos sobre seu desejo. Depois, todos os homens (mesmo os jovens) se dedicam à covardia

daqueles que sabem muito bem o que eles querem conseguir. Sobram as mulheres. Somente elas se “beneficiam” desse grande privilégio, o de não confundir o desejo com a satisfação do desejo.

É porque o etnólogo é, mais fundamentalmente, um teólogo, em que o enredo de predileção será o da imaculada conceição. As mulheres “se fazem ter” (em todas as acepções do termo) justamente onde elas não estão (a Marquesa d’O durante seu sono, Louise depois que ela se ausenta do domicílio conjugal) e nunca onde elas estão. E as mulheres “livres” sonham apenas em guardar por mais tempo possível seu quarto de moça. Não esqueçamos a dolorosa precisão com a qual Rohmer já cartografou um bom número de quartos de moças (o de Marie Rivière em *A Mulher do Aviador*, o de Béatrice Romand em *O Casamento Perfeito*). O etnólogo que se camufla toma então um ar de confessor sadiano ou de educador amoroso.

O charme oblíquo dos filmes de Rohmer tem uma razão simples: é muito difícil de se identificar com seus personagens. Patéticos e irritantes, como crianças mimadas. É porque Rohmer pratica uma forma de brechtianismo perverso. No começo, quase que por convenção, ele nos propõe nos “aproximarmos” do personagem que, por seus caprichos, coloca em movimento a ficção. Mas o momento em que nós entendemos que esse personagem está indo em direção a uma punição merecida e que somos obrigados a largá-los (para vê-los “mais de longe”) é precisamente aquele que o autor esperava para ficar frente a frente com o seu personagem, para o consolar e para gozar com suas lágrimas.

Não protestemos muito. Aí está a própria definição do “filme de autor” no cinema moderno. O autor “clássico” (diríamos Renoir) doaria a nós seus personagens e nem pensaria em repreendê-los. Era a sua generosidade. O autor moderno tem *ciúmes* de seu espectador. Sua arte, no máximo, consiste em nos conduzir à porta do quarto. Podemos chamar isso de “distanciamento”. De todo modo, ele engoliu a chave.

4 de setembro de 1984

Les nuits de la pleine lune foi publicado no livro *Ciné Journal (Volume II)*, p. 157-162. Tradução: Cauby Monteiro.

Ao acaso Pialat

Por Jean-Pierre Oudart

1) *Infância Nua* (*L'Enfance Nue*, 1968) é um desses filmes modernos, muito raros que, à força de recusar os poderes mais do que nunca afirmados da montagem, de certa ideia fixa de montagem arraigada numa fé absoluta na onipotência da atração sintagmática das imagens, à força de renegar o poder do cinematógrafo em proveito de uma exploração (limitada, alguns dirão), imagem após imagem, dos poderes reveladores tão-somente do "cinema", da tomada imóvel, nem distanciada nem cúmplice, terminam por colocar (de modo completamente implícito, mas com violência extrema) o problema da montagem-ao-acaso (da vida mais que da filmagem, isto é que é singularmente novo), que não possui mais nada de "discursivo", quase nada de "narrativo" e nada, certamente, de "existencial" (sobretudo nas cenas rodadas em campo-contracampo), que deve, portanto, extrair seu poder de algo além desses "chavões" de indução, de dedução (ou de sedução) cinematográfica, os quais adorariamos se fossem, enfim e para sempre, suprimidos.

2) Os poderes reveladores da tomada, sabemos de onde procedem: do poder (do defeito) que seguramente não corre o risco, com Pialat, de recuperar-se através do estetismo atual, do poder que o cinema tem de nos entregar do mais familiar cotidiano uma imagem fantástica completamente *desconotada* do mesmo

cotidiano, cuja carga afetiva não está mais presente que pela sua ausência. Penso aqui em Bresson, mas para logo aperceber-me que Pialat procede de modo completamente diferente. Pois enquanto Bresson lida com a presença dessa ausência (esteticamente reforçada pela neutralidade dos gestos, dos olhares, da voz) para criar uma relação significativa e emocional entre imagens das quais sabe, ou das quais espera que, malgrado e graças à sua neutralidade, o espectador às receberá enfim como mensagens fortemente conotativas, Pialat faz como se (e como se nisto não houvesse artifício) o espectador as recebesse de partida como imagens “naturais” normalmente conotadas; e recusando fazer da conotação possível ou oculta de suas imagens o nó de sua montagem (como faz Bresson) ele deixa-a até o fim implícita, no limite do insustentável: se a cena da confrontação, em campo-contracampo, das duas crianças e dos pais de criação é mais (e menos) que desconcertante, é que o cinema e o cinematógrafo foram levados aqui a revelar uma potência de neutralização, de desenraizamento, de aberração de tal modo escandalosa que ela obriga (mas somente depois, fora do filme, e não como em Bresson, durante ou ao termo do processo de sua leitura) o espectador, aflito em ser levado, sem aliás a mínima violência, tão longe do ponto de vista do sentido, a situar, com a ajuda de uns pobres indícios que o cineasta oferece em toda sua incerteza e ambiguidade, o **sentido**, ou seja, a comunicação, o amor entre os seres (pois enfim trata-se de um dos raros grandes filmes de amor) como necessariamente possíveis, para além da ficção, do filme.

3) Enquanto que, em Bresson, a questão do sentido é colocada e resolvida esteticamente no interior do filme (no plano semântico, o rompimento do enunciado, a decalagem da leitura da imagem conotada e denotada, a recuperação, inevitavelmente retardada no cinema, da conotação, para além desse rompimento; os atrasos da significação sendo utilizados, quase sempre e admiravelmente, aliás, como artifícios destinados a apagar-lhes, encobrir), o cinema de Pialat não busca mascarar aquilo que nada mais é que o negativo da vida, que os signos que ele nos propõe não são senão os indícios negativos do sentido, dos sentidos da vida.

Cinema deliberadamente não-suturado, aberto (sonho com Mizoguchi, em seus momentos mais belos), que não cessa de criar sua vacuidade, irrecoverável pelos semânticos pois que o que diz silenciosamente, e que é impossível não ser ouvido, não lhes compete.

Cinematografia verdadeiramente arriscada [hasardeuse] que desfaz o objeto cinematográfico na medida em que este se constrói, abrindo entre cada plano um vazio que o imaginário do espectador não é jamais autorizado a preencher e que, assim, sugere (impõe), para além, a questão de um sentido possível, infinitamente acidental [hasardeux] e necessário, pois que de outro modo a vida não seria possível, questão que tal cinema tem sozinho, e **somente**, o poder e o direito de colocar: pois todo acréscimo de significação cinematográfica, todo movimento de câmera, todo arranjo sintagmático que dispensaria mais que o mínimo de clareza narrativa comprometeria irremediavelmente sua pura negatividade.

Au Hasard Pialat, foi originalmente publicado na revista *Cahiers du Cinema*, nº 210, março de 1969. Tradução: Eduardo Savella.

Morte de Buñuel

Por Serge Daney

Primeiro, as cifras redondas. Buñuel nasceu em 1900, pouco tempo depois do cinema e da psicanálise. Ao mesmo tempo que o século. Com trinta anos deixa todo o mundo estupefato (A Idade do Ouro, 1930). Com cinquenta efetua seu primeiro come-back mexicano (Os Esquecidos, 1950). Com sessenta volta a chocar seu país natal (Viridiana, 1960) e com setenta diz-lhe adeus (Tristana, 1970, sublime). Segundo a lógica, Buñuel teria devido morrer em 1990 ou em 2000, mas a eternidade não lhe dizia nada que valha. "Morrer e

desaparecer para sempre não me parece horrível, mas perfeito. Ao contrário, a possibilidade de ser eterno me aterroriza de verdade."

Sobre a obra de Buñuel, tivemos todo o tempo para tudo dizer. Haverá sempre os voluntários para lhe interpretar e os nãifs para pensar que o cinema é feito de símbolos. Sobre o que não cessou de obsedar-lhe, durante toda sua vida, não tem nada a acrescentar. Sobre os -ismos com que cruzou no caminho (surreal-, comun-, fetich-, catolic-, onir-) tudo já repousa nas histórias do cinema. Sobre si mesmo e o que quis dizer, não tem nada a dizer: uma vida ordenada, um casamento próspero, uma boa dose de seriedade [sérieux, também equivale a dose alcoólica de meio-litro] no trabalho e de prazeres simples (o vinho, o whisky). Sobre seu estilo, não tem muito a concluir: filmou sempre o mais frontalmente possível situações complicadas relacionadas ao estudo de costumes, à etologia burguesa e à ciência dos sonhos. Um documentarista.

Onde está o mistério, portanto? Nem na vida, nem na obra. Na carreira. Em seus dentes de serra. E o que morre hoje com Buñuel (depois de Renoir e Chaplin)? Um certo jeito para um cineasta de estar no século e de ter, além da idade de suas artérias, a idade do cinema. A ideia que o tempo não é um inimigo, que perdemos-lo ao querer ganhá-lo, que ele resta sempre. A "carreira" de Buñuel, é uma das aventuras mais simplesmente desarmantes do cinema. Eis um homem que começou por sobreviver modestamente aos três golpes tonitruantes de uma estreia inesquecível (Um Cão Andaluz, A Idade do Ouro, Terra sem Pão). Eis um cineasta que não encontrou nada de melhor que começar seu primeiro filme (pago com o dinheiro de sua mãe) pela imagem de um olho cortado que continua tirando o fôlego [couper le souffle, ou seja, cortando o ar]. Eis um homem que, durante quinze anos, parece ter esquecido de lutar para fazer seus filmes a todo custo. Um ás da avant-garde que aceita produzir (na Espanha) e realizar (no México) puros filmes comerciais. Um espanhol surdo que, no fim da vida, deixou o retrato o mais falado francês da burguesia francesa. Em suma, um homem que não fez sempre o que quis mas sempre fez o que pôde. E que permaneceu ele mesmo.

Quando falamos de humanismo, quando dizemos de alguém que é "humano", designamos assim as fraquezas que, por uma generosidade mesclada de frouxo alívio, decidimos lhe "passar". O humanismo de Buñuel não tem nada a ver com isso. É antes honestidade (a moral) de um homem que aceita permanecer em contato direto com suas próprias contradições, sem sonhar muito em lhes "resolver", sem querer escapar ao destino comum, sem desprezo por esse destino. Um artesão rigoroso que, enquanto declara guerra, bem sabe que não pode não declará-la. Nem ganhá-la. Mas que saberá sempre distinguir entre as concessões do que é secundário e a traição do que é principal.

Como todos aqueles que parecem deixar ao público uma obra em código e mensagens cifradas, Buñuel foi o tipo mesmo do cineasta a interpretar, logo, a recuperar. Mas ele avançou muito lentamente, viveu tempo o bastante para desencorajar seus exegetas. Não porque mudava, ele, mas antes porque mudavam, eles. Algumas ideias tão fixas quanto simples, teimosas como insetos, indiferentes às modas, permitiram-lhe dizer duas ou três coisas, mas em todas as línguas. Aquela da vanguarda, a do melodrama popular, a da qualidade francesa. Pouca coisa, na verdade. Que o desejo faz viver e que seu objeto, finalmente, é obscuro, que o homem tomado como animal erectus é o único objeto de estudo que importa, que o homem-animal social vive numa doce imoralidade, que toda verdade, sobretudo provisória, faz bem dizer.

Nos filmes franceses de sua última maneira, de A Bela da Tarde a Esse Obscuro Objeto do Desejo, teve a última palavra sobre seus comentadores: todo mundo, de repente, redescobriu que um símbolo não deve, forçosamente, ser explicado, que o inconsciente é um alegre rébus, que os fantasmas fazem rir, que o real é

irônico e que a burguesia até que tem um discreto charme. Alguns anos antes, ele declarara sumariamente que o desejo de encontrar uma explicação para tudo era um vício burguês. Negando ao seu público tal prazer, ele, de certo modo, "libertou-o". Buñuel permanece um cineasta a parte. Menos um inventor de formas que um documentarista das formas do inconsciente, antes, de suas formações. Cada um de seus filmes, em certo sentido, é como um sonho. Os mais bem-sucedidos têm a clareza dos que conseguimos rememorar inteiramente. Daí sua comicidade literal. Os menos bem-sucedidos são aqueles dos quais não nos lembramos senão por pedaços. Que importa: trata-se sempre de um sonho, de uma capacidade de transcrevê-los e de ser-lhes fiel. É como sonhador muito desperto que Buñuel acompanhou a aventura do cinema, ou antes, forrou-a (como o forro de uma vestimenta [doublee, doublure, ou seja, também duplicou-a, dublou-a, dobrou-a]). Como homem livre.

1 de outubro de 1983

La mort de Buñuel foi publicado no livro *Ciné Journal (Volume II)*, p. 38-40. Tradução: Eduardo Savella.

Cinema, vida e solidão

Por Serge Daney

Os bons filmes, dos nossos dias, vêm frequentemente de uma *capacidade de solidão*, mais ou menos bem suportada e assumida. Isso lhes confere uma tonalidade própria, uma raiva surda ou uma música desolada, como uma obrigação de “fazer com” o pouco que lhes é deixado. Pois, pesa doravante uma ameaça sobre o contrato mínimo que quer que um filme seja, apesar de tudo, voltado para o exterior. Um exterior que seja o lugar do *outro*, alteridade cujo o público é apenas a forma mais tradicionalmente desejável. Dito de outra forma: o princípio da insuficiência permanece no coração do cinema, mesmo na época em que os autores se pavoneiam muito facilmente na autonomia do “Isso me basta”. Justamente, isso nunca *basta*.

Até onde um cineasta pode ir na solidão sem perder não somente o público, mas o cinema? Eu falo disso com J.R., verdadeiro solitário que soube suscitar entre ele e o mundo exterior uma *represa* povoada de aliados devotados que filtram as ameaças. Rivette disse que é provável que tal solidão (comparável àquela do pintor ou do músico) não possa existir senão na hipótese em que seríamos todos convertidos ao *todo-numérico*. Até lá, toda solidão excessiva permanecerá um fardo levemente anti-natural e mais de um cineasta continuará se lamentando sobre a sua sorte. Eu estou de acordo com J.R.

Basta, com efeito, dar um passo ou dois para o lado dos videastas (aqueles que já tem uma obra sólida atrás deles, de Viola aos Vasulka, de Paik à La Casinière) para ser muitas vezes surpreendido por seu bom humor obstinado, sua independência alegre, sua falta de pathos. Eles não parecem precisar de mais reconhecimento público que um pesquisador em biologia molecular ou um técnico superior. Aquilo que eles precisam mais é de financiamento e de mecenato.

Onde está a diferença? Na *luz*. Enquanto o cinema repousar sobre o registro luminoso dos seres e das coisas, ele nos dará um mundo onde – por mais que digamos e façamos, esperneemos e enganemos - *ninguém terá vontade de permanecer nas sombras*. Tanto os cineastas quanto os atores, tanto o público quanto os críticos. Certamente existe uma história da luz de cinema. Às vezes, é a fria luz da justiça que acusa, da ciência que desnuda ou da lucidez moral que diz o que é (“lançar luz sobre”). Às vezes, é um calor protetor que nos faz perder a cabeça (“estar em plena luz”). Sempre é o lugar do tropismo, da imantação, do povoamento e, mesmo sendo severo, do amor.

Em que momento foi historicamente possível para um cineasta se (fazer) lastimar de seu destino de cineasta, como o escritor pôde fazer caso de uma angústia frente à página em branco? Eu situaria este momento exatamente depois da Nouvelle Vague. Esta, mais estoica, soube não se lamentar muito, mas foram (para permanecer na França) os Eustache, Pialat, Straub, Rozier, Garrel que começaram a representar aos nossos olhos o cineasta sob os traços de Jó e o cinema como um belo monte de esterco. Em seguida, nos habituamos à choradeira eutudo-tudoeu de cineastas menos importantes e transformados exageradamente em seus próprios assessores de imprensa. Hoje, a lassidão ganhou todo o mundo.

Isto (me sopra J.-C.B.) quando a *vida* se tornou para os cineastas uma espécie de valor supremo, de divindade em si, que uma certa dor pode atravessar o seu trabalho e trespassar seus filmes. E ele cita Eustache. Reduzida a ela mesma, a "vida" nunca é só, com efeito, o espetáculo da manada de humanos visto do ponto de vista do *voiture-balai*[1] que, por capricho, os empurra um a um na vala. Esta fora a beleza de *A mãe e a puta*, de *Adieu Philippine*, de *Faces*, até os recentes *Van Gogh* e *Já não ouço a guitarra*, de ter sabido ainda mostrar a vida, isto é, *stricto sensu*, a morte trabalhando. Mas é muito possível que o momento verdadeiro desta constatação e dessa dor tenha acabado por se transformar em pose.

[1] NdT: Numa prova de ciclismo, um *voiture-balai* (*carro-vassoura*) é o veículo que circula atrás dos últimos competidores. Seu papel é recuperar os competidores que não podem mais continuar na prova (Wikipedia).

Cinéma, vie et solitude foi publicado originalmente na revista *Trafic* nº 3, verão de 1992. Retirado e traduzido do livro *La maison cinéma et le monde – 4. Le moment Trafic 1991-1992*, p. 113-114. Tradução: Miguel Haoni e Letícia Weber Jarek.

Excertos de "Prazer à Melville"

Por Jean Domarchi

Os prazeres do notívago

Meu primeiro objetivo era fazer um relatório de *Dois homens em Manhattan*. Mas eu me rendi rapidamente a uma evidência: que não é possível compreender esse filme se não evocamos o mundo tão particular de Melville. Na verdade, *Dois homens em Manhattan* só pode ser compreendido em função de *Bob, o jogador* e eu me surpreendo que os amantes de *Bob* possam ser, ao mesmo tempo, os detratores de *Dois homens em Manhattan*. Se de um filme ao outro o assunto difere, o clima é o mesmo. Mais exatamente: o ponto de vista de Melville sobre os homens e sobre as coisas permanece o mesmo. Esse ponto de vista é aquele de um notívago, de um amante das cidades (somos amantes das cidades como somos amantes das mulheres, pelas mesmas razões), e os dois roteiros nos permitem, efetivamente, descobrir cidades que, pensávamos erroneamente, já estarmos familiarizados.

Só Melville, ao meu conhecimento, reproduziu o charme da praça Pigalle à noite, ou da Times Square. A insubstituível sedução que exerce sobre nós uma rua deserta ao amanhecer, é preciso ser um "coruja" experiente para prová-la. E quando esse "coruja" é, ainda por cima, um cineasta de instinto, isso dá muito belas imagens.

Mas o charme de *Bob* como o de *Dois homens em Manhattan* não provém somente da maneira com a qual Melville (cineasta urbano por excelência) nos guia pelas ruas, mas, sobretudo, da sua atitude perante os personagens. Ele tem por eles uma secreta ternura. Nenhum deles solicita prêmios de virtude. Acontece-lhes de serem frequentemente vigaristas profissionais, verdadeiros patifes, mas eles conservam uma espécie de nobreza, de pudor, que os faz sair com elegância das situações mais escabrosas. Bob, visto dessa maneira, me parece comovente. Sem nenhuma dúvida, ele não tem nada de um bandido que foi seduzido, já velho, pelas virtudes burguesas. Ele não sonha com o recesso e com a *calma do lar*. Ele conserva a elegância da máfia, e sua nobreza provém precisamente de uma espécie de fidelidade em relação aos valores que se exprimem nessa sociedade secreta que é o meio, que está na margem e em oposição à sociedade burguesa. [...] As relações dos valentões e dos assaltantes, Melville as indica com justeza: ele vê esse mundo do interior, o que quer dizer que ele não procura o exotismo pelo exotismo. Ele não é um amante do pitoresco e, se o pitoresco se manifesta, é com discrição e como que involuntariamente.

Manhattan revisitada

Que me perdoem de retomar esse filme do qual Chabrol tinha feito, aqui mesmo, uma excelente descrição. Se me parece que ele se ressalta sobre a enorme (e bem medíocre) produção de filmes sobre esse meio é porque ele não tem nenhuma pretensão ao realismo. Ele não visa minimamente ser espetacular, daí uma honestidade na narração, uma recusa do efeito, uma precisão do detalhe que me encantam. Mas onde está o jogo nisso tudo? Ele é um pretexto. Bob é certamente um “jogador”, mas através do jogo ele persegue um sonho, ele é, como os verdadeiros jogadores, assombrado pelo absoluto. [...] Não é, então, o jogo, mas a vida (ou ao menos uma maneira de viver em certas circunstâncias) que é o verdadeiro assunto do filme. É uma maneira, por exemplo, de compreender a amizade ou as mulheres. Melville tem a nostalgia da verdadeira amizade. Seus dois últimos filmes são uma homenagem vibrante a esse sentimento que não tem nada a ver com o “compadrio” ou a “camaradagem”. A amizade é um sentimento forte que ignora as diferenças de idade, as circunstâncias ou as diferenças sociais. Um sentimento que implica que podemos nos comprometer (nos molhar) e que, em todo caso, não exclui as censuras veementes quando o amigo não se comporta corretamente. É para Melville o único domínio onde tudo o que o homem tem de puro e de autêntico pode se manifestar. É preciso entender *Dois homens em Manhattan* e *Bob* como ensaios sobre a amizade.

[...]

Eu amo que um notívago inveterado nos faça compartilhar seu prazer da descoberta. Existe, notadamente, para o notívago, lugares de predileção cujo charme é indiscernível para quem não tem a tentação dos prazeres noturnos. Os devaneios de um passeador solitário podem não ser campestres. Os bastidores do *music hall* ou de uma boate, um bar deserto às seis horas podem ter um charme tão autêntico quanto àquele de um bosque ou de um vale. Demos graças a Melville por nos restituir o sabor indefinível de uma noite de inverno em uma cidade bíblica em que passeadores, à procura de um mistério perfeitamente decifrável, se pagam o luxo de apreciar. Nossos contemporâneos não sabem mais o que é a *flânerie*. Eles zombam dos longos passeios nos carros e reclamam uma história. Dois franceses em Manhattan não precisam se lembrar dos filmes americanos para saber o que é Nova York. Melville coloca ao serviço de sua paixão um inigualável frescor de inspiração. Nenhuma má consciência e nenhuma provocação na sua discreta apologia de prazeres escondidos que uma cidade cosmopolita propõe aos seus visitantes. Ele sabe extrair dela a poesia oculta e transformar esse chumbo em ouro. Um *metteur en scène* realista teria evidenciado avidamente o sórdido e o ignóbil desses lugares de prazer. Mas J. P. Melville não é um moralista, menos ainda um moralista cristão. Ele sabe tirar proveito de *New York by night* que, com ele,

resplandece com todas as suas luzes. Não é um turista que precisa de atrações equívocas: ele é como Baudelaire, atento aos prestígios indefinidamente renovados pelas noites ofuscantes de luz de uma metrópole imensa.

E se me dizem: “*Dois homens em Manhattan* não é cinema”, eu respondo: “Não, não é cinema, é poesia”.

Plaisir à Melville foi publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 102, dezembro de 1959. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Léon Morin - padre, de Jean-Pierre Melville

Por Miguel Haoni

Léon Morin, padre lembra a imagem de uma caixa dentro de outra caixa dentro de outra caixa: dos desejos irrealizáveis, silenciados, da personagem passamos ao claustro do quarto, do escritório, da igreja e do presbitério. São lugares de uma cidade no interior francês três vezes ocupada durante a Segunda Guerra: primeiro pelos italianos, depois pelos alemães, depois pelos americanos, sem grandes diferenças. Estas prisões, porém, têm janelas, e são penetradas por uma luz: a luz do mundo, objeto primeiro da arte. A luz fria - que aquece - dos filmes de Jean-Pierre Melville.

A luz, por mais restrita que seja a sua incidência, é aquilo que nos permite ver. É o que garante ao olhar de Barney (Emmanuelle Riva) romper a distância apropriada e notar os detalhes grosseiros da costura na batina de Léon Morin (Jean-Paul Belmondo). Muito antes de ver que ele era bonito, muito antes de desejá-lo perdidamente. É ela que nos conduz na passagem dos dias, na angústia calma do diário íntimo.

É a luz (outra luz) que faz também com que estes personagens possam respirar livres mesmo atrás de todos estes muros: o amor pelo conhecimento, aqui encarnado em seus diálogos filosóficos. Tudo começa com uma provocação (a mulher diz ao padre "a religião é o ópio do povo") seguida de uma reação mil vezes mais provocante (o padre responde "nem sempre...") e o que se desdobra a partir disso é uma grande aventura de descoberta. Para o espectador e para os personagens.

Em determinada passagem, Léon desenha um ponto ("este é você") e um círculo ("este é Deus") e expõe uma teoria cósmica da *mise en scène*, do acordo espacial entre o Homem e as Forças ao seu redor, tal qual um cineasta mostra numa planta baixa do cenário o jogo cênico à atriz: "É Ele que lhe cerca e não o contrário". "E o que Ele espera?". "Que você *se mova*." Trata-se aqui de uma das mais belas definições do cinema. Melville desenha os movimentos segundo as regras do espaço, e a precisão dos gestos respondem à sua necessidade. Seus filmes nos lembram que *clássico* é também aquele que tem classe.

No final libertam-se a cidade e a verdade. O futuro dos personagens começa com o som do vento e as marcas da ausência nas paredes traduzem a resignação inflamada diante do amor impossível. Agora eles são livres. Triste liberdade.

Trechos de “Trafic no Jeu de Paume”

Por Serge Daney

Terça-feira, 5 de maio de 1992, Serge Daney está na Galeria Jeu de Paume na companhia de Raymond Bellour e Patrice Rollet para apresentar o segundo número da revista Trafic. Durante duas horas, ele vai se

dedicar a um dos seus exercícios favoritos, a análise do futuro das imagens. Última aparição pública de um estilista da palavra.

Trafic, uma nova revista de cinema. Deixemos por um instante a palavra “cinema” e peguemos a palavra “revista”. O desejo de passar em revista, todos nós o tínhamos fortemente. Eu sempre o tive já que minha vida se confundiu em parte com aquela de uma revista que se chama os *Cahiers du Cinéma*. Em um momento, eu tive um sentimento que não deveríamos abandonar isso, a ideia da revista, no sentido em que Godard diz que em “revista” (*revue*) há “rever” (*revoir*) — como em Renoir há renascer (*renaître*), esse tipo de jogo de palavras. É bom rever os filmes, uma revista é feita para rever, e talvez para ver o que nós não vimos na primeira vez. Num clima circundante de mediatização um pouco desesperada, um pouco medíocre e selvagem, a ideia de fazer uma revista me apareceu, não como um programa original, mais como se eu tivesse pego o *Littré* e procurado pela palavra “*revue*” para ver do que se trata. Então, aqui está, em uma revista há textos, eles são bons ou ruins, tem uma qualidade intrínseca ou não, isso é mais importante que saber do que eles falam ou como eles falam e se encontramos um ângulo... Hoje, essas histórias são próprias de um maneirismo jornalístico, é preciso retornar às coisas mais simples. Além disso, há pessoas que encomendam, que descobrem, que escrevem quinze textos todos os três meses. Se são bons, isto é, se os textos têm uma certa força, são suficientemente intempestivos, simultaneamente arcaicos e revigorantes, ainda melhor; e *Trafic* propõe isso através da reconstituição de uma espécie de base, de núcleo duro. Primeiramente, nós sentimos prazer ao se inscrever numa “história das revistas” — e Deus sabe como a França tem revistas prestigiosas, incluindo de cinema —, em seguida, ao enviar garrafas ao mar onde só colocamos coisas que para nós tem valor. Então, não é, de maneira alguma, o cinema, nem todas as formas de examiná-lo, é uma parte do cinema, a parte que, visivelmente, faz escrever hoje. As outras partes do cinema não fazem escrever; as pessoas que gostam de um cinema bem oposto ao nosso, esse dos *storyboards* ou da Qualidade Francesa reexaminada e corrigida, eles nunca escrevem visto que amam um cinema em que o escrito não tem lugar, profundamente.

Nos *Cahiers*, e eu penso em várias gerações dos *Cahiers*, sempre sonhamos no cinema com algo que era cachorro e gato, óleo e água, que era a imagem e a escrita. Essa família intelectual sempre aceitou fracassar (mas também gozar) sobre a ideia que há a escrita na imagem, e a imagem na escrita. Há alguns anos, sentimos uma vontade muito violenta de acabar com isso, de modo que é a escrita que perde e a imagem que perde. Os professores que diziam: “A imagem vai matar a escrita, pobres crianças, eles não saberão mais ler”, e depois diziam: “Vamos ensiná-los a ler as imagens, dessa forma eles vão lutar contra a televisão”, fazem um mau maniqueísmo. Na nossa cultura, a imagem e a escrita estão ligadas, teologicamente, metafisicamente, isso nos ultrapassa consideravelmente. Mas o dia em que esse paradigma se omitir ou não interessar mais ninguém: 1) não haverá mais revistas, só haverá magazines, 2) há as mídias, e as mídias não se desenvolvem a partir da escrita, elas se desenvolvem por meio do que é *descartável*; ora, o que queremos descartar, nós não escrevemos sobre. Então, de repente, nós nos descobrimos os únicos *griots*, eu entendo isso no sentido de o que “escreve” a tradição africana é evidentemente a palavra, a tradição oral não quer dizer nada além de “gravar com as palavras”. E para gravar com as palavras, é preciso que se fale todo o tempo. Como eu sou muito falante, eu sempre falei muito, e minha palavra se torna um pouco mais operacional graças à *Trafic*.

Se pegarmos duas pessoas apaixonadas pela literatura que discutem: “Ah! Você se lembra em *Educação Sentimental*, a cena com Dulaurier... genial!” É ridículo. Amar a literatura é ter encontrado completamente sozinho essa cena de Flaubert. A única coisa que podemos dizer é: “Flaubert é genial!” e passamos para outra coisa. É a literatura. Eu, quando eu encontro alguém que ama *U samogo sinego morya* de Boris Barnet,

eu sou um *griot* e eu digo: “E o momento quando o mar cobre todo o quadro, é magnífico; e o momento em que ela não sabe que é ela que chora porque todo mundo acredita que ela está morta, e que ela ri com os dois rapazes que começam a dançar...” O outro visualiza. Ele revê alguma coisa. E o que chamamos de cinefilia (que aborrece tanto os outros), esse prazer reservado aos *griots*, que consiste em lembrar exagerando, alucinando — incluindo por meio da teoria —, algo que *pode regressar*, que pode ser *revisto*. Quando dizemos “revista de cinema”, trata-se de evocar um filme de tal forma que o outro o reveja, então nós nos contentamos. Há aí algo bem infantil, bem adolescente, que felizmente nunca se portará bem, apesar da panteonização do cinema e de todos os abutres.

Mesmo com o seu aspecto bem sério, *Trafic* nasceu desse desejo, dessa certeza. Hoje, se pessoas como eu, pessoas que se parecem um pouco comigo, não concordam em fazer essa revista, e se as pessoas não concordam em lê-la, não haverá outro discurso sobre o cinema. Porque o que faz escrever, é o que primeiramente foi escrito, o que faz amar é o que foi primeiramente amado. Eu sou bem platônico nesse sentido: rebatemos a mesma bola. No cinema, essa bola, a nossa, eu penso que ela existe: mas atenção, há uma relação de forças, nós somos bem pequenos. Somos bem resistentes, nós nos apoiamos, isso impressiona, mas somos bem pequenos. Os outros são bem mais fortes que nós. É o orgulho da revista e, ao mesmo tempo, a extrema modéstia de seu lançamento. Não se trata de uma nova revista de cinema no sentido em que rivalizaríamos com os *Cahiers*, *Positif*, etc., não é o mesmo projeto, mas se trata de uma espécie de boletim (o menos secreto possível) que, de qualquer forma, deve ser enviado.

[...]

À propósito de *O amante*, filme que muito me entusiasmou porque ele é, no entanto, não assistível, muitos amigos que amam o cinema, que não confundem as toalhas do cinema com os panos do audiovisual, me disseram que eu perdia meu tempo escrevendo sobre esse filme: eu aceito a observação em cinquenta por cento. É verdade que talvez não seja necessário escrever uma linha sobre isso, porque isso não nos concerne, trata-se de outra coisa, das técnicas de venda do indivíduo pós-moderno que se compra, que se observa. Mas, ao mesmo tempo, eu não gosto — por atavismo, pelo jornalismo, pelo gosto do presente — a situação que consiste em não levar em consideração Annaud porque é repugnante, para dizer “passemos às coisas sérias”, passemos a Brisseau, por exemplo. Brisseau é unânime na imprensa, é impressionante; Brisseau é um verdadeiro cineasta e, ao mesmo tempo, eu acho o filme [*Céline*] desagradável. Eu não tenho completamente certeza disso, e é um filme sobre o qual eu não deixei de tentar falar à força com todos os meus amigos. É o último filme que eu vi, eu o acho “clivado”, bizarro, antipático, brilhante... Poderíamos abandonar o debate sobre o filme de Annaud dizendo que ele é indigno de nós, que nós somos superiores a isso, que é o povo que ama Annaud, pois o povo é idólatra e reencontra na publicidade sua idolatria. Os clérigos eternos não vão lhes bater, dizendo-lhes: “Você amará Deus e não as imagens de Deus”, velha história na qual nos reencontramos. Nós deixamos então o povo com as suas idolatrias: antes era Lelouch, agora é Annaud — de repente Lelouch parece imensamente simpático, visto que isso se agravou. Lelouch é um pioneiro, um verdadeiro idólatra do povo, enquanto que Annaud começa a parecer o assassino da máfia... Com o que nós nos parecemos quando permanecemos entre nós, nessa espécie de comunhão que, para mim, não é a tradição oral dos *griots* mas algo um pouco mais chique de onde dizemos: “Nós temos o Brisseau e isso é um filme de autor”? Eu penso que em *Céline*, quando nos aprofundamos, podemos terminar por encontrar a mesma *vae victis*, o mesmo encarniçamento em relação aos personagens perdedores, o mesmo amor pelo ganho, a mesma coisa tacanha, espiritual, *new age*, etc., que eu não consigo amar completamente. Eu creio que é melhor permanecer fiel à ideia de um único mundo de imagens, incluindo aquele que foi apoderado pelo inimigo hereditário, isto é, a imagem prostituída, a imagem

publicitária que foi integralmente substituída, em vez de se fechar sobre si próprio por meio do “nós estamos acima de tudo isso”.

[...]

As pessoas da *Trafic* se telefonam, se veem, o que significa horas e horas de “discussões intermináveis”, de reconsiderações, mudanças de opinião, etc. E então, de repente, escrevemos. Para mim — é muito pessoal —, nunca foi compreensível como as pessoas possam ver filmes e não falar deles. Não escrever, aceitamos, mas não falar deles... A cinefilia não consiste em ver filmes sozinho, na penumbra, roçando nas paredes como um rato — esse é só um aspecto da questão —, ela consiste em não falar durante uma hora e meia, ser obrigado a escutar, olhar, e durante a hora e meia que segue o filme, recuperar seu atraso. E se não há ninguém para conversar, vamos escrever, é ainda uma forma de conversar. Logo se trata sempre, ainda assim, de falar, de escrever, com interrupções nas quais o filme tem a palavra. É como o tênis: cada um tem a sua vez de servir. E, para mim, a cinefilia é o que eu chamo de tradição oral, é um conjunto de práticas sociais. Se você elimina uma delas, por exemplo, se ninguém mais escreve, por isso ninguém mais fala, ninguém mais vê, pois só vemos bem as coisas quando somos capazes de dizê-las, de fazê-las regressar através da palavra, nem que seja porque temos vontade de confirmar às vezes. Eu penso que eu não teria prazer em rever um filme tal como ele é e tal como eu o tinha esquecido se, durante todos esses anos em que eu não o tinha visto, eu não tivesse ainda assim falado dele. Entre o que alucinamos, o que queremos ver, o que vemos realmente e o que não vemos, o “jogo” é infinito — e aí tocamos na parte mais íntima do cinema. Mas é preciso que esse *jogo* se expresse em algum momento. Isso para dizer a que ponto *Trafic* consiste em substituir as discussões perdidas, as discussões de bistrot entre pessoas habituadas a discutir por discutir, em um momento em que isso acabará escrito em algum lugar. E porque isso ocorre organicamente, de maneira que tudo se passou agradavelmente entre nós, e finalmente sem muita angústia. É simplesmente o prolongamento natural do que nós já fazíamos, que era não nos resignarmos a nos calar, deixarmos de ser chatos, repetitivos, rapsódicos...

[...]

Pessoalmente, eu não quero mais escrever sobre a televisão porque eu penso que isso não serve pra nada. Para os outros, há certamente coisas para escrever sobre a televisão, eu não sei muito bem quais. Publicamos um texto sobre isso no último número, eu gosto bastante. Eu me pergunto qual é a forma adequada (é um debate que ultrapassa a *Trafic*) para dizer o que pode haver de revoltante na televisão. Eu pensei que era preciso se debater com os meios que eu tinha, isto é, o jornal, a crônica, discussões, etc., eu fiz isso durante anos — com um sucesso considerável, a questão não é essa —, mas nada volta... A tv é um buraco negro. É como jogar dinheiro em um poço: talvez isso traga sorte... Pra mim, isso não me trouxe sorte, isso me fez perder tempo. Se você retira os filmes, a criação do vídeo que pode existir na tv, você percebe que a tv não inventou nada, que ela é um instrumento de anti-produção e de anti-desejo, para falar como Deleuze antigamente, e que ela funciona muito bem assim. Ela é certamente o que há de mais próximo ao inconsciente da sociedade, e o inconsciente não se julga. É perigoso entrar em contato com as radiações dos lixos da sociedade (eu não digo “lixos” pejorativamente, é uma parte importante da vida). A única questão interessante, mas não sou eu que a elucidará, é que desde que a televisão existe, nós estamos em sociedades que vivem ao lado das suas lixeiras, que as assistem: assistir a televisão é vasculhar o lixo, aliás, encontrando às vezes tesouros. Mas eu creio que isso não tem nada a ver com o discurso crítico, com os restos do progressismo, sobre o desenvolvimento dos espectadores. A televisão é percebida, sabiamente, pelos seus consumidores, ela é a parte não elaborada, não consciente, não assumível de suas vidas. Não serve para nada assisti-la como um semiólogo que diz: “Ah, há uma ideologia por trás da meteorologia”,

dizer isso era interessante quando os *Cahiers* o faziam em 1973, não mais agora. Fomos os primeiros a ter feito isso nos *Cahiers*, mas ninguém nunca o diz; nós éramos ingênuos e althusserianos, mas era bem sincero e não idiota.

[...]

Se minha hipótese é justa, se o inconsciente massivo, global (“as lixeiras”) de uma sociedade é, antes, a televisão e que ao lado há essa coisa assaz sofisticada que se chama cinema, que não se encontra nada entre eles, eu fico ainda assim muito inquieto em relação ao que vamos relatar, como vamos relatar, etc. Não podemos tomar partido de uma cultura consciente, que tem uma memória, uma história (o próprio símbolo da memória), essa cultura cinéfila terrivelmente consciente de si, muito bem organizada, que tem seus padres, sem tocar nessas grandes lixeiras que a sociedade deposita em massa todos os dias. Ou então a fissura é definitiva, nesse caso o cinema entra no seu período pós-moderno, em algo que não tem mais muito impacto como a música moderna (eu gosto bastante, eu escuto bastante música contemporânea — eu sou um dos raros, mas eu não imponho isso a ninguém, é um caso encerrado...). É difícil dizer: “Nós amamos loucamente o cinema, que era simultaneamente uma arte sábia e uma arte popular, pelas duas razões ao mesmo tempo, uma levando a outra, com vigarices que não eram possíveis entre o populismo e o elitismo (a história de *Cahiers* é essa).” Que prazer amar Lang porque minha zeladora via Lang e porque quando eu lia Platão e encontrava Lang. Que prazer para um garoto da minha idade. É inesquecível, essa sensação de andar sobre duas pernas. Há a sociologia, e então eu assisto a tv, e eu fico muito furioso porque a sociologia me coloca na ideologia ou na política, ou nas péssimas maneiras do mundo das mídias aos quais eu reajo rapidamente, e então há a arte. Eu sei que eu não consigo ultrapassar isso. Mas isso deveria ser ultrapassado pelas pessoas mais jovens. A solução é que, porventura, o cinema continue, se desenvolva de forma autônoma e intrínseca ?

Atualmente, o maior cineasta é certamente Manoel de Oliveira... 85 anos. Ele nunca será majoritário. Mas ele continua o cinema de uma maneira absolutamente estupefaciente, simultaneamente arcaico e completamente insolente. A ideia que Oliveira esteja lá para dez mil pessoas, para sempre, me deixa triste. Então, aqui está, eu estou insatisfeito dos dois lados, é por isso que fazemos uma revista. Eu não tenho a solução. O afastamento é muito grande: nós andávamos sobre duas pernas e então, de repente, nós fizemos uma espargata. Agora, eu concordo que haja uma perna *Amante*, uma perna *Roda da fortuna*, e então uma perna Oliveira, uma perna Raoul Ruiz. Mas eu não posso ficar feliz com isso, porque quando eu vejo *Diário de um pároco de aldeia*, que me faz chorar, e o filme ainda tem duas pernas. E ele fala do povo. Mas talvez deva se dizer que nós estamos aqui, agora, e pegar tudo isso tal como nós o encontramos. Na vida, não é muito importante resolver os problemas, mas antes, viver bem com eles. Então, nós temos ainda assim um problema que diz respeito à sobrevivência autônoma do cinema como memória inesquecível, como lembrança que não devemos esquecer — pois o cinema nos diz que não se deve esquecer. Não é que não se deva esquecer o cinema, é o cinema que assegura *toda* memória. O cinema é genial. É muito mais do que nós acreditávamos. O que fazemos com ele?

Eu formei uma espécie de cinema no cinema, e a esse cinema pertence o conceito de luto que eu penso hoje que nós estamos, nós mesmos, em vias de realizar. Meu tempo de vida e de atividade intelectual foi fortemente marcado pelo fato que houve certos acontecimentos no século que só o cinema viu. Os campos são o símbolo disso. [...] Foi a América que, subitamente, nos remeteu uma imagem dos campos e do Holocausto que não era indigna, de forma alguma, que era americana e que teve um sucesso mundial. Eu me lembro que eu me disse na época que nós íamos exhibir *Noite e neblina* porque *Noite e neblina* era esse pequeno filme que pessoas como eu levaram em cheio na cara aos doze ou treze anos e que lhes disse que o

cinema existia, que os campos existiam, que o homem existia, que o mal existia, e que eles nunca mais o esqueceram. Depois, isso se passou para Godard, Rossellini, Antonioni, para todos os modernos. Tarkovski também. E depois, há um momento em que a arte moderna entra em crise, em que a memória está em déficit ou se torna muito seletiva, como se a questão da memória só se colocasse para essa história.

[...]

O cinema, se ele está alguns anos antecipado sobre o que vai acontecer, é formidável. Eu vou dar um exemplo que todo mundo pode se lembrar, o de Tati. Tati desenha *Playtime* no momento em que se construía Orly, lá está todo o design contemporâneo no qual nós vivemos, e Tati o extrapola a partir do que ele vê. O cinema é ainda assim muito ligado ao fato de ver ou de não ver, de ter visto bem ou mal, de não querer ver ou de querer ver. Se nós explodimos essa pulsão de ver no cinema, resta o mercado visual. O cinema é uma memória muito particular, especular, narrativa e visual que correspondeu aos primeiros grandes eventos da história da humanidade que eles mesmos tinham uma dimensão privada-pública. O que são os campos? É privado na medida em que não podíamos ir lá de qualquer maneira, mas é público pois é um espetáculo, é posto em cena como um espetáculo. A ambiguidade no cinema, entre o íntimo e o extrovertido, entre a escada do Lido para a star e a pequena história intimista, é também a oscilação do século. Há uma cumplicidade, o cinema se assemelhou ao século, ele o captou mesmo algumas vezes in vivo. É por essa razão que eu digo que é a memória. Não será eternamente verdade porque o século muda. O ato de ver é, neste momento, bem desqualificado, são os processos óticos, é o *optically correct* que vem a seguir. Annaud anuncia essa nova situação. Então, será preciso se debater para ver, e quando se debatemos para ver, nós entramos realmente numa luta religiosa.

[...]

O que acho absolutamente magnífico em Paradjanov, e sobretudo em *A cor da romã*, é que ele nos coloca frente a uma questão muito mais louca que não é: “Eu vou fazer a arte armeniana do século XII e eu vou filmá-la”. Ele coloca a sua câmera a uma tal distância das coisas que isso permanece cinema, e o que nós vemos ao mesmo tempo é o que o cinema nunca filmou, vemos pessoas que mostram as coisas de longe, tesouros. Temos, então, algo de magnífico em Paradjanov, da ordem do: se tivesse existido o cinema, um dia, por milagre, alguém teria viajado no tempo e teria posicionado a sua câmera em um mercado em Erevan, e como ele não soube muito bem onde se colocar, um pouco como os Straub em *Cedo demais, tarde demais*, ele se colocou em um campo e há pessoas que passam e dizem: “Quem é esse zumbi?”, como os homens verdes de Spielberg e lhe fazem sinais à distância mas não ousam se aproximar, e nessa espécie de roteiro louco onde existiria o cinema no coração de uma cena real da Idade Média, Paradjanov reconstrói a hipótese de uma imagem da qual podemos dizer: essa é muito anterior ao cinema. Ela corresponde a uma espécie de intrusão imaginária miraculosa em um mundo que existiu e ao qual nós não teríamos nunca mais acesso, que é o contrário do *Nome da rosa*, que não está no hiper-realismo da maquiagem mas em: se houvesse cinema na Idade Média, *A chegada do trem na estação Le Ciotat* teria sido isso para eles e para nós. Eis a verdadeira inocência. E o que é sublime, é que em *A cor da romã*, Paradjanov empresta os mais belos objetos. Eu acho isso sublime em comparação àquilo que eu escrevia sobre *O amante*, sobre o sapato, isto é, que não está à venda em Paradjanov e provavelmente que nós estávamos em um mundo onde as belas coisas não estavam apenas à venda. Nós chegamos, assim, a alcançar uma espécie de equivalência de um mundo sem cinema, de um mundo da Idade Média.

[...]

Temos uma ausência de imagem. Certamente e é algo dramático. É a forma como, na nossa sociedade, uma parte enorme da experiência de uns e de outros, e sobretudo daqueles que não tem muitos meios para a expressar, está em vias de passar por um buraco negro, dos quais eles mesmos são frequentemente seus próprios coveiros. O que é difícil é não renunciar a essa questão: o cinema é uma arte realista. E ao mesmo tempo não considerar que é um caso de tomada de decisão, de orçamento, de assegurar que uma imagem chegue lá onde, como pelo acaso, nós nunca quisemos ver nada.

Os italianos parecem ser as pessoas mais vivas, mais cínicas, mais livres dos seus movimentos, os mais descrentes e, por conseguinte, eles são aqueles que mais trabalham com os processos visuais da propaganda no futuro, pela imagem... Eu ia citar Benetton, mas Benetton só faz, por enquanto, cartazes, imagens fixas. Eu não penso absolutamente que o cinema italiano vá se recuperar, justamente por causa disso. É interessante ver como se recicla o talento. O talento italiano foi estrondoso depois da guerra e isso durou uma quinzena de anos, depois os italianos se tornaram ricos, e como as pessoas que se tornam ricas, eles se desinteressaram um pouco pelo cinema. Poderíamos pensar que eles fariam como os ingleses, que abandonaram seu cinema muito cedo, depois do *Free Cinema*, mas fizeram durante muito tempo uma boa tv, Stephen Frears é o perfeito exemplo de alguém que é um bom produto da televisão inglesa com suas qualidades básicas. Na Itália, nada disso se passou. Eu procuro sempre de onde parte o talento e eu não finjo pensar que vá surgir, aí, um novo cinema italiano. Há Moretti que é a nossa própria vigilância, nosso homem lá, há talvez alguns que estão ao redor dele, mas é muito pequeno em comparação à enormidade do cinema italiano antigo e são resistentes, eles se queixam, tudo bem, são os nossos irmãos, nós os conhecemos. Mas o talento italiano, que é sempre considerável no design, na moda, não foi de maneira alguma para a televisão. Se assistirmos a RAI, é de chorar. Eles realmente falharam na televisão, eles a fizeram pior do que era possível, é surpreendente para pessoas que têm verdadeiramente uma cultura teatral magnífica, uma trivialidade felliniana. Pensávamos que veríamos Fellini não tão bom quanto Fellini na televisão italiana, mas de maneira alguma. É vendo as campanhas de Benetton ou a maneira com a qual Berlusconi carrega seu império que eu me convenci que havia visivelmente grandes predadores, tais como os Condottieri, que sabem manejar o dinheiro, a política, o poder, em uma Itália que chega a um grande momento de sua crise de Estado, que começa a se parecer bastante com a Itália de Dante, uma Itália de pequenas cidades suntuosas não totalmente unificadas. Era só uma hipótese, eu não sei se ela vale: vigiemos a Itália, mas não a vigiemos onde ela não irá regressar, do lado do cinema, nem a vigiemos do lado da televisão, a vigiemos do lado da comunicação em imagens porque os italianos têm uma qualidade que os americanos não têm, eles não creem em nada. São descrentes. E nós vivemos em uma época em que necessitaremos, não nós, mas o grande capital, de grandes artificiosos, de grandes ilusionistas, de pessoas capazes de fazer truques gigantescos, de gerar enormes orçamentos, um pouco como o fantasma de fogos de artifício de Casanova em Veneza filmados por Fellini. E eu penso que isso vai se passar, antes, na Itália. Para acabar, eu diria que eu tive esse sentimento quando eu vi um filme que eu gosto bastante e do qual eu sempre falo bem porque ele não foi levado a sério, é o último *Poderoso chefão* de Coppola. Eu vi alguma coisa nesse filme que me colocou a pulga atrás da orelha: há o novo mundo e o velho mundo, e o filme consiste em retornar ao antigo partindo do novo. Toda a parte da parada, com a máfia de Nova York, o bale das famílias, é magnificamente feito por Coppola, sentimos que há uma sólida tradição e, apesar da violência, o senso do teatro e da parada, o gosto do espetáculo e essa generosidade americana de se dar como espetáculo dizendo que todo o mundo vai lhes amar — é o único povo na História que pensou que seria amado —, é muito belo no filme de Coppola até mesmo a paródia. De repente, eles vão à Itália, é preciso ir ao Vaticano conseguir um contrato, é preciso ver o velho camponês siciliano que é um falso padre e um assassino profissional, e subitamente, nós entramos na matriz que é simultaneamente o Vaticano e a Máfia, é uma cultura muito mais antiga, é aquela que tem a Ópera com o filho do chefão que canta e que nós acreditamos que ele vai ser morto. E eu me disse que isso

era a Itália selvagem, um país talvez não muito longe da selvageria, que podemos imaginar o momento em que ele construiu a golpes de machado as grandes categorias do nosso mundo visual, porque é, de qualquer maneira, o *Quattrocento* que impôs a perspectiva. Hoje, nós quebramos a perspectiva e é a Itália que a quebra, não a América, eu acho que a América está absolutamente no fim da linha. Pacino deixa essa magnífica cultura da parada, de majorettes, de assassinos e vai se recarregar com os anciãos, os grandes assassinos, com o grande assassino que é o papa, e é seco e frio, para mim, é Benetton. E eu acho extraordinário que isso passe pela Itália, não como a salvaguarda do cinema, mais como a continuação de um capítulo das ilusões, da propaganda e da política, e quanto a isso, a Itália é novamente um país modelo por causa da presença do papa, da ausência do Estado, da desarticulação, pois forjada por essa cultura da qual ela não se ocupa. Então, há certamente uma história que continua e que passa pela Itália novamente, mas não é a história do cinema, e talvez nós, pequenos franceses, e eu mais que qualquer um, herdamos essa obrigação de carregar o fardo da história do cinema porque apenas nós a escrevemos e a vivemos de forma tão séria e tão insubstituível. É um pouco a nossa questão.

Conversa transcrita por Anne-Marie Faux, *Cahiers du cinéma*, “*Spécial Serge Daney*”, n° 458, julho-agosto de 1992. Transcrição republicada na coletânea *La maison cinéma et le monde – 4. Le moment Trafic*. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Leia nossa crítica abaixo

Por Serge Daney

Paisagem depois da batalha. Produto audiovisual ameaçador, O amante exhibe, se nos damos o trabalho de analisá-lo, a adequação doravante bem-sucedida entre o espectador “personalizado” e a imagem “chromo”. No cinema, as coisas “se” comunicavam. Nesse pós-cinema, elas nos são comunicadas. Uma pequena diferença.

Para falar de um filme que tanto penamos para ver sem dormir, acontece que dizemos, como que para se desculpar: “Me cansou os olhos”. Essa bela expressão é uma forma de reconhecer que todo filme é projetado simultaneamente duas vezes: uma vez sobre o ecrã da sala e uma outra sobre a retina persistente dos nossos olhos. Como se a *tela* que nós “nos tornamos” fosse também um *lençol* estendido no fundo dos nossos olhos e que cairia sem esses “prendedores de roupa” que constitui nosso gosto por essa bela coisa chamada cinema.

O filme “que cansa os olhos” é aquele que, a cada instante, foi preciso “subir a retina” como subimos, no burlesco, nossas calças e nossas meias. É assim que criamos falsas lágrimas, nascidas da conjuntivite e não da emoção. E de falsas cóleras, nascidas da irritação e não da revolta. É nesse sentido que os maus filmes tem “tudo errado”.

O amante é um desses filmes que “cansam os olhos”. Embora um pouco menos consternador que a campanha de intimidação que acompanhou sua promoção, o produto só daria pena se não sentíssemos que com Annaud existe — enfim operacional — o protótipo de uma nova raça de cineastas: o “pós-cineasta”, isto é, aquele que *não sabe nada do que o cinema soube*.

Isso não data de ontem: o homem encontrou o seu caminho de Damas, há uns dez anos, quando ele teve a intuição, realmente fulgurante, de que tudo o que foi durante muito tempo “natural” no cinema — que nele haja homens e mulheres, personagens e corpos, afetos e experiências: enfim, histórias — acabaria por cair

em tantos “continentes desconhecidos”, aos quais não teríamos mais acesso que por meio *do exterior*, graças a simulações cada vez mais consensuais e retóricas (tudo aquilo que os *reality shows* constituem como o baixo produto televisual).

Annaud é então o lanterninha-chefe que estaria lá nos primórdios da Humanidade (*A guerra do fogo*) como na sua meia idade (*O nome da rosa*), nos primórdios de uma vida de jovem besta (*O urso*) como naqueles da vida erótica de uma jovem garota (*O amante*). É assim que ele aplicou o seu selo sobre alguns grandes eventos de sucesso dos anos 1980, anos que — nunca os esqueçamos — foram marcados pelo retorno (infelizmente) pouco contornável da *preocupação mitológica* no seio das nossas famílias. Retorno que tinha necessidade de uma nova matriz estética (fora a publicidade e seus cromos), e a longo prazo, de um novo tipo de comunicador sem estados de alma (Annaud, por exemplo).

Pois, contrariamente a Besson e a Beineix, mais talentosos e ainda consumidos pela ideia cinefílica, Annaud sempre filmou na ignorância *do* cinema que antes dele existiu. Por estar imaginariamente no leito dos primeiros passos de tudo o que se mexe, por velar a pré-história da espécie e os primórdios do *pithecanthropus erectus*, ele esqueceu que outros antes dele tinham brincado com esse excitante dispositivo: os prendedores de roupa do cinema sobre as nossas retinas em fogo.

A julgar, enfim, pelo estilo da promoção de *O amante*, a barbárie audiovisual tenha talvez encontrado seus Hunos. Eles se converterão ao cinema? Eles vão nos dar uma surra (*Achtung*, etc.)? Quem nos protegerá? E aliás, quem é esse “nós”? Digamos que se trata dos amadores do cine-prendedores de roupa e do sentimento, cada vez mais claro, que eles têm de fazerem mais parte dos *outros* que dos *hunos*.

Annaud, na verdade, não é qualquer um, mas o primeiro robô não-cinéfilo da história do cinema. No manual “A espécie humana em vinte storyboards”, estudado na nave espacial que voltou no tempo até nós, ele leu que o cinema era “contar uma história em imagens”. Sentimos que ele nunca irá além desse estereótipo e que ele sempre saberá com o que isso *deve* se parecer, a “representação” dos comportamentos e das emoções humanas. Mas justamente, ele só sabe isso: ele tem a sabedoria do robô que não sabe que ele não sabe nada.

Ele não sabe que há coisas que vivemos sem propriamente vê-las e que há outras que nos arrancam os olhos sem nos remeter, no entanto, a nenhuma vivência, que há momentos em que não se deve gritar muito alto, onipresenças nulas e ausências fortes, mentiras coletivas e verdades parciais, enfim, experiências que o cinema tem muita dificuldade (mas sua dignidade é tentar) de se aproximar. Normal: não está escrito no manual porque o manual — permanecendo muito bem feito — foi escrito por publicitários, ao longo dos anos 1980.

Voltemos ao cinema, a nossa retina e aos nossos prendedores de roupa. Por que o filme cansa os olhos? Porque algo de essencial — de essencial ao cinema — desapareceu em um filme como *O amante*. O cinema viveu de uma evidência simples: a saber, que alguma coisa se comunicava de um fotograma ao outro, de uma imagem a outra, de um plano a outro, e tudo isso terminava por constituir um tecido lógico e confuso, rico e retorcido, em que o espectador não precisava ser “atordado” (como a zeladora) a cada instante para estar implicado, posto em jogo, arrebatado e urdido vivo pelas agulhas de tricotar do espaço-tempo. Por esse motivo, os grandes manipuladores do público — de Hitchcock a Tati, de Chaplin a Leone — foram igualmente imensos lógicos que apostavam também no orgulho que nós tínhamos direito – espectadores – de sentir quando nós aprendíamos a ver, deduzir ou imaginar, a partir dos enigmas que eles nos propunham.

Esse orgulho desapareceu há muito tempo, substituído pelo gozo dos efeitos do “cinema filmado”. É

provavelmente para “fazer cinema”, para se pavonear — à maneira de novos-ricos que adquiriram o direito da primeira noite sobre o mundo inteiro — nos ouropéis literários de uma história assinada por M.D., onde, a princípio, tudo é apenas humidade, linhas de calor, *desfocagem* enervada e contágio sensual, que Annaud aceitou o desafio dispendioso da *sua* leitura de um romance colonial de sucesso. Isso só deixa mais claro a forma com que, nele, o imaginário substituiu o cinema.

Peguemos um exemplo. Peguemos um faux raccord (há alguns em *O amante*). A primeira coisa que vemos do amante é, se eu me lembro bem (mas eu não irei rever o filme para verificar), um dos seus sapatos. **O** sapato, terrivelmente belo e luxuoso, está voltado para o espectador, como um rosto, o tempo de um close embrutecido e que dura. Ele dura o tempo que é preciso para o espectador chegar na seguinte conclusão: estes não são os sapatos Bata e as pernas que os portam não são aquelas de qualquer um. Na imagem seguinte, de fato, vemos se estender o corpo elegante e bem vestido do chinês que desce de seu carro de coleção. O problema é que entre a forma com que o sapato estava posicionado em relação ao espectador e o gesto do corpo do ator, há, se eu ousar dizer, um leve coxear e um efeito de imagem, outra vez, de “cansar os olhos”, na falta de prendedores de roupa. Enfim, é a tragédia do faux raccord. Eu compreendo muito bem que um faux raccord não é um crime e que isso não choca absolutamente ninguém. Mas não é — como na época de *Acossado* — porque o cinema teria se emancipado das velhas leis empoeiradas que diziam como devíamos raccordar, é porque o trabalho de Annaud não é *mais de forma alguma* uma prática da memória, do contínuo, do tempo, enfim, da montagem. *É um cinema em que nada se comunica, porque é um cinema em que tudo é comunicado.*

O sapato é, então, uma informação do cenário transformada em um pequeno spot publicitário e sub-reptício de um lindo objeto vendável, uma espécie de lobb indochinês. Eu me surpreendo, aliás, que essa pompa de sonhos não tenha feito parte — da mesma maneira que alguns objetos promocionais, indo do carro branco à pequena garota de colecionador — de peças raras cuja lenda poderia muito bem ser contada sobre o *plateau* excitado do virtuoso Cavada.

Mas, diremos, a grande maioria da imprensa e das mídias avalizaram a coisa. É infelizmente verdade. Mas, acrescentaremos, o filme funcionou e não revoltou ninguém. Isso não pode ser mais verdadeiro. É aqui que é preciso se mostrar digno da página “Rebonds” e fazer intervir um personagem doravante bem importante na vida e na morte dos filmes de cinema: nada menos que o espectador. Retomemos, é preciso, nosso sapato.

Pois se o plano é tão longo, tão mal raccordado e tão insultante para a compreensão do espectador, não é somente porque Annaud tem uma pequena ideia da inteligência de seu público, é porque ele compõe o seu filme como uma sequência de imagens órfãs em que cada uma, *uma por uma*, deve ser vista, reconhecida e quase que *rubricada* pelo espectador-consumidor.

Nessa estética, uma imagem nunca tem a sua continuação, seu mistério e a sua elucidação em uma outra imagem que lhe seria mais ou menos contígua. Uma imagem é agora *visionada* duas vezes, uma pelo pós-cineasta que a assina e outra pelo pós-público que a rubrica. Ela só está, de tal modo, estendida em direção à sala (e não mais articulada em relação a outros elementos do filme) pois ela é um teste de *visionamento* e não o compartilhamento de uma *visão*. (“Você não viu nada em Cholon, nada.”) As imagens estão sobre uma lista de espera, esperando ser submetidas à aprovação do público, a seu *imprimatur* instantâneo, à assinatura de sabe-se qual contrato de confiança.

Sejamos sérios (*bis*). Falamos muito, aqui mesmo, do individualismo contemporâneo e de seus paradoxos. Um deles é nada menos que um certo apagamento do *gosto* em um público mais adulto, isto é, mais informado, menos ingênuo, rapidamente entediado, que navega à vontade entre as diversas primeiras escolhas débeis que lhe sopram o mercado. Esse espectador, orgulhoso da sua autonomia e consciente de seu poder, está, no entanto submetido à obrigação um pouco cômica de fazer *seus* os estereótipos do ar do nosso tempo e do conformismo de seu grupo social, com a condição que ele tenha o sentimento de vivê-los e *gerá-los a título pessoal*.

E ele zanga-se quando lhe dizemos que mesmo que tente ser único, influenciado por ninguém (*sic*), não seguindo nem as modas nem as etiquetas (*re-sic*), ele não chega a dizer menos as mesmas esmagadoras besteiras consensuais que o seu vizinho mais próximo. Eis porque os críticos de cinema, e os críticos em geral, do simples fato que eles não amam nem os estereótipos nem os prê-à-pensar, são uma espécie em vias de extinção. Em um mundo em que a *apropriação pessoal* dos estereótipos é uma condição da extensão do turismo cultural, nada mais normal.

O que é então esse close do sapato do chinês? Nada menos que um *grito*. O sapato grita que ele quer ser visto, visto na sua essência publicitária de sapato solitário, numa radical *sapaticidade* (a famosa *Schuhekeit* da qual fala Heidegger). Ele grita que ele quer significar algo. Ele grita que ele foi assinado e que foi Annaud que o submeteu a aprovação do espectador, à maneira de um jogo em que só avançamos à medida que damos vistos. Pior para aquele que, habituado ao cinema, já se entedia com a espera do próximo *plano* e se irrita que o filme, na falta de prendedores de roupa, lhe canse ainda os olhos. Pois não haverá um *plano*, depois. Haverá uma outra imagem que demandará, ela também, a permissão de ser autenticada *imagempelo* espectador.

O que deveria acontecer, então, aconteceu. Existe agora, face ao espectador-consumidor *autônomo*, uma imagem *que lhe assemelha* e que, como ele, repugna ostensivamente a necessidade de outras (de outras imagens, mas também do som e da duração) para suscitar esse simples efeito de cromo doméstico e social (uma espécie de *Emmanuelle* tocada pela qualidade literária).

O efeito é, certamente, deplorável. Pois, transformado o mestre a montante como a jusante de um filme que a ele é comunicado imagem por imagem, o espectador é pego na armadilha de seu pobre domínio de consumidor-decodificador. Ele não tem o tempo de reconhecer outra coisa que aquilo que ele já *conhece*, isto é, nada, ou o mal visto, a publicidade, o cromo, o logo, o visual, enfim, o lugar comum. É, então, inutilmente que Annaud foi filmar no real Vietnã. Ele não cessou, o infeliz, de correr o risco que a sua câmera, em um momento, registrasse ao acaso algumas gramas de realidade que não estivesse pré-mastigada?

Mas, na época das imagens e das emoções *de síntese*, as chances de tal encontro com a realidade se tornaram completamente mínimas.

Libération, 31 de março de 1992

Lire notre critique ci-dessous foi publicado originalmente no jornal Libération e republicado na coletânea *La maison cinéma et le monde – 4. Le moment Trafic*. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Da dificuldade de ser Coco

Por André Bazin

Esta *história real* saiu em *Carrefour*, a 17 de março de 1954.

Desde que eu soube ter sido convidado ao festival de São Paulo, pareceu-me evidente que deveria voltar com um papagaio. Entre a ideia de Brasil e a de papagaio existe uma relação que se impõe ao espírito como aquela da bestice com Cambrai ou do Calvados com a Normandia. Dir-me-eis que, eliminadas as malcheirosas antas, o tamanduá difícil de alimentar, as diferentes variedades de serpentes antipáticas e a espécie de pantera do tamanho de um gato que aterroriza a floresta virgem, tinha eu também o jacaré. Antes de tudo, o crocodilo não é típico da América do Sul. Encontramo-lo mesmo na Índia e, de resto, já tenho um que comprei prosaicamente de meu passareiro habitual, praça Jucieu. Notai que gosto muito dele, mas um só basta. Como não há ninguém além de mim na família com a manha de agarrá-lo pela nuca sem me deixar impressionar por seu fole de ferreiro e suas lamentações [1] enquanto lhe trocamos a água, e que tal operação se renova a cada oito dias (independente de acidentes com o aquecimento central que vos obrigam a traficar o termostato ao alcance da bocarra), é uma grande preocupação nas férias. De resto, ele engorda. Discretamente. Mas engorda, e já ultrapassa os cinquenta centímetros. Em seis meses, o aquário que lhe fiz sob medida estará muito estreito para seus arroubos e vou ter que, sem dúvida, oferecer meu crocodilo ao Museu das Colônias, onde iremos vê-lo de tempos em tempos. De todo modo, Janine jamais se lhe habituou, diz que é estúpido e que está sempre pronto a vos arrancar um dedo.

Estive pensando também em um pequeno macaco, mas diz-se que aqueles da América do Sul são particularmente frágeis e Michel Simon, que eu tive a chance de consultar quando nossas gripes mútuas nos detiveram no hotel Esplanade, confirmou o meu receio. Então, será que ele se familiarizaria com meu filho, mesmo supondo que se entenderia com o cão e o gato? Não: o macaco, nós vamos reconsiderá-lo quando eu tiver um apartamento de mais de três cômodos. Todas as alternativas consideradas, apenas o papagaio se impôs. Primeiro, por associação de idéias. Segundo, por seus bem conhecidos traços de higiene e sociabilidade. E enfim, por sua conversa aprazível.

Poderia adicionar que tinha um sentimento, um projeto em formação, de reparar simbolicamente uma injustiça? Verdade seja dita, o mais humano dos pássaros foi acometido por uma maldição jurídica na França por cerca de vinte e cinco anos. Por causa da psitacose, o papagaio chegou à nossa casa não apenas como espécime raríssimo, mas também como um irregular e fraudulento objeto de contrabando. Ele só sobrevive em cativeiros clandestinos porque é proibido de entrar legalmente. A longevidade atingida por esse pássaro nos permite invocar uma origem longínqua, anterior à obrigação da carteira de identidade ou da biometria. Ainda por cima, eles são caros. Dificilmente encontra-se papagaios por menos de vinte e cinco mil francos, e isso sem contar com o adestramento apropriado, pois um papagaio que fala não tem preço. Além disso, eu não me daria ao direito de desviar tal montante do bem-estar familiar, seria sentimentalmente repugnante arranjar-me animais a preço de ouro. A sua posse parece-me prioritariamente um fruto de amizade, ou respalda a necessidade da lembrança, que é outra forma de amizade. Por exemplo, no ano passado em Verona, Janine e eu descobrimos, horrorizados, que no mercado da adorável *piazza dei signori* vendiam passarinhos massacrados em redes, aos milhares. Lembrai-vos quando vos servirem na Itália uma codorna com polenta: seria isto aquele infeliz pardal ou pintassilgo abatido à beira do lago de Garda? De repente, percebi sob a tenda de um desses açougueiros que do céu piscaram grandes olhos dourados: Era uma dúzia de corujinhas vivazes apinhadas numa gaiola e prometidas a não sei qual especialidade gastronômica local. Poderia eu fazer o gesto mínimo de salvar ao menos uma? Depois de uma

breve discussão franco-italiana da qual eu não discernia muito bem se se tratava de como acomodá-la ou de como alimentá-la, levei minha coruja, que nós chamamos de Juliette. Eu não vou bancar mais o Axel Munthe: meu amor pelos bichos é egoísta, eu esperava retornar com ela para Paris. Juliette parecia forte o suficiente para suportar a viagem mas morreu na noite seguinte ao nosso regresso. Seu túmulo jaz no jardim ao lado de um gaio que nós havíamos enterrado três anos atrás. O amor nem sempre é menos perigoso que a cozinha.

Mas voltemos ao meu papagaio. Esta digressão talvez tenha feito compreender porque eu não podia voltar de mãos vazias. Não sendo bobo, sabia perfeitamente que o lobo do mar desembarcando em Bordéus, o saco de marinheiro num ombro e o papagaio desbocado noutra, procede desde muito tempo da mitologia, através de gravuras românticas. Mas deveria ao menos existir um serviço ministerial capaz de entreabrir a cortina de ferro dos papagaios.

Devo dizer, ademais, que tive do ministério da agricultura, serviço veterinário, setor de importação de animais, a mais compreensiva acolhida. Não me impuseram nenhuma dificuldade para me conceder uma derrogação de importação para um papagaio proveniente do Brasil. Derrogação entretanto sujeita a duas condições: emissão, na chegada, de um certificado veterinário brasileiro atestando a boa saúde do animal, e que o território de onde proveio está indene de psitacose por mais de seis semanas. Tal certificado, para ser válido, devia ter, no máximo, três dias. A duração da viagem de avião sendo de trinta horas, a observação desta cláusula constituía, evidentemente, uma proeza e condenava em todo caso a importação por água. A segunda condição era que o animal fosse recebido na chegada pelo veterinário do serviço aduaneiro, e julgado uma segunda vez livre de perigos para a população francesa.

Na especial constelação que constituía a delegação francesa do festival, obtive um pequeno sucesso proclamando minha intenção. Alguns, vagamente inteirados, me preveniram contra as dificuldades do retorno. Outros simploriamente declararam me imitar. Minha derrogação especial causou grande impressão. Eu era o único membro da delegação francesa capaz de voltar com um papagaio! Pelo menos era o que eu achava, pois ainda ignorava que seria menos presunçoso de minha parte pretender retornar com um rebanho de lhamas da cordilheira dos Andes ou com todas as variedades de serpentes venenosas do instituto Butantã, mesmo entregar-me ao tráfico, que tencionar trazer à minha esposa o mais comum dos papagaios. Pois que jamais o teria conseguido sem a ajuda de amigos devotados, perseverantes e influentes, aos quais dedico estas páginas, em grata homenagem. Como iria imaginar que seria ainda mais complicado sair com meu pássaro do Brasil que fazê-lo entrar na França?

Antes de tudo, eu devia constatar a ausência aparente de qualquer psitáceo em São Paulo. Essa metrópole onde os arranha-céus crescem tão rápido que seus ascensores não lhes alcançam utiliza bem o papagaio, ou mais exatamente, a arara, em seu simbolismo turístico; mas o animal em carne e osso é tão raro ali quanto o galo gaulês nas ruas de Paris.

Felizmente eu devia encontrar, sob recomendação de Albert Béguin, o Reverendo Benvenuto de Santa Cruz, um jovem dominicano que dirige por lá *Economia e Humanismo*, com quem tive conversas mais sérias que as que me levaram finalmente a torná-lo parte de minha desilusão. Senso de humor ou caridade cristã, assegurou-me: não seria em vão que *Economia e Humanismo* ter-se-ia entregue ao estudo aprofundado da geografia humana de São Paulo: alguns telefonemas o fariam capaz de me indicar os raros lugares da cidade onde se vendiam papagaios.

No dia seguinte, pois, à hora marcada, o clérigo passou me pegar no hotel, com vistas na operação-papagaio. O carro nos levou antes por longos desvios até uma pequena praça onde dois passareiros tinham loja. Ali se vendia sobretudo poleiros para papagaios e os pequenos periquitos verdes que se acham facilmente nos cais de Paris, mas somente quatro ou cinco papagaios, de triste aspecto. Foi preciso seguir para outro bairro para encontrar, enfim, à entrada de um grande mercado, alguns papagaios em bom estado. Eu almejava que meu papagaio falasse, mas não o português. Por intermédio do Reverendo, aprendi do passareiro que me era necessário escolher um papagaio da Bahia, ou seja, o bravo papagaio clássico, verde com algumas plumas vermelhas, faces amarelas e fronte azul. É o único papagaio sul-americano que fala. A magnífica arara, colorida como um oficial de opereta, grita muito alto mas não dá um pio. De resto, eu começava a suspeitar das dificuldades do retorno e recear seu tamanho. Uma arara chega facilmente aos 75 centímetros, ao seu transporte faltaria discrição. Eu devia, ademais, escolher um animal jovem, não tendo ainda frequentado a escola e disposto a aprender o francês. Garantiram-me um espécime de seis meses, pouco domesticado e que preenchia incontinentemente a rua de protestos. Por 400 cruzeiros, cerca de 3000 francos, consegui meu papagaio. Retornando imediatamente, instalei-o no banheiro, sobre o porta-toalhas, à guisa de poleiro, com uma boa ração de sementes de girassol. Restavam-me quatro dias para conseguir seus papéis, que eu supunha resumirem-se no certificado veterinário pedido pela aduana francesa. Foi então que os verdadeiros problemas começaram.

Que me permitam aqui um parêntese que terá ao menos o mérito de lançar alguma luz sobre o caráter brasileiro e o clima sob o qual se desenrolou o festival.

Não avexarei meus amigos paulistas revelando que seu festival não foi um modelo de organização; mas jamais saberei dizer o bastante sobre a maravilha de sua hospitalidade, e particularmente em relação à francesa. Fomos acolhidos numa amável e suntuosa desordem, mas com uma gentileza, ou melhor, uma generosidade na cortesia cuja lembrança ainda me assombra. Conscientes de suas fraquezas administrativas, em todo caso se esforçaram, por todos os meios a seu alcance, em evitar-nos pessoalmente os inconvenientes.

Foi assim que, tendo um dia cometido a imprudência de me fiar no programa oficial, que anunciava uma conferência de Jean Painlevé, lá o encontrei, mas entre os ouvintes, escutando pacientemente um de seus colegas brasileiros. Saí bem a tempo de receber o pé-d'água cotidiano. Raramente chove mais de uma hora em São Paulo, mas o que chove é o suficiente para justificar o guarda-chuva que levam a maior parte dos pedestres: ficais em alguns segundos encharcados até os ossos. Cheguei ao hotel furioso e o fiz notar a um organizador. Esta desventura valeu-me, além de uma sólida bronquite, a disposição, a partir do dia seguinte, de uma espécie de secretária particular - o que chamam por lá de uma "*hôtesse*" - encarregada, não somente de advertir-me cotidianamente de todas as mudanças de programa - o que já era uma proeza - e de facilitar meu trabalho de jornalista, mas, de modo geral, de ajudar-me em todos os esforços que minha ignorância do português e da vida brasileira podiam se me tornar complicados.

Minha *hôtesse* particular se chamava Sofia. Ela era uma estudante loura e rosa-bebê, que falava perfeitamente o francês. Jamais saberei dizer o bastante sobre o que foram, não somente sua paciência e devotamento à causa do papagaio, mas a eficácia decisiva de suas intervenções.

Obtive, mais facilmente que aquela de um passareiro, a indicação de um veterinário por Mme. Sermaize, esposa do organizador francês do festival, que precisava, por sua vez, de certificados para levar consigo um pequeno cãozinho, com o qual travara amizade. O bravo animalzinho fazia desde oito dias companhia a Eric

von Stroheim, igualmente afetado pelo clima local, e que quase não saia, a não ser para rijas e altaneiras aparições à projeção de seus filmes. Encaminhamo-nos, os dois, para uma espécie de pequeno hospital veterinário, apresentar nossos animais. Dão ao infeliz filhote uma injeção antirrábica, tomam sua temperatura, examinam no microscópio o que ficou no termômetro e entornam-lhe um vermífugo. Ao que o homem de arte, que pouco fala o francês mais que nós o português, esforça-se em explicar à dona que ela ainda precisa se dirigir ao ministério da Agricultura onde, com seu certificado, lhe darão um outro papel... assim que infligissem ao cão um último exame destinado a livrá-lo de seus... - aqui, um termo em português para o qual o veterinário busca em vão o equivalente em francês: "Sabem, maior que maior...". Exauri os superlativos: "muito", "um grande número", "enormemente". Terminamos por nos entender: trata-se de carrapatos, parasitas efetivamente "maiores que pulgas". Tanta complicação por um pobre cãozinho de apartamento muito me faz temer por meu papagaio; mas se contentam em inspecionar suas narinas e examinar seus dejetos, após o que obtenho um certificado devidamente timbrado, onde creio discernir que o animal aparenta ter boa saúde.

Foi aqui que se manifestou o primeiro mal-entendido que ameaçou tudo comprometer. Eu acreditava, em minha tola presunção, possuir o certificado necessário e suficiente, tanto para a saída de meu papagaio do país, quanto para sua importação. Grande erro. No Brasil, os certificados de médicos e de veterinários não têm nenhum valor legal. Este tipo de papel deve ser emitido, ou pelo menos autenticado, pelos ministérios competentes, no caso, da Saúde ou da Agricultura.

Voltei ao hotel, persuadido de que estava tudo em ordem, para minha vez de medir a temperatura e de me deitar, com uma boa gripe. Ainda bem que Sofia não estava longe! Perguntei-lhe timidamente se não seria muito expandir suas funções de *hôtesse* para lhe pedir que fosse, no dia seguinte, à companhia aérea brasileira onde eu reservara minha passagem de volta, a fim de preparar a partida.

Voltou com notícias alarmantes. O regulamento dessa companhia interditava o transporte de animais, pelo menos acompanhando os passageiros. Entretanto, tinham-na pedido para esperar até... amanhã. No dia seguinte, Sofia, a quem uma temporada de vários anos na França dera um senso prático e cartesiano, não se deixou enganar e não sossegou até elucidar completamente a questão. Acabou descobrindo, depois de uma manhã de pesquisa nos arquivos da companhia, em que condições poderia ser concedida, excepcionalmente, uma autorização para transporte de pequenos animais. Um capítulo particular, minucioso e draconiano, consagrava-se aos papagaios, distintos dos outros pássaros. Ele previa a dimensão e o material da gaiola (madeira, nem pensar), a distância entre as barras, a quantidade de alimento e de água. Sofia descobriu também que meu certificado veterinário não tinha nenhum valor e que aquele que obtive do ministério da Agricultura deveria ser, ainda por cima, examinado pelo consulado da França. Sem tudo isso, nada de papagaio no avião.

A perspectiva destes novos procedimentos teria sido desagradável mas, graças ao devotamento de Sofia, não de todo catastrófica, se todas estas complicações não nos tivessem levado ao sábado, véspera de Carnaval, que suspende, durante quatro dias, toda vida profissional e administrativa. Ao menos no Rio de Janeiro. Por sorte, em São Paulo, a observação do feriado é menos rigorosa e, com um pouco de sorte, talvez encontrássemos na manhã de segunda-feira, entre as nove da manhã e o meio-dia, (eu partia de tarde), aberto o Ministério da Agricultura. Mas o Consulado da França estava irremediavelmente fechado.

Entretanto havia sorte, era evidente, em meus infortúnios: o acaso me fez encontrar no bar do hotel um dos vice-cônsules da França, M. Ben Simon, que prometeu me acompanhar pessoalmente segunda de manhã ao

consulado para aditar ele mesmo o selo aos papéis brasileiros. Papéis que eu não mais podia obter senão a partir do início da manhã de segunda-feira.

Não falarei de meu domingo. Sofia, que partia em viagem, precisou me abandonar.

Felizmente, o festival havia terminado desde a tarde de sexta-feira. Paulo Emílio Sales Gomes, que dirigia o setor cultural do evento, seu adjunto e o Sr. Almeida Sales, crítico brasileiro, outro responsável pelo festival, colocaram-se à disposição do papagaio. Entrementes, alguns gramas de estreptomicina haviam felizmente derrotado meus últimos décimos de febre. Na segunda-feira, às 9 horas da manhã, partimos num taxi, em busca de um serviço competente e em atividade.

Primeiro xeque, o ministério federal estava fechado. Mas o vigia nos indicou, a alguns quilômetros dali, um "serviço animal". Lá fomos nós para descobrir, em meio de recipientes com órgãos bovinos mergulhados em álcool, que ali se ocupavam apenas de animais mortos. Para os vivos, ainda era alhures. Mas, aos "animais vivos", disseram-nos que o certificado deveria nos ser emitido pelo próprio ministério. Felizmente ao senso administrativo dos brasileiros não falta jamais piedade, e aceitaram, em face das circunstâncias, reexaminar o pássaro e emitir-lhe um passaporte quase em ordem.

Nosso taxi nos levou em seguida à casa do vice-cônsul, depois ao subúrbio, onde ficava a casa da secretária que detinha as chaves do armário com os carimbos, e finalmente ao consulado. O Consulado Francês fica num arranha-céu que abriga apenas escritórios, deixado nesta manhã de carnaval sob a guarda tão-somente de um zelador que passara a noite, evidentemente, dançando através dos eflúvios de éter perfumado. Ele não tinha nada de mais urgente, depois de nos receber, que voltar a dormir em seu décimo terceiro andar, fazendo-nos prisioneiros do interior do imóvel vazio e sonoro, cujo elevador estava quebrado. Foi preciso meia hora para nos fazermos lembrados pelo nosso porteiro. Era meio-dia e o taxímetro marcava 400 cruzeiros; mas eu detinha os papéis do meu papagaio.

Uma nova aventura começava. Munido de papéis ou não, eu estava entregue à discrição dos serviços administrativos da companhia aérea e da aduana. Apenas um funcionário temeroso ou ignorante, amedrontado pelas responsabilidades, que se recusasse a colocar os pássaros pequenos com os grandes, e eu deveria abandonar, *in extremis*, minha criaturinha sobre o concreto engordurado do aeródromo. Deveras Sofia, em sua sabedoria previdente, teve o cuidado de telefonar ao comandante do aeroporto para lhe anunciar a presença de um papagaio no avião das 20 horas de segunda-feira, mas eu temia que este importante personagem tivesse coisa melhor para fazer. No último minuto, tudo arriscava se complicar. O avião que eu devia tomar, vindo de Buenos Aires, renunciou, por causa do mau tempo, à escala em São Paulo. Era preciso alcançá-lo pelo avião de uma linha secundária. O que supunha dois embarques e, sobretudo, a reavaliação, no Rio, de tudo o que já havia sido previsto e preparado para o embarque em São paulo.

A relativa facilidade com a qual se desenrolaram tais operações ainda será, espero, para meus netos, objeto de maravilhamento. Pediram-me, decerto, toda vez, os papéis do papagaio, mas tão naturalmente quanto os meus próprios, sem qualquer surpresa aparente.

Foi no Rio, entretanto, o ápice do drama. No momento em que passaríamos para a pista, o comandante de bordo em pessoa veio informar Mme. Sermaize que seu cãozinho não podia lhe acompanhar. Levariam-no, no máximo, com a bagagem, mas não com os passageiros. Bastava ver o pobre filhote, cuja cabeça

minúscula saia de uma caixa de chapéu, para compreender que não sobreviveria a semelhante provação. A comoção ganhou reforços. M. Jauffre, gerente financeiro do cinema francês, France Roche, os Gance esforçaram-se por comover o comandante num francês que ele, aliás, não compreendia. Propus a greve geral de embarque até chegarmos num acordo com o adversário, considerando que, se procuravam pelo cão, munido de três vezes mais papéis sanitários que meu papagaio, tal querela tardia e inesperada poderia muito bem colocar em dúvida meus privilégios. Mme. Sermaize agiu finalmente como se lhe impunha, e chorou. O comandante não era insensível a mulheres formosas: depois de um conciliábulo com a aeromoça, o soberano após Deus cedeu.

A viagem não teve nada de mais. Os Gance, que possuem há vinte anos um papagaio-do-congo vermelho e cinzento, capaz de atender o telefone, muito se ocuparam de meu papagaio, envolvendo sua gaiola a cada escala de cobertas protetoras a fim de resguardá-lo das correntes de ar. Devo-lhes uma porção de bons conselhos sobre a saúde dos papagaios, que temem o frio, comem de tudo mas carecem de uma colherada de óleo de tempos em tempos para suas boas funções intestinais. Observamos atentamente a cor do bico, barômetro da saúde dos papagaios, brilhante e negro quando tudo vai bem, manchado de bolor esbranquiçado quando algo vai mal. Coco - pois agora ele tinha um nome - parecia suportar bem as mudanças de pressão que nos reviravam as tubas auditivas mas não impediam-no de comer sementes de girassol e amendoins.

A última provação, enfim, se aproximava. Sempre previdente, eu telegrafara de Dakar a Orly para anunciar a chegada de um papagaio. Mas incomodar-se-ia um veterinário às seis da manhã? Já me via forçado a esperar horas a fio no aeroporto até que a sorte de meu animal fosse posta às claras. Dado que, não tendo eu assinado o telegrama, por economia, percebi logo que ele tomara o ar de uma denúncia anônima própria para mobilizar toda e qualquer suspeita.

Hesitantes, alguns compatriotas aludiam à eventualidade da quarentena para o papagaio, senão para todos os passageiros do avião. Quanto mais nos aproximávamos, mais a personalidade de Coco tornava-se moralmente indiscreta. Cada um, e com razão, tinha pressa em voltar para casa mas, mais ainda que pelo cãozinho de Mme. Sermaize, que ameaçou apenas faltar à decolagem, creio que até o mais egoísta se sentia um pouco responsável por meu passageiro clandestino e não me abandonaria sem peso na consciência, em dificuldades com a aduana.

Orly... no gris de um amanhecer chuvoso, a constelação se organiza sobre a pista asfaltada. Apenas aberta, a porta do avião deixa engolfar-se o vento glacial do inverno parisiense. Ontem mesmo, o forno acachapante do aeroporto do Rio, agravado, parecia, pela febre próxima do Carnaval cujas máscaras desgarradas atravessavam de vez em quando as salas de espera. Aqui, a neve derretida, as árvores sem folhas: início de março em Paris. Embrulho Coco com três voltas de um autêntico poncho e enfrento a brisa matinal. O coração batendo, eis-me diante do oficial aduaneiro que examina desconfiado a minha bagagem:

- Nada a declarar?

- Nada na bagagem, mas um papagaio que...

Mergulho no fundo de minha valise à procura dos papéis.

Quando levanto a cabeça, parece que estou sonhando, o aduaneiro já está longe, estou livre, Coco é francês.

Enquanto vos conto sua história, Coco espreita-me com seus olhos dourados, cabeça inclinada, descascando o amendoim que mantém cerimoniosamente entre os quatro dedos opositores de sua pata esquerda. Janine adorou-o, porquanto ele está muito mais familiarizado com ela, sabendo agarrar delicadamente uma semente de girassol pinçada entre seus lábios, enquanto que afeta, quando me aproximo, um medo estrondoso e visivelmente simulado. Como diz minha vizinha, admirada:

- Só falta falar.

[1] O crocodilo “lamenta”, ao que imagino as famosas lágrimas...

Republicado em *Cahiers du Cinéma*, nº 91, janeiro de 1959. Tradução: Eduardo Savella e Erick Moro.

André Bazin

Por Serge Daney

Era o “velho” dos Cahiers. Ele gaguejava, ele amava os animais e ele morreu aos 40 anos. Ele sabia compartilhar sua paixão pelo cinema. Ele se chamava André Bazin, crítico francês, e um americano de Iowa contou a sua vida.

Os maus cineastas (é triste para eles) não têm ideias. Os bons cineastas (são os seus limites) têm, ao contrário, muitas. Os grandes cineastas (sobretudo os inventores) têm apenas *uma*. Fixa, ela lhes permite manter a rota e de fazê-la passar no meio de uma paisagem sempre nova e interessante. O preço é conhecido: uma certa solidão. E os grandes críticos? É a mesma coisa, exceto que eles não existem. Eles passam (seu caminho, de modo, atrás da câmera), eles têm um sucesso estrondoso e, depois, passam a nos aborrecer e para acabar, eles se cansam. Todos, exceto um. Entre 1943 e 1958 (ano de sua morte: ele só tinha quarenta anos), André Bazin fora esse homem. Ele foi, com Henri Langlois, o outro grande cineasta “bis” de sua época. Langlois tinha uma ideia fixa: mostrar que todo o cinema merecia ser conservado. Bazin teve a mesma ideia, mas ao contrário: mostrar que o cinema conservava o real e que antes de significá-lo e de assemelhar-se a ele, ele o *embalsamava*. Não existiram metáforas tão belas nem tão macabras para o dizer: máscara mortuária, molde, múmia, impressão, fóssil, espelho. Mas um espelho singular “cujo aço retivesse a imagem [1]”. André Bazin estava um pouco como “à procura do aço perdido”.

Alguma coisa ameaçava desaparecer nessa pesquisa de toda uma vida: o próprio pesquisador. Citado, estudado, traduzido, refutado, beatificado, certamente, mas cada vez menos reintegrado — como dizemos vulgarmente — “no seu contexto”: André Bazin, o homem. Com o livro de Dudley Andrew, responsável do departamento de cinema na Universidade de Iowa, isso está feito. Devidamente prefaciado (por Truffaut) e com posfácio de Tacchella, trata-se de uma biografia intelectual de Bazin e de uma tentativa (americana, toda impregnada da gravidade universitária) de elaborar um quadro mais útil do que nunca: aquele da vida das ideias (seção: crítica de cinema) na França do pós-guerra. Em um momento em que Bazin fora, simultaneamente, herdeiro e precursor, figura de proa e transmissor.

Do que ele herdava, exatamente? De uma infância estudiosa (nascimento em Angers, primeiros estudos com os Irmãos, em La Rochelle), de um gosto precoce pela leitura e pelos animais, de uma carreira aparentemente toda planejada de professor (École Normale de St-Cloud) e de influências então inevitáveis: Bergson no fim de carreira, Du Bos, Péguy, Béguin e Mounier (fundador da revista *Esprit* em 1932). Tudo isso é muito católico. Mas também muito “social”. É Mounier e a ideia de “orientação própria” ou do “outro

desconhecido” que retêm o estudante Bazin. É o exemplo radical do militantismo católico de Marcel Legaut que o impressiona. São os textos de Roger Leenhardt sobre o cinema (na *Esprit*) que o impressionam em um momento em que ele ainda não optou pelo cinema. Elétrico, falador, boêmio, ele ainda não sabe para quais grandes coisas ele nasceu. Dito isso, ele não aprecia a mediocridade.

Em que momento ele começa a escrever? Com a “guerra de mentira” [*drôle de guerre*] e com uma “estranha crise” pessoal (a psicanálise, sem dúvida, fracassada e que permaneceu obscura, a raiva frente à frouxidão do clero colaboracionista). Com um verdadeiro trauma: o fracasso no exame oral do professorado (“*Aconteceu-me uma catástrofe à qual eu não estava habituado: eu reprovei no exame oral do professorado. Mais exatamente não me admitiram porque eu tinha gaguejado na minha leitura explicativa*”). Bazin, educador nato, jamais será professor. Ele será mais que isso: um iniciador. A partir de 1942, apesar de um corpo doente (os pulmões) e um espírito perturbado (ele é muito crítico, no fundo, para ter a fé do homem simples, ele sempre será um espírito livre, inapto a submissão, um homem religioso mas não um crente), ele fundará os cineclubes e os animará. É preciso dizer que depois da fogueira crítica dos anos vinte, o que se escreve naquele momento corresponde à imagem da ideia que se faz, então, dessa arte: medíocre. Pouco elitista, Bazin pensa que ao fazer amar os bons filmes, se criará um público melhor que, por sua vez, exigirá ver filmes melhores, etc.

Esse otimismo é à semelhança do clima intelectual do imediato pós-guerra. A “animação cultural” é uma ideia nova, mas política. *Peuple et culture* (proveniente da resistência de Grenoble), *Travail et culture* (próximo do PC e onde Bazin trabalha) bem percebem que não se deve perder tempo impedindo a burguesia francesa de reocupar o terreno cultural. Outro motivo para o otimismo: é novamente possível viver (e pensar) no ritmo de uma arte (o cinema) que desposa todos os debates da época. Há grandes acontecimentos: o retorno de um filme americano em um ecrã parisiense (5 de outubro de 1944, no *Moulin Rouge*: trata-se de um Duvivier!), a première emocionante de *Paisà* de Rossellini (novembro de 1946), a estreia amuada de *Cidadão Kane* de Welles (1947). Em cada caso, nos primeiros lugares, Bazin é, simultaneamente, o mais febril e o mais lúcido. É um apaixonado. Sem paixão, ele não escreve, mas se escreve, ele procede com o método daquele que quer saber mais sobre a sua paixão e compartilhar esse “mais”. Ele se torna o crítico titular do *Parisien libéré* (600 artigos, no total), escreve no *L'Écran français* (hebdomadário notável, criado na clandestinidade em 1943), depois na segunda *Revue du cinéma* de J. G. Auriol. E o que ele escreve, conta.

A continuação é mais conhecida. Para todos, o otimismo deu lugar ao desencantamento (retiro em si mesmo, retiro no cinema, no “cinema em si”). A guerra fria nos bestifica. Os stalinistas que tomam o poder no *L'Écran français* acham Bazin desajeitado. Esse espiritualista manteve o gosto do social e o senso da história; esse analista do cinema como “forma” presta ainda muita atenção ao “conteúdo”. Um incômodo. É com o seu famoso texto sobre “O mito de Stalin” (publicado na revista *Esprit*, em 1950) que Bazin corta relações (Sadoul escrevera em *Les lettres françaises* uma resposta ridícula). E é “objetivamente” que Bazin se verá animar o cineclubes mais fechado e o mais “in” da época: “Objectif ‘49”. 1949 é um ano intenso. É aquele do legendário Festival do Filme Maldito em Biarritz (eram malditos *As damas do Bois de Boulogne, Lumière d'Été, O Atalante*), e é o ano do nascimento de Florent Bazin, filho de André e Janine. 1950 será menos feliz: tuberculose, sanatório e começo de uma atividade (dificilmente) desacelerada. 1951 será o ano da criação, com Jacques-Doniol Valcroze, dos *Cahiers du cinéma*, revista célebre pelos seus excessos e sua capa amarela.

Restava-lhe oito anos de vida. Bazin, morto aos 40 anos de leucemia, teve o privilégio de ver tornar-se precursor e ser, no seio dos *Cahiers* que ele animara até a sua morte, “o mais velho” de um bando cinemaníaco que deveria, um ano depois de sua morte, invadir o cinema francês. Bazin é o verdadeiro “pai” de Truffaut, criança encontrada, duas vezes desertor, apaixonado pelo cinema, e que não perdera tempo para declarar a guerra (fim de 1953) ao establishment da “qualidade francesa”, beato de autossatisfação. Depois foram Schérer (futuro Rohmer), Rivette, Godard e Chabrol. Bazin lhes havia fornecido os instrumentos intelectuais dos quais eles precisavam para travar sua batalha: o estudo privilegiado dos grandes cineastas (para Bazin, sempre foram Chaplin, Welles, Flaherty, Rossellini, Renoir), a reivindicação de um cinema “impuro”, a falta de gosto pelo teatro, a recusa de subestimar a técnica, o interesse pelo cinema americano menor, etc. E então, a ideia desse cinema-espelho em um aço um pouco especial, sem a qual não compreenderíamos nada do que deveria ser a Nouvelle Vague após a morte do “transmissor”.

Ninguém sabe o que ele teria pensado da evolução dos seus jovens amigos, nem até onde ele teria os seguido. Ele morreu antes do momento em que o que nós aceitamos de um futuro cineasta (o talento e a má-fé, o senso do momento e os artifícios para durar) não convém mais ao crítico, condenado ao papel de testemunha imparcial ou de árbitro acima da briga. Quando estava vivo, houve “briga” para que o cinema fosse novamente considerado como uma arte, depois, como uma cultura de base (fora o papel dos cineclubes) e para que importemos na sétima arte o credo literário: “*O estilo é o próprio homem.*” Essa briga, hoje, é coisa do passado.

De modo que quando relemos Bazin, é outra coisa que nos toca. A qualidade de seu estilo, as precauções oratórias, o tom moderado, tudo o que fez com que, na época, falássemos de “crítica construtiva” a seu respeito — coisa que desapareceu completamente. E o que nos intriga, é que a visão baziniana do cinema — inextirpavelmente ligada ao cinema como “tomada de vista” — é confrontado hoje a um estado do cinema em que a imagem não é mais necessariamente “extraída” do real. A imagem eletrônica ignora o aço. É nisso, pelo absurdo, que ele continua atual.

Resta o homem. “*Somos tentados a ver em Bazin, diz Dudley Andrew, página 25, um ser essencialmente diferente de nós e nos sentimos secretamente aliviados que o seu falecimento prematuro tenha impedido uma colisão imaginável entre sua inocência e os comprometimentos dos anos sessenta, em todos os domínios que lhe interessavam.*” E, na última página, ele empresta de William Carlos Williams os termos de uma comparação com o santo Francisco de Assis “*que ensinava os animais a rezar não porque ele queria levá-los a Deus, mas porque ele desejava se tornar tão natural quanto eles.*”

Apesar desse lado “Vida do santo Bazin”, o livro de Andrew deixa entrever, nos interstícios do itinerário intelectual, um homem. Que gaguejara, que amara os animais, tivera humor e soubera compartilhar a sua paixão. Há momentos emocionantes nesse livro. Como, por exemplo, na narrativa da *première* de *Païsa*: “*Rossellini tinha vindo de Roma, de carro, com uma cópia do filme e Bazin tinha reservado a grande sala da Maison de chimie para a ocasião. O cineasta falara brevemente, depois a multidão compacta de operários, intelectuais, anciãos da Resistência e prisioneiros de guerra, vira o que o crítico considerava talvez como o filme mais importante e mais revolucionário jamais realizado. Eles tiveram igualmente o privilégio de ver Bazin chegar a essa conclusão quando as luzes se reacenderam e quando ele tentara compartilhar sua emoção. Tamanha era essa emoção (era a primeira vez que ele via o filme) depois da cena final atroz, que ele falara de forma quase incompreensível. Especialmente, ele se encontrara na impossibilidade de articular corretamente a palavra ‘cinema’.*”

19 de agosto de 1983

Retirado do livro *Ciné journal* – Volume II 1983-1986, p. 41-46. Tradução: Letícia Weber Jarek.

[1] Daney se refere a uma passagem do texto *Teatro e cinema*, publicado aqui no Brasil no livro *Cinema – Ensaios* (Editora Brasiliense, 1991) ou *O que é o cinema?* (Cosac Naify, 2014). Eis o trecho: "É errôneo dizer que a tela é absolutamente impotente para nos pôr 'em presença' do ator. Ele faz isso à maneira de um espelho (que, é ponto pacífico, substitui a presença daquilo que se reflete nele), mas de um espelho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem." (p. 141-142, ed. brasiliense)

US Go Home

de Claire Denis, com Alice Houri, Jessica Tharaud e Grégoire Colin.

Por Stéphane Bouquet

Podíamos contar com Claire Denis para abordar de frente, sem complexos e sem vulgaridade, a única questão que atormenta verdadeiramente nossas adolescências: quando vamos enfim transar, e com quem? Sobre este tema um pouco escorregadio da primeira vez, Claire Denis conta menos uma história (*US Go Home* é pouco roteirizado e foge francamente da psicologia) do que filma uma energia bruta, primitiva e pulsional, apreendida em seu ponto de intensidade máxima no começo do filme, e que segue até se esgotar. *US Go Home* é um filme do decididamente obstinado. Tudo começa numa tarde. Martine, sua amiga ruiva, e Alain seu irmão mais velho (respectivamente Alice Houri, Jessica Tharaud e Grégoire Colin, todos os três excelentes), controlam sua libido transbordante como podem, umas falando unicamente de rapazes, único momento volúvel deste filme pouco tagarela; o outro se lançando numa longa dança febril e solitária para apaziguar seu desejo, esplêndido plano-sequência onde o corpo trepidante do ator está como que fechado no quadro, forçado a movimentos sem amplitude e permanece impedido de vibrar. Mas naquela noite, as duas amigas são convidadas a uma festa, e Martine considera que chegou o momento de transar pela primeira vez.

Chegando no lugar, elas constataam que os pais participam da festa, que eles dançam a farândola e que não há nenhuma possibilidade de levar a cabo seu projeto. Elas decidem então se juntar a Alain, que partira para uma festa dos mais velhos [parti pour une fête des plus grands qu'elles], jovens provavelmente mais dispostos ao amor físico. O que se segue é um intenso momento de cinema.

No centro de uma grande mansão burguesa, Martine deambula à procura de um rapaz que queira lhe fazer dançar e o que mais rolar. Na semi-obscuridade que banha os cômodos e atenua as formas, Claire Denis se aproxima, câmera na mão, o mais perto destes corpos que se procuram, se tocam e se repelem, às vezes com dureza, jamais com violência, sob um rock *soft* e um pouco lânguido. Em sintonia, a câmera prefere visivelmente acariciar os corpos em vez de os maltratar ou atormentar. É uma das mais belas ideias de Claire Denis não ter filmado nem a confusão dos corpos, nem a violência eventual da pulsão sexual, e ter permanecido no registro da doçura, que não é sentimentalismo (sobre Camille de *Noites sem dormir*, a cineasta disse que ele matava "*com doçura*"). É também o verdadeiro tema de Claire Denis, não a realização sexual, mas o desejo cuja natureza permanece misteriosa, e esse mistério ainda maior que é um corpo que palpita e se comove. Para conseguir penetrar essa zona de opacidade - opacidade concretamente figurada pelos planos muito pouco iluminados, uma câmera que avança tateante e gira em torno de casais muito confusos para que adivinhemos o que circula entre eles -, a doçura é talvez a melhor estratégia.

A revelação, aliás, virá desta doçura, ao fim de uma série de experiências abortadas, como são sistematicamente interrompidos os discos sobre o toca-discos. O filme encontra seu ritmo nestas tentativas,

sempre mais impulsivas e mais explicitamente sexuais, mas a cada vez frustradas, de estabelecer relações com o Outro. Entre a primeira tentativa de diálogo com uma garota que discutiu com seu namorado (o que é ter um amigo?), e os abraços largamente incestuosos de seu irmão no fim da festa(o que é ter um corpo contra o seu?), Martine avançará no conhecimento íntimo do desejo. Resta a passagem ao ato. É a última parte do filme, e a mais bela. No caminho de volta, Martine e seu irmão encontram um oficial americano que aceita levá-los em casa. Martine paquera um pouco, e Alain, ciumento como um galo, decide voltar a pé.

O campo está livre. Só uma grande cineasta do corpo e de suas pulsões poderia em seguida filmar tão bem o nascimento do desejo no soldado americano. Se aproximando sempre cada vez mais perto dele, de suas mãos, de seu rosto, a câmera acaba por se colar à sua bochecha onde sentimos palpitar a pele. Alternando com estes planos muito apertados, são montados largos *contra-plongées* sob as folhagens das árvores recortadas contra o céu noturno, agitada respiração, como aquela de um coração que enlouquece, se agita e faz *boom-boom* (título originalmente previsto).

A sequência está na ordem das coisas, e fora de campo. No muito belo antepenúltimo plano, três corpos saciados, cansados e vazios, certificam que não há mais energia disponível e que o filme pode acabar. Claire Denis fez um dos mais belos filmes da série.

US Go Home foi publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 485, novembro de 1994. Tradução: Miguel Haoni.

O karma das imagens

Por Serge Daney

O Festival de Cannes é um rito. Era também uma festa. A crítica internacional *descobria* a cada ano com o que se parecia o mapa geopolítico do mundo (das imagens) através de uma seleção de filmes inéditos (na França, ao menos): ela tinha as primícias destes filmes. Havia o frescor e talvez um arrepio a percorria, aquele de ser o “primeiro público” do filme, de ter para com ele os direitos e os deveres. Aquele de descrever o que ela tinha visto, de criar o desejo de ver o que ela tinha amado, de falar mal do que a decepcionou – e mesmo chocou (o escândalo de *A aventura* em 1960!). Eu não conheci esta época, da qual tudo me indica sua existência.

Mas no correr dos anos, o que se passou? Mais imagens foram consumidas por menos gente *cada vez mais depressa*. O mundo do cinema (a rotação dos filmes, das novidades, das idéias, das modas e das pessoas) se acelerou e, então, se entusiasmou completamente. Todo o rito que ele é (e que ainda lhe resta), o Festival de Cannes representa menos, para os filmes, um batismo de fogo ou uma passagem da linha que uma forma de teste ou de confirmação, de repescagem ou de revanche (eu falo da Seleção oficial, evidentemente). Os americanos lhe enviam filmes que já perderam os Oscars e que, devido sua estranheza, seduzirão, talvez, o gosto europeu (Coppola, Cimino, este ano Leone), enquanto que os grandes distribuidores matam a galinha e os ovos de ouro, “lançando” o filme ao mesmo tempo que o Festival, ou logo após, transformando a noite de gala em *preview* mundana. Resumindo, o freqüentador de festival perde o seu privilégio cinefílico, este de voltar à Paris, bronzeado se possível, e de responder com um ar cansado e sibilino às perguntas febris de seus amigos: “*Então, como é o...?*”. E quando um filme da seleção francesa (do qual sabemos o ridículo assunto de Estado (dentro do estado) que ele representa a cada ano) *já* foi lançado nas salas, vamos para um “efeito César” do festival: o rito hesita entre a redenção e a obstinação terapêutica.

É preciso ser cinéfilo para sentir estas coisas, mas teria de ser burro para pensar que elas dizem respeito

apenas ao mundo do cinema. *Esta perda do sentimento do presente* é evidentemente o grande fenômeno das mídias. Nós não estamos mais *diante* das coisas, mas sua imagem nos prega na pele como uma simpática cola ontológica. A urgência de ver um filme é menor e produz talvez, a prazo, uma urgência menor de fazê-los. Nós entramos completamente na era da reciclagem. O karma das imagens é renascer. Elas enterrarão a nós todos.

O que acontece com o jornalista de cinema que volta, tarde e trêmulo de cansaço, ao seu quart(inh)o de hotel? Que, por reflexo, ele ligue a televisão. E que ele veja – ô alegria! – que além do fim dos programas e do vergonhoso “boa noite crianças!” com que as apresentadoras mandaram deitar o bom povo (trabalhador) da França, há *ainda* a imagem! Não em todos os casos, sem dúvida, mas sobre os mil receptores que difundem, após a meia-noite, o programa “Star 84” da Sygma. E lá, desprezando todo o bom senso, apesar dos neurônios em pedaços e da retina em fogo, o jornalista *continua* a olhar! Por que depois da meia-noite na Sygma, tem o “cineclube Gaumont”, tem ainda um filme.

Experiência estranha (e secretamente revoltante) esta que consiste em ver, quando é preciso dormir, longas passagens, a granel, de *Cidade das mulheres* ou de *Identificação de uma mulher*. Flutuação espantosa aonde velhos encontros vem alimentar nosso sono paradoxal. Últimos reflexos do crítico (será que o filme resiste?), restos diurnos de lucidez, estranha gratidão por estas imagens sobre as quais ele não terá nem que escrever nem que se pronunciar no dia seguinte. É assim que, a cada noite, são as imagens que nos curam das imagens.

Esta perda do sentimento do presente provoca imediatamente uma indiferença pelo futuro e um esquecimento do passado. Todas as imagens subitamente são iguais. Os contadores da reciclagem são zerados. Anteontem, olhando com um olho mais verdadeiramente humano *Identificação de uma mulher*, tive que fazer um esforço para me lembrar que o filme estava em competição, aqui mesmo em 1982 e que foi necessário lutar (por ele e mesmo para vê-lo, entrar na sala de projeção, convencer aqueles que lhe tiraram as esperanças, improvisar duas páginas no jornal). Era *isso* que era verdadeiro ou o retorno discreto do filme, dois anos mais tarde, já objeto de cineclube?

Fica mais difícil a cada dia nos identificar com os filmes. Por que nós não os *encontramos* mais (como as estrelas cadentes), mas por que são eles que se aparentam conosco: reservados, em K7, à espera, sob a grade, vagamente presentes e sempre prontos.

17 de maio de 1984

Le karma des images foi publicado no livro *Ciné Journal (Volume II)*, p. 109-111. Tradução: Miguel Haoni

A Casa de Bonecas do Mestre

Janela Indiscreta

por Tania Modleski

Em "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", Laura Mulvey utiliza dois filmes de Hitchcock como exemplos para sua teoria. De acordo com Mulvey, *Janela Indiscreta* e *Um Corpo que Cai* são filmes "feitos sob a medida do desejo masculino" - isto é, sob a medida dos medos e fantasias do espectador masculino que, devido à ameaça de castração colocada pela imagem da mulher, precisa vê-la fetichizada e controlada, no curso da narrativa [1]. Decerto, estes dois filmes parecem apoiar perfeitamente a tese de Mulvey de que o

filme narrativo clássico nega o olhar da mulher, visto que ambos parecem limitar-nos à visão do herói e insistir nesta visão amiúde enfatizando, literalmente, o ponto de vista do homem. O espectador, aparentemente, não tem escolha *senão* identificar-se com o protagonista masculino, que enxerta um olhar ativo e controlador sobre um objeto feminino passivo. Em *Janela Indiscreta*, escreve Mulvey, "O exibicionismo de Lisa se estabelece através de seu interesse obsessivo por moda e estilo, em ser uma imagem passiva da perfeição visual; a atividade e o voyeurismo de Jeffrie se estabelecem através de seu trabalho como fotojornalista, contador de histórias e caçador de imagens. No entanto, sua inatividade forçada, amarrando-o na cadeira como um espectador, coloca-o diretamente na posição de fantasia da audiência do cinema". [2]

Esta última observação conecta Mulvey a uma tradição crítica que começa com o trabalho do francês Jean Douchet e que vê o filme como um comentário meta-cinematográfico: espectadores, ao se identificarem com o protagonista *voyeur* preso à cadeira, vêem-se cúmplices de seus desejos culpados [3]. Por causa da incansável insistência de Hitchcock no olhar masculino, até mesmo críticos como Robin Wood, ansioso em salvar o filme para o feminismo, restringem-se a discutir o juízo do filme a respeito da posição do herói e, por extensão, do espectador masculino cuja "fantasia o herói ocupa". [4] Mas o que acontece, nas palavras de um relevante artigo recente de Linda Williams, "quando a mulher olha"? [5] Argumentarei, contra a corrente do consenso oficial, que o filme tem, na verdade, algo a dizer sobre a questão. [6]

[...] *[A tradução omitiu aqui os três parágrafos nos quais a autora descreve, de forma concisa e detalhada, a trama do filme.]*

Alguns críticos, a maioria dos quais centra sua análise em torno da crítica do filme a respeito do voyeurismo, apontaram que o protagonista está preso num nível infantil de desenvolvimento sexual e deve, no decorrer da narrativa, alcançar a "maturidade sexual": "O voyeurismo de Jeffries está de mãos dadas com um intenso medo da maturidade sexual. Com efeito, o filme começa insinuando um caso sério de patologia psicosexual. A primeira imagem de Jeffries, adormecido com uma das mãos sobre a coxa, é discretamente masturbatória, como se ele fosse um inválido que acabara de se abusar no escuro." [7] Ao fim do filme, Jeff supostamente aprendeu a lição e "compreendeu as consequências físicas do voyeurismo e da solidão": agora está pronto para o casamento, ao qual resistiu o tempo todo, e para a relação sexual "madura" que este implica. Ainda assim, em certo sentido a imagem de Lisa, vestida com roupas masculinas, absorvida em interesses "masculinos", apenas situa Jeff - e a audiência - ainda mais abertamente no Imaginário. Pois, à medida em que a narrativa prossegue, a sexualidade da mulher, apresentada o tempo todo como ameaçadora, é primeiro combatida pela fantasia do desmembramento feminino e, depois, finalmente, por uma lembrança da mulher de acordo com a fantasia de menino que consiste na fêmea semelhante a si mesmo. [8]

Jeff declara que Lisa é "perfeita demais." Frente a isso, tal razão para resistir ao casamento é evidentemente absurda, como Stella não deixa de apontar. (Este absurdo leva um crítico a argumentar que o projeto do filme é estimular o desejo da audiência pela união do casal, induzindo à frustração através da "indiferença de Jeff por seu charme." [9]) Mas, mesmo que tal coisa seja de fato "inverossímil", a de que nenhum homem com sangue nas veias rejeitaria Grace Kelly, há certa plausibilidade psicológica no medo de Jeff da "perfeição" de Lisa - medo relacionado ao medo do homem pela dessemelhança da mulher, sua suspeita de que elas talvez não sejam, no fim das contas, homens mutilados (imperfeitos), talvez não sejam o que, como Susan Lurie coloca, o que *homens* seriam se não tivessem pênis - "privados de sexualidade, indefesos, incapazes." [10] As palavras de Lurie certamente descrevem a situação de Jeff, cuja impotência é sugerida pelo enorme gesso em sua perna e sua conseqüente inabilidade em se locomover, de modo que no fim é

incapaz de resgatar a mulher que ama do perigo. Pelo contrário, Lisa Freemont é tudo, menos incapaz e indefesa, malgrado sua caracterização por Mulvey como uma "imagem passiva de perfeição visual" - e aqui está o coração do "problema".

Em nossa primeira visão dela, Lisa é experienciada como uma presença poderosa e arrasadora. Jeff está adormecido na cadeira, a câmera está sobre ele quando, de repente, uma sombra ominosa atravessa sua face. Há um corte para um *close-up* de Grace Kelly, uma visão de encanto, inclinando-se sobre ele e sobre nós: a futura princesa despertando Bela Adormecida com um beijo. Estes dois planos - sombra e imagem vibrante - sugerem a ameaça subjacente proposta pela mulher atraente e relembram as imagens, negativa e positiva, da mesma na capa da *Life*. Quando Jeff jocosamente inquire, "Quem é você?" Lisa acende três lâmpadas, responde, "Da cabeça aos pés, Lisa... Carol... Freemont," e faz uma pose. Enquanto a pose confirma a visão dela como exibicionista, sua confiante denominação de si mesma revela-a como extremamente senhora de si. Em contraste com o homem conhecido por apenas um de seus *três* nomes. Os dois se aplicam numa conversa-fiada enquanto Lisa começa o preparo do jantar trazido do Twenty One Club, e Jeff zomba continuamente da vida conjugal. Lisa encerra a conversação dizendo, "Pelo menos você não pode dizer que o jantar não está bom" e, sobre a tomada de uma apetitosa refeição, Jeff responde, exasperado, "Lisa, está perfeito, *como sempre*." Enquanto isso, testemunhávamos Thorwald levando o jantar a sua esposa, que o afasta com desgosto e atira para longe a rosa que ele colocara sobre a bandeja.

Paralelos importantes são estabelecidos, portanto, entre Lisa e Thorwald de um lado, entre Jeff e a esposa de outro. Os críticos raramente tocam neste paralelismo, preferindo, em vez disso, realçar a simetria através de correspondências sexuais - isto é, a semelhança de Jeff a Thorwald e a de Lisa à esposa loira. Curiosamente, o próprio Hitchcock foi bastante explícito em relação a esta reversão de gênero: "A simetria é a mesma de *A Sombra de uma Dúvida*. De um lado do quintal você tem o casal Stewart-Kelly, com ele imobilizado pela perna engessada, enquanto ela pode se mover livremente. Do outro lado há uma mulher doente confinada na cama, enquanto seu marido vai e vem." [11] Raymond Bellour mostrou como, no cinema clássico, uma oposição binária entre movimento e estase geralmente trabalha para estabelecer a superioridade masculina no cinema clássico narrativo. [12] Em *Janela Indiscreta*, entretanto, a *mulher* é mostrada continuamente como fisicamente superior ao homem, não somente através de seus movimentos físicos, mas também através de sua dominância dentro do quadro: ela sobrepuja Jeff em altura, em quase todos os planos nos quais ambos aparecem.

Dada esta ênfase à mobilidade, liberdade e poder da mulher, é estranho que uma crítica astuta como Mulvey veja na imagem de Lisa Freemont apenas um objeto passivo do olhar masculino. Mulvey baseia seu julgamento no fato de Lisa parecer estar "obcecada com moda e estilo", continuamente colocando-se à mostra para Jeff de modo que ele lhe note e afaste seu olhar dos vizinhos. [13] (nesse sentido, o "projeto" do filme assemelha-se aquele de *Rebecca*, que também lida com os esforços de uma mulher para que o homem que ama lhe dedique o olhar). É importante, entretanto, não dispensar de antemão o envolvimento pessoal e profissional de Lisa com a moda, mas considerar todos os modos com os quais esse envolvimento *funciona* na narrativa. Esta não é uma questão simples. Pois, se por um lado a preocupação da mulher com a moda serve claramente a interesses patriarcais, por outro lado este mesmo interesse é frequentemente denegrado e ridicularizado por homens (como por Jeff durante o filme) - colocando assim a mulher num dilema familiar, pelo qual ela é antes designada a um lugar restrito dentro do patriarcado e depois condenada por ocupá-lo. Pois que a crítica feminista ignore a inteira complexidade da situação contraditória da mulher, é arriscar aquiescer ao desprezo masculino pelas atividades femininas. Em *Um Teto Todo Seu*, Virgínia Woolf sugeriu que uma estratégia feminista necessária, senão suficiente, deve ser a de reclamar e reavaliar a verdadeira experiência da mulher sob o patriarcado. O exemplo que Woolf dá do

duplo critério literário operando contra essa experiência é revelador e relevante para nossa discussão: "Falando cruamente, futebol e esportes são importantes, a veneração da moda e compras de vestuário trivial, e tais valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção." [14] Decerto estes dois conjuntos de valores estão contrapostos na ficção de *Janela Indiscreta* (afinal, Jeff quebrou a perna num evento *esportivo*, quando adiantou-se diante de um carro de corrida em movimento de modo a obter uma fotografia espetacular) e são a fonte das brigas do casal. Jeff discorre sobre as dificuldades de seu masculino estilo de vida e diminui o trabalho de Lisa quando ela entusiasticamente lhe descreve o seu dia. No filme, portanto, a "moda" está longe de representar a assimilação não-problemática da mulher ao sistema patriarcal, mas funciona, em certa medida, como significante do desejo feminino e da diferença sexual feminina.

Ao longo do filme, os vestidos sofisticados de Lisa lhe dão a aparência de uma presença alheia ao ambiente de Jeff, mais estranha e maravilhosa que as várias maravilhas exóticas que ele encontrava em suas viagens - uma singularidade fascinante e ameaçadora ao mesmo tempo. A ameaça se torna especialmente evidente na sequência em que Lisa age ostensivamente de acordo com seu desejo por Jeff e acaba por passar a noite com ele. Significativamente, é a noite em que ela se convence da culpa de Thorwald. Jeff acabara de observar Thorwald falando ao telefone e examinando algumas jóias, que incluem uma aliança, na bolsa de sua esposa. Nos filmes de Hitchcock, bolsas femininas (e suas jóias) tomam uma significância corriqueiramente Freudiana em relação à sexualidade feminina e às tentativas dos homens em investigá-la. É possível pensar, por exemplo, na bolsa do *close-up* que abre *Marnie*, que contém as carteiras de "identidade" de Marnie e o butim de seu assalto ao patriarcado. Em *Janela Indiscreta*, Lisa conclui que a Sra. Thorwald *com certeza* foi assassinada em vez de, como Tom Doyle acredita, despachada numa viagem, pois mulher alguma deixaria para trás sua bolsa favorita (para não falar de sua aliança). Enquanto reflete, Lisa apanha sua própria bolsa de estilista, que descobrimos ser uma espécie de bolsa "trucada"; é na realidade uma pequena maleta, e numa de suas muitas linhas de diálogo que soam como *innuendos* sexuais (este involuntariamente ecoando a noção Freudiana de sexualidade masculina e feminina, mas revertendo seus valores, sendo que toma o último como padrão), ela diz, "Aposto que a sua não é tão pequena." Quando abre a bolsa, um caro e elaborado *négligée* escorrega para fora, junto com um par de encantadoras pantufas. A bolsa conecta Lisa com a mulher vitimizada, assim como o *négligée*, já que a inválida Sra. Thorwald sempre era vista usando camisola; mas também, significativamente, conecta-a ao criminoso, Lars Thorwald, e assim é uma imagem *sobredeterminada*, como as imagens do trabalho freudiano dos sonhos. Assim, quando Tom Doyle volta ao apartamento de Jeff à noite, ele continua a lançar olhares significativos para a camisola, como se esta fosse um objeto incriminador; quando Jeff questiona por que Thorwald não contou ao senhorio para onde ia, Doyle olha para a maleta e pergunta sugestivamente, "Você conta tudo ao *seu* senhorio?". Depois de Doyle ir embora, Lisa recolhe a maleta, oferecendo a Jeff uma "prévia das próximas atrações", e enquanto vai ao banheiro se trocar, pergunta, "Acha que o Sr. Doyle pensou que roubei esta bolsa?".

A sexualidade agressiva de Lisa, assim jocosamente rotulada de "criminoso", provocaria em Jeff e no espectador masculino uma agressão retaliativa que encontra escape nos atos de assassinato e desmembramento de Thorwald. A interpretação de *Janela Indiscreta* que críticos como Robin Wood consideram primária - que o assassinato da esposa por Lars Thorwald representa o desejo de Jeff de livrar-se de Lisa - é persuasiva até certo ponto, mas esse desejo deve ser analisado também como reação ao medo masculino de impotência e falta. A incapacidade de Jeff - impotência, passividade, invalidez - impele-o a construir uma história que, nas palavras de Kaja Silverman (descrevendo a trajetória psíquica masculina), é uma tentativa de "ressituar... a perda ao nível da anatomia feminina, devolvendo deste modo ao homem uma totalidade imaginária." [15] Daí a fantasia do desmembramento feminino que impregna o filme: não somente há várias piadas mórbidas sobre o desmembramento da esposa de Lars Thorwald, mas Jeff também nomeia as mulheres do outro lado da rua de acordo com partes do corpo: Senhorita Coração Solitário (*Miss*

Lonelyhearts) e Srta. Torso - mais uma mulher decapitada. [16]Esta reação é uma consequência psíquica do posicionamento de Jeff no estágio do espelho de desenvolvimento, posicionamento que, como alguns críticos gostam de apontar, torna-o muito parecido ao espectador cinematográfico de Christian Metz, que ocupa uma posição transcendente, onisciente em relação à tela. [17] Em certa medida, contudo, esta analogia entre as janelas do outro lado da rua e a tela de cinema é enganosa, na medida em que é a própria *diferença* entre o mundo observado por Jeff e o mundo-maior-que-a-vida da maioria dos filmes que explica o forte efeito de transcendência evocado em *Janela Indiscreta*. Pois o mundo de Jeff é um mundo em miniatura, como uma casa de bonecas - um mundo, como escreve Susan Stewart, "de inversão onde a contaminação e a crueza estão controladas... por uma manipulação absoluta do espaço e do tempo." [18] "Semelhante a outras estruturas de fantasia, a miniatura", de acordo com Stewart, "tende ao *tableau* mais que à narrativa" e "é contra o discurso, particularmente enquanto o discurso revela uma natureza dialética, ou dialógica, interna. ...Todos os sentidos estão reduzidos ao visual, um sentido que, em sua transcendência, permanece, ironica e tragicamente, remoto" (pp. 66-67). [19] É significativo que em *Janela Indiscreta* apenas pequenos fragmentos de conversa possam ser ouvidos do outro lado; de modo geral, os eventos progridem mudos, acompanhados de ruídos diegéticos e música preenchendo a trilha sonora (uma canção, inclusive, proclama o primado do visual: "*To See You is to Love You*", de Bing Crosby, que toca, ironicamente, enquanto *Miss Lonelyhearts* entretém um amante invisível). Além disso, os espaços-como-quadros das micro-telas do outro lado da rua encontram seu equivalente temporal no recurso ao *fade*, que pontua o filme, criando assim uma sensação de mundo de fantasia hermeticamente fechado, impenetrável ao mundo dialógico, "contaminado" da experiência viva.

Assim como o cinema, em sua semelhança ao espelho do estágio do espelho, oferece ao espectador uma imagem de totalidade e plenitude, assim também faz o mundo de casa de bonecas do conjunto de apartamentos que Jeff observa. Com efeito, uma das razões para a atração que a miniatura exerce é o fato de que esta sugere completude e "perfeição", como na descrição de Tom Thumb, citada por Stewart: "Sem partes disformes, sem traços contorcidos, mas inteiramente doce e bonito" (p. 46; diferente dos, digamos, feios Brobdingnagos de Gulliver, cujas imperfeições são aumentadas cem vezes). Mas assim como esta passagem deve trazer o espectro da mutilação física de modo a bani-la, o estágio do espelho - no qual a criança primeiro "antecipa... a apreensão e o domínio de sua unidade física" - evoca retroativamente na criança a fantasia do "*corpo-em-pedaços*" [20]. Esta fantasia, de acordo com Lacan, corresponde ao estágio autoerótico que precede a formação do Ego (precisamente o estágio evocado pela imagem "discretamente masturbatória" do "mutilado" Jeff no início do filme) [21]. De um lado, portanto, temos a antecipação da "perfeição" física e unidade que é, significativamente, prometida primeiro pelo corpo da mulher; do outro lado, a fantasia do desmembramento, uma fantasia que é renegada ao ser projetada no corpo da mulher, que, numa interpretação que reverte a situação que a criança masculina mais teme, torna-se por fim percebida como castrada, mutilada, "imperfeita".

De modo similar, a interpretação de Jeff dos eventos que observa nas janelas defronte - sua montagem dos fragmentos de evidência que observa no apartamento de Thorwald, de modo a formar uma narrativa coerente - é concebida para reverter a situação em seu próprio apartamento, de modo a invalidar a fêmea e assegurar seu próprio controle e dominância. Não lhe é suficiente, contudo, construir uma interpretação que vitimiza a mulher; para que interpretações patriarcais funcionem, elas requerem a aprovação dela: a convicção do homem deve se tornar convicção da mulher - num duplo sentido. Os críticos que enfatizam a restrição do filme ao ponto de vista do personagem masculino negligenciam o fato de que isto enfatiza progressivamente um ponto de vista *duplo*, os contraplanos encontrando a *ambos*, Jeff e Lisa, observando atentamente, pela janela, os vizinhos do outro lado. Logo, torna-se possível considerar Lisa como

representante da espectadora *mulher* no cinema. E, através dela, podemos questionar se é verdade que a espectadora simplesmente consente com a visão masculina ou se, pelo contrário, sua relação com o espetáculo e com a narrativa é diferente da dele?

De início, Lisa está menos interessada que Jeff em espiar os vizinhos e em adotar uma relação transcendente e controladora com os textos de suas vidas; antes, ela se relaciona às "personagens" através de empatia e identificação. Logo no início do filme, Jeff aponta jocosamente a semelhança entre o apartamento dela e o de *Miss Torso*, que é vista no momento a entreter uma porção de homens. Jeff diz, "ela é como uma abelha-rainha rodeada de zangões", ao que Lisa responde, "Eu diria que ela está fazendo o mais difícil dos trabalhos das mulheres - lidar com lobos". *Miss Torso* acompanha um dos homens à sacada, onde beija-o brevemente e tenta voltar para dentro, enquanto este tenta impedi-la. Jeff diz, "Ela certamente escolheu o mais bem-apegoado", enquanto Lisa nega esta noção dizendo, "Ela não está apaixonada por *ele* - ou por nenhum deles, para dizer a verdade." Quando Jeff pergunta como pode ter tanta certeza, ela replica, "Você *disse* que parecia meu apartamento, não foi?" Depois, o mesmo homem se impõe a *Miss Torso*, que se vê forçada a repeli-lo e, mais tarde - no fim do filme - o verdadeiro amor de *Miss Torso*, Stanley, vem visitá-la. Assim, malgrado a ênfase dos críticos no ponto de vista limitado do filme, Lisa e Jeff têm interpretações *muito* diferentes a respeito do desejo da mulher nesta cena repleta de potencial violento e erótico, e é a interpretação de Lisa, obtida através da identificação, que é por fim corroborada.

Enquanto Jeff vê *Miss Torso* como uma "abelha rainha", Lisa transforma, significativamente, a metáfora: *Miss Torso* é presa dos "lobos". De fato, a absorção crescente de Lisa na história de Jeff, sua fascinação com o conto assassino e misógino deste, é acompanhada por uma correspondente descoberta da vitimização das mulheres pelos homens. Em certo ponto do filme, Lisa é vista observando ainda mais atentamente que Jeff: isto é, quando *Miss Lonelyhearts* encontra um rapaz num bar e o traz para casa, apenas para ser agredida por ele. Enquanto Lisa olha e Jeff desvia o olhar, embaraçado, ouve-se a canção "Mona Lisa", cantada por farristas bêbados na festa do músico. O título da canção sugere uma ligação importante entre as duas mulheres ("será somente porque és *sozinha*, *Mona Lisa*"), e entre as fantasias masculinas projetadas sobre as mulheres ("Mona Lisa, *Mona Lisa*, homens lhe nomearam"; e "muitos sonhos foram trazidos à sua porta") e a realidade brutal da violência masculina, a qual as mulheres são frequentemente submetidas.

Decerto, o ato mais brutal de todos é o massacre do corpo da esposa por Thorwald - ato devotamente desejado por Jeff - e, depois, pela própria Lisa. Em certo nível, *Janela Indiscreta* pode ser visto como uma parábola dos perigos envolvidos às mulheres que se aplicam a histórias e interpretações masculinas. Ou talvez seja melhor dizer "que se aplicam demais" - incapazes, como mantém Mary Ann Doane, de adotar, como fazem os homens, a distância apropriada, voyeurística em relação ao texto. [22] Antes, a mulher supostamente "entra" num filme tão profundamente que tende a confundir a própria fronteira entre fantasia e realidade - como Lisa atravessando e misturando-se à "tela" oposta à janela de Jeff. Essa "fusão" é uma extensão lógica de sua pronta identificação com a vítima, identificação que realmente leva à solução do crime. Lisa é capaz de providenciar a evidência que falta, pois reclama para si um conhecimento especial das mulheres, que falta aos homens: a saber, de que nenhuma mulher viajaria deixando para trás bolsa e aliança. Lisa apela para a autoridade de Stella, perguntando-lhe se alguma vez iria a qualquer parte sem a aliança, ao que Stella responde, "Teriam de cortar meu dedo fora".

Embarcando na busca pelo anel incriminador, Lisa se vê encurralada no apartamento de Thorwald enquanto este retorna sem que Jeff e Stella percebam, preocupados pela visão de *Miss Lonelyhearts*, prestes a se matar. Jeff alerta a polícia e assiste em agônica impotência, enquanto Lisa é arremetida pelo apartamento por

Thorwald. A polícia chega a tempo de evitar o desmembramento de mais uma mulher e, enquanto Lisa está de pé, de costas para a tela - pega, como tantas heroínas de Hitchcock, entre o criminoso e as autoridades legais - aponta com uma mão para a aliança em seu dedo. François Truffaut admirou este toque:

Uma das coisas de que gostei muito no filme foi o duplo significado daquela aliança. Grace Kelly quer casar-se mas James Stewart não vê as coisas desse modo. Ela invade o apartamento do assassino procurando evidências e encontra a aliança. Coloca-a no dedo e acena com a mão por trás das costas de modo que James Stewart, observando tudo do outro lado do quintal de binóculos, possa ver. Para Grace Kelly, aquele anel é uma dupla vitória; não somente é a evidência que estava procurando mas, quem sabe, pode inspirar a proposta de casamento por parte de Stewart. Afinal, ela já tem o anel. [23]

Assim diz o homem crítico, que tipicamente considerou o filme como uma reflexão do casamento do ponto de vista do homem. Uma espectadora de *Janela Indiscreta* pode, contudo, usar de seu conhecimento especial das mulheres e a posição destas no patriarcado para perceber outra espécie de significância no anel; para a mulher que se identifica, como a própria Lisa, com a protagonista feminina da história, o episódio pode ser lido como apontando a vitimização das mulheres pelos homens. Assim como *Miss Lonelyhearts*, apresentada logo abaixo de Lisa numa espécie de efeito "split screen", procurara pelo romance e por uma breve companhia e acabou prestes a ser estuprada, assim o desejo ardente de Lisa pelo casamento leva diretamente a um casamento simbólico com um assassino de esposas. Para tantas mulheres em Hitchcock - tal é o ponto de sua reelaboração contínua do "Gótico feminino" [*female Gothic*] - "*wedlock is deadlock*" [*expressão grosseiramente traduzida como "o matrimônio é um beco sem saída"*, jogando com a palavra *dead*, que quer dizer fim, morte] - de fato.

Mas não é apenas a espectadora mulher que deve se identificar com Lisa neste clímax da história - o momento que parece, na verdade, ser o ponto do filme. O próprio Jeff - e, por extensão, o espectador homem - é forçado a se identificar com a mulher e tomar conhecimento de *sua* própria passividade e impotência em relação aos eventos que se desenrolam diante de seus olhos. Assim, todos os esforços de Jeff em repudiar a identificação feminina que o filme originalmente estabelece (Jeff e Anna Thorwald como imagens espelhadas) terminam num fracasso retumbante, enquanto ele é forçado a ser, por sua vez, a *vítima* das manipulações cinematográficas de Hitchcock. Numa conversa com Truffaut sobre sua teoria do suspense, Hitchcock usa esta cena com Grace Kelly como o principal exemplo de como criar "a identificação do público" com uma pessoa em perigo, mesmo quando tal pessoa é uma indesejável "xereta". "É claro", explica, "quando a personagem é atraente como, por exemplo, Grace Kelly em *Janela Indiscreta*, a emoção do público está imensamente intensificada" (p.73). O que está implicado aqui é que em cenas de suspense, que nos filmes de Hitchcock, assim como em outros *thrillers*, normalmente tomam uma mulher como seu objeto tanto como seu sujeito, nossa identificação está, de modo geral, com a mulher em perigo. A esse respeito, todos nós de fato nos tornamos masoquistas no cinema - e é extremamente interessante notar que Theodor Reik considerou o suspense como um fator principal das fantasias masoquistas. [25]

O suspense, Truffaut declarava, "é simplesmente a dramatização do material narrativo de um filme ou, se se quiser, a apresentação mais intensa possível de situações dramáticas"; o suspense não é "uma forma menor de espetáculo", mas "o próprio espetáculo" (p.15). Concedida esta equivalência entre suspense e "o espetáculo", a narrativa, não poderíamos dizer então que a espectralidade e "narratividade" são, em si mesmas, "femininas" (para a psique masculina) na medida em que colocam o espectador numa posição passiva e numa relação submissa com o texto? Robert Scholes observou que "narratividade" - o "processo pelo qual o receptor constrói ativamente uma história a partir das informações ficcionais providas por qualquer mídia narrativa", [26] (o processo, portanto, inscrito em *Janela Indiscreta* através da personagem

de Jeff) - é uma situação de "paranoia autorizada e benigna" na qual esta "assume um propósito nas atividades de narração que, se existisse no mundo, seria verdadeiramente destrutiva para a individualidade e personalidade como as conhecemos" (p.396) [27]. A narratividade envolve, nas palavras de Scholes, uma "qualidade de submissão e abandono" (podemos nos lembrar da atitude paranoica de Dr. Schreber de "voluptuosidade" em relação à grande narrativa de Deus, que incluía uma trama de fecundação do médico feminizado). Tal qualidade notada por Scholes o leva a procurar por histórias que recompensam os "tipos mais enérgicos e rigorosos de narratividade" como meio de exercer controle sobre o texto que procura manipular e seduzir sua audiência (p.397). Decerto, isto é precisamente a suspeita de Jeff de que há um "propósito" nas atividades do outro lado que impele-o a adotar uma "enérgica e rigorosa" - i.e., controladora, transcendente e, acima de tudo, "*masculina*" - narratividade.

Neste momento do filme, a câmera traça um trajeto triangular do olhar de Jeff no anel para Thorwald, que vê o anel e, logo a seguir, descobre Jeff, devolvendo o olhar pela primeira vez. Assim Thorwald passa a completar o processo de "feminização", atravessando o limiar em direção ao apartamento de Jeff e colocando-o no papel antes interpretado pela Sra. Thorvald e depois por Lisa - aquele de vítima da violência masculina. As técnicas de "distanciamento" de Jeff, é claro, não têm mais utilidade, e as lâmpadas de flash conseguem apenas retardar Thorwald por alguns instantes. Como Lisa, Jeff finalmente passa a ser um participante da história, embora *sua* identificação com a personagem feminina seja involuntária, imposta por Thorwald, cuja visita é como o retorno do reprimido.

Embora a interpretação de Jeff a respeito da história de Thorwald tenha sido validada ao fim do filme, o próprio Jeff permanece *inválido*, terminando com duas pernas quebradas, o corpo menos "perfeito" que nunca, enquanto Lisa, recostando-se na cama, tornou-se a imagem espelhada do homem - vestida com roupas masculinas e lendo um livro de aventuras masculino. Já sem representar a diferença sexual, nominando-se e declarando seu próprio desejo, Lisa é *expressa* agora pelo artista masculino - pelo músico, cuja canção completa, "Lisa", toca na trilha sonora ("*men have named you*" [*homens nomearam-te*], de fato), e por fim pelo próprio Hitchcock, que mais cedo aparecera no apartamento do músico. De modo mais claro, o fim do filme e sua "imagem narrativa" de Lisa travestida revela o modo através do qual a feminilidade aceitável é uma construção do desejo narcisista masculino, malgrado a asserção de Freud de que as mulheres tendem a ser mais narcisistas que os homens, os quais supostamente possuem uma capacidade maior para o amor a outrem. O filme mostrou consistentemente que o estado de coisas oposto é que é o caso, e em particular revelou Jeff como incapaz de gostar de Lisa, exceto na medida em que ela o confirma e espelha; significativamente, ele se torna eroticamente atraído por ela somente quando esta começa a corroborar sua interpretação do mundo em torno dele (a primeira vez que Jeff a olha com verdadeiro desejo não é, como Mulvey afirma, quando Lisa invade o apartamento e se torna objeto de seu voyeurismo, mas quando começa a fornecer argumentos a favor de sua versão dos fatos).

Um dos filmes mais altamente reflexivos, *Janela Indiscreta* indica que o que Jean-Louis Baudry argumentou ser característico do aparato cinematográfico como um todo - e em particular da *projeção* - é verdadeiro também ao nível da narrativa, que funciona como uma fantasia masculina *projetada* no corpo de uma mulher. Baudry mantém que, em razão da projeção cinematográfica depender da negação da imagem individual de tal modo que "poderíamos dizer que o filme... vive da negação da diferença: a diferença lhe é necessária para viver, mas este vive de sua negação". [30] De modo similar, muito do cinema narrativo nega a diferença *sexual* que, todavia, o sustenta - nega-a no duplo sentido de transformar as mulheres na Mulher e a Mulher num espelho do homem. (Assim, a analogia de Baudry entre o cinema e a mulher é mais reveladora do que ele parece perceber: falando de nossa tendência a "ir ao cinema antes de decidir que filmes queremos ver", Baudry escreve que cinéfilos "parecem tão cegos em sua paixão como aqueles

amantes que imaginam amar uma mulher por suas qualidades, ou por sua beleza. Eles precisam de bons filmes, mas, acima de tudo, de racionalizar sua necessidade de cinema." [31] Qualquer mulher, como qualquer filme, servirá para preencher a "necessidade" do homem. Coloque uma sacola sobre suas cabeças e todas as mulheres são como *Miss Torso* ou como a escultura sem cabeça intitulada "Fome", da escultora do quintal de Jeff, ambas as quais funcionam, como o próprio aparato cinematográfico, de modo a deslocar o medo masculino de fragmentação. "O que dizer", inquire Baudry, "da função da cabeça nesta fascinação [do espectador no cinema]: é suficiente lembrar que, para Bataille, o materialismo faz de si mesmo algo sem cabeça - como uma ferida que sangra e, assim, transfunde." [32]

Que "a diferença é necessária" para que o cinema viva e que, portanto, não pode nunca ser destruída, mas somente negada, continuamente, isto está implicado no final de *Janela Indiscreta*. Jeff está adormecido novamente, na mesma posição em que estava no início do filme, e Lisa, depois de se assegurar de que este *não está* lhe observando, (em contraste com os momentos anteriores, quando ela trabalhara duro para atrair sua atenção), pousa o livro dele e apanha uma revista sua. Quão importante este gesto seja, mais importante ainda é o fato de que o filme dá a Lisa o último olhar. Esta é, no fim das contas, a conclusão de um filme sobre o qual todos os críticos concordam tratar-se do poder que tenta exercer o homem através do exercício do olhar. Somos deixados com a suspeita (uma prévia, talvez, das próximas atrações) de que, enquanto os homens dormem e sonham seus sonhos de onipotência sobre um mundo prudentemente reduzido, as mulheres não estão onde parecem estar, trancadas em "visões" que os homens delas têm, aprisionadas na casa de bonecas de seu mestre.

Notas

1. Laura Mulvey, "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", *Screen* 16, no. 3 (1975): 17.
2. Mulvey, "*Visual Pleasure*", p.16.
3. Jean Douchet, "*Hitch et son Public*", *Cahiers du Cinéma*, n.113 (Novembro de 1960): 10. Para a discussão mais recente do filme em relação às questões de espectralidade, ver R. Barton Palmer, "*The Metafictional Hitchcock: The Experience of Viewing and the Viewing of Experience in Rear Window e Psycho*", *Cinema Journal* 26, n.2 (Inverno de 1986): 4-29.
4. Robin Wood, "*Fear of Spying*", *American Film* (Novembro de 1982): 31-32.
5. Linda Williams, "*When the Woman Looks*" em *Revision: Essays in Feminist Film Criticism*, Eds. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp e Linda Williams. The American Film Institute Monograph Series, vol. 3 (Frederick. MD: University Publications of America. 1984).
6. Robert Stam e Roberta Pearson contudo, dedicam um breve parágrafo à questão em seu artigo "*Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism*", *Enclitic* 7, no. 1 (Primavera de 1983): 143.
7. Stam e Pearson, "*Hitchcock's Rear Window: Reflexivity*", p. 140.
8. Um tema constante dos escritos de Stephen Heath é o modo como o cinema trabalha para "lembrar" o espectador (masculino): e.g., "a realidade histórica que encontra é uma permanente crise de identidade que

deve ser permanentemente resolvida relembrando a história do sujeito individual". "*Film Performance*", *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981), p. 125.

9. Ruth Perlmutter, "*Rear Window: A Construction Story*", *Journal of Film and Video* 37 (Primavera de 1985): 59.

10. Susan Lurie, "*Pornography and the Dread of Women: The Male Sexual Dilemma*", *Take Back the Night: Women on Pornography*, Ed. Laura Lederer (New York: William Morrow, 1980), p. 166.

11. François Truffaut, *Hitchcock* (New York: Simon and Schuster, 1983), p. 166.

12. Este ponto é desenvolvido com fôlego em Raymond Bellour, "*The Birds: Analysis of a Sequence*", Mimeograph, The British Film Institute Advisory Service, s.d.

13. Que ele esteja tão relutante em fazê-lo fornece uma confirmação interessante da tese de Christian Metz de que no cinema narrativo é a história, mais que qualquer personagem em particular, que "exibe a si mesma". "*History/discourse: a note on two voyeurisms*", *Theories of Authorship*, Ed. John Caughie (London: Routledge & Kegan Paul, 1981), p. 231.

14. Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harbinger, 1957), p. 77.

15. Kaja Silverman, "*Lost Objects and Mistaken Subjects: Film Theory's Structuring Lack*", *Wide Angle* 7, nos. 1-2 (1985): 24. Em muitos aspectos, a posição de Silverman está próxima da de Lurie. Contudo, Lurie, assim como muitas feministas "americanas" (em oposição a feministas francesas ou de orientação francesa), parece compartilhar até certo ponto a fantasia do menino, que chega a negar, da "completude" da mulher, enquanto que para Silverman todos os sujeitos são inevitavelmente divididos, mas na cultura patriarcal os homens são capazes de projetar a divisão nas mulheres, mantendo assim a ilusão de sua própria completude.

16. Para este ponto ver Perlmutter, "*Rear Window: A Construction Story*", p. 58.

17. Metz fala daquele "outro espelho, a tela de cinema, neste caso um verdadeiro substituto psíquico, uma prótese para nossos membros primeiramente deslocados". Citado em Stam and Pearson, "*Hitchcock's Rear Window: Reflexivity*", p. 138.

18. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), p. 63. É importante reconhecer, como apontou John Belton, que Jeff não observa meramente, mas manipula ativamente seus vizinhos, "escrevendo uma carta de chantagem ('O que fizeste com ela?'), o que mantém o suspeito sem deixar a cidade e depois tirando-o do apartamento através de um telefonema de modo que este possa ser revistado." *Cinema Stylists* (Metuchen, N.J.: Scarecrow, 1983), p. 15. Stewart daqui por diante citado no texto.

19. Em sua meditação a respeito da miniatura em *The Poetics of Space*, Gaston Bachelard apresenta argumento similar. Contudo, diferente de Stewart, Bachelard celebra a tendência da miniatura em nos colocar numa posição de transcendência. Ver *The Poetics of Space*, trad. Maria Jolas (Boston: Beacon, 1964), pp. 148-82.

20. Jean Laplanche and J.-B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis*, Trad. Donald Nicholson Smith (London: Hogarth, 1973), p. 251.
21. Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, trad. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977), pp. 1–7.
22. Remeto novamente o leitor às primeiras páginas do livro de Mary Ann Doane, *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940's* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).
23. Truffaut, Hitchcock, p. 223. Daqui por diante citado no texto.
24. A frase foi tirada da excelente discussão de James B. McLaughlin a respeito de *Shadow of a Doubt* de Hitchcock, "All in the Family: Alfred Hitchcock's *Shadow of a Doubt*", *Wide Angle* 4, no. 1 (1980): 18.
25. Theodor Reik, *Masochism and Modern Man*, trans. Margaret H. Biegel e Gertrud M. Kurth (New York: Farrar, Straus, 1941), pp. 59–71. Sobre o primado do masoquismo no desenvolvimento humano, ver Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, trad. Jeffrey Mehlman (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 89.
26. Robert Scholes, "Narration and Narrativity in Film", in *Film Theory and Criticism*, Eds. Gerald Mast and Marshall Cohen (New York: Oxford University Press, 1985), p. 393. Daqui por diante citado no texto.
27. Peter Brooks fala da mesma atividade em termos parecidos, termos que evocam o modo pelo qual a "feminilidade" é percebida e construída sob o patriarcado: "A suposição da história de outro, a entrada em narrativas alheias, faz correr o risco de uma alienação de si mesmo que na obra de Balzac evoca repetidamente a ameaça de loucura e afasia". Ver seu *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (New York: Vintage, 1985), p. 219.
28. Teresa de Lauretis empresta este termo, "imagem narrativa", de Stephen Heath: "No cinema... a mulher representa propriamente o cumprimento da promessa do filme (feita, como sabemos, ao menino) e esta representação funciona de modo a dar suporte ao status masculino do sujeito mítico. A posição feminina, produzida como o resultado final da narrativização, é a figura do desfecho narrativo, a imagem narrativa com a qual o filme, como diz Heath, 'se resume'." *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), p. 140.
29. Sigmund Freud, "On Narcissism: An Introduction", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, trad. James Strachey (London: Hogarth, 1974), pp. 88–89.
30. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" trad. Alan Williams, *Apparatus: Cinematographic Apparatus: Selected Writings*, Ed. Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam, 1980), p. 29.
31. Jean-Louis Baudry, "Author and Analyzable Subject" in *Apparatus*, p. 68.
32. Baudry, "Ideological Effects" p. 32. À luz da "mulher sem cabeça", motivo em Hitchcock, considerar o seguinte comentário de Joan Copjec, "Sabemos que o sonhador sonha consigo quando sonha com uma

peessoa cuja cabeça não é capaz de ver". *"The Anxiety of the Influencing Machine"*, October 23 (Inverno de 1982): 44.

The Master's Dollhouse: Rear Window foi publicado originalmente no livro *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*, (New York: Methuen, 1988). Tradução: Eduardo Savella.

Jean-Luc Godard entre mundo clássico e mundo moderno

por Adriano Aprà

"Mostrei, portanto, [em Le Petit Soldat] um tipo que se coloca muitos problemas. Não sabe resolvê-los; mas colocá-los, mesmo com um espírito confuso, já é tentar resolvê-los. Vale talvez mais colocar-se antes questões que se recusar a colocá-las ou se acreditar capaz de resolver tudo".

"A 'inteligência' é compreender antes de afirmar".

(Roger Leenhardt em Une femme mariée)

O cinema de Jean-Luc Godard se apresenta como conflito dialético entre sonho e realidade. Nem sonho nem realidade são algo de abstrato. O sonho se identifica de vez em quando com as nostalgias impossíveis, os sentimentos "eternos", o passado; a realidade com o estado atual das coisas, dentro das quais se vive, o dado que se oferece concretamente às aspirações. Em **Acosado**, Michel Poiccard detém-se numa foto de Humphrey Bogart que reflete as próprias angústias vividas e não-avaliadas, mas reflete-as *na tela*, logo num limbo de protegida passividade que preserva-as da relação concreta com as coisas. Bogart mito (não Bogart personagem de cada filme seu) é Michel que encontrou o modo de dar coerência à própria personalidade contraditória, é a lógica do ilógico. É a guerra da Espanha do "pequeno soldado". É a comédia musical que Ângela sonha ("...gostaria de estar numa comédia musical com Cyd Charisse e Gene Kelly, coreografia de Bob Fosse". Uma colaboração que, na verdade, jamais se verificou). O cinema mudo de Nana. O "paraíso" dos **Carabiniers**. É o mundo homérico que faz contrapeso ao mundo moderno de **O Desprezo**. São os "sentimentos românticos" de Arthur em **Bando à Parte**. Saltam aos olhos as referências cinematográficas: neste último filme Arthur aspira morrer como Billy the Kid, aspira às "belas mortes" de *The Left Handed Gun*; em **O Desprezo** era Fritz Lang a personificar uma concepção clássica de harmonia. De resto, como diz André Bazin, citado por Godard, *"o cinema substitui ao nosso olhar um mundo de acordo com nossos desejos"* (na verdade não se trata de uma citação de Bazin, mas somente uma atribuição de Godard a este). O cinema, logo, como evasão? Certamente não. Pois se Godard tem nostalgia pela harmonia, sabe ver também o que nela há de anacrônico; Godard busca, na verdade, uma *nova* harmonia que derive, ao mesmo tempo, do passado e das condições modificadas do presente. Aquilo que faz do "sonho" algo de irreal é a relação com o tempo presente: *hoje* Bogart, a guerra da Espanha, o "musical", o cinema mudo, o paraíso, o mundo homérico, o romantismo pertencem ao passado, não podem ser vividos senão no sonho. Godard ama estas suas personagens ligadas ao passado: mas também tem a coragem e a coerência de desenvolvê-las até o fim. A morte sela sempre em Godard o mundo do sonho. Michel, Verônica, Nana, Ulisses e Miguel Ângelo, Camille e Prokosch, Arthur, morrem. Não se trata de uma morte-punição, mas da harmonia fora do tempo, pela qual vivem, levada às últimas consequências. Ângela não morre porque **Uma Mulher é uma Mulher** deseja ser uma "comédia" no sentido original do termo (de resto, não se tratava de um filme sobre o nascimento?). Mas quando, por exemplo, ela evoca o "musical", as imagens estáticas opõem-se ao movimento que o caracteriza. O realismo de Godard está mesmo aqui: no saber mostrar sem reticências um mundo que de fato ama, no saber apresentar um conflito entre presente e passado, a crise de um mundo que desaparece, substituído por outro ainda não "harmonizado", sem blefar no que diz respeito às relações entre

ambos. O mundo da vida, enfim, é sempre aquele da realidade: uma realidade cheia de contradições, decerto, mas atual, presente. Se Godard é o diretor das contradições não é, como desejariam seus detratores, por esnobismo ou impotência, mas por realismo, pois são assim mesmo as coisas que descreve. O mundo moderno é um mundo confuso: mas é o mundo da vida, não da morte. "*Between grief and nothing*, dizia Patrícia, *I will take grief*". A harmonia e a clareza de outros tempos são belos, mas não atuais. De resto, a que preço estas foram alcançadas?

Que o mundo moderno seja para Godard o mundo da vida, isto se evidencia no fato de que o seu cinema seja um cinema de *pesquisa*. Godard investiga a harmonia: seu filmes não a alcançam (salvo **O Desprezo**) mas esperam-na. Estão "abertos" à harmonia de um novo classicismo, mesmo que amiúde se fechem com a concessão (a traição de Patrícia, o expediente de Ângela - "*je ne suis pas infâme, je suis une femme*") ou impliquem-na (o amor para Nana, o Filme-Odisseia para Lang, a hesitação entre Arthur e Franz para Odile). Godard, como disse Jean-André Fieschi, é o diretor da "dificuldade de ser", mas é também o diretor da *necessidade* de ser. O absurdo, um entre tantos, da cópia italiana de **O Desprezo** é o desta terminar numa morte, quando era a abertura em direção ao futuro que dava ao filme todo o seu significado *progressista*.

A positividade da "mensagem" godardiana está, de um lado, na verdade, na concretude cinematográfica com a qual *descreve* a realidade de hoje (homens, coisas); de outro em sua dialética, que lhe permite uma superação contínua, ou uma proposta de superação, das posições conquistadas. Mas a dialética de Godard é circular, não tem etapa *definitiva*, não é contudo dialética *indefinida*. Da própria concretude nasce sua razão: o movimento do espírito, a pesquisa ativa, que se identifica, numa estreita união de forma e conteúdo, com o cinema, com seus vinte e quatro quadros por segundo. Como no cinema o *presente* é contrariado pelo *movimento*, assim em Godard uma visão da realidade aparentemente acrítica, passiva, revela-se ativa, *progressiva*, pela presença de uma linguagem *especificamente* cinematográfica. Se a tomada é *dynamis*, o cinema lhe é o meio de expressão mais típico, antes nem mesmo meio, é a própria pesquisa: ou seja, a forma é conteúdo e o conteúdo é forma. A morte que *literalmente* conclui **Bando à Partee Acochado** não é mais morte, isto é, estase, passividade, pois na arte, no movimento, no teatro (as caretas-"máscaras" de Michel), no cinema (a "longa morte" de Arthur) esta se torna vida: e então a morte não é senão um instante necessário em direção à meta da suprema harmonia que indicam **Bando à Parte** ("*...esse instante soberbo da existência quando nada a enfraquece, nada a desgasta, nada a decepciona.*") e a última imagem de **O Desprezo**; esta harmonia da lógica, na qual "*tudo que é novo é, por conseguinte, automaticamente tradicional*", onde o realismo integra a fábula e está integrado nela, onde o mundo revela seu sentido ao pesquisador. Mas o caminho em direção a "nova" harmonia é longo, apenas começado. A morte, como ponto fixo na vida, concreta presença do *instante* na *duração*, permitiu às personagens construir: às personagens que restam, que sobreviveram à traição (Patrícia), à confusão (Bruno), à concessão (Ângela), ao desprezo (Paul), ou à hesitação (Odile e Franz); às "personagens da realidade".

Personagens patéticas, sem dúvida, as mais frágeis, as mais necessitadas de amor, pois não possuem uma fé, num tempo em que a fé, compreendida irracionalmente, não é mais atual. Prokosch crê nos deuses pois deseja ser um pequeno deus (cfr. a primeira cena de **O Desprezo**, na qual se apresenta como que sobre um palco), e nisso encontra uma certeza; mas ignora as palavras lúcidas de Lang: "Esqueces-te que não são os deuses que criaram os homens, mas os homens que criaram os deuses". Camille crê na firmeza dos sentimentos, e não admite que seu marido deles duvide ou lhes confunda; esta, não ele (que todavia parece aspirá-lo) vive na moral de um mundo feito de acordo, e não em oposição, à natureza. Prokosch e Camille encontraram no mundo clássico uma harmonia. Paul no mundo moderno, que sente e vive, não pode encontrá-la, porque são diferentes as condições históricas, culturais, éticas. Se Camille e Prokosch podem

definir-se como personagens de tragédia, pois seus conflitos são irresolúveis dentro do mundo em que vivem, Paul é uma personagem moderna, pois todo o seu comportamento está ligado a dados reais, não ilusórios (não menos importantes as realidades econômicas que condicionam arte e sentimentos numa sociedade capitalista). Por isso, também, Paul é visto por Godard como uma personagem, única em **O Desprezo**, que pode mudar este mundo. Lang se fecha numa esplêndida, porém impotente, lucidez ("é preciso sempre terminar o que se começou") enquanto Paul continua a hesitar (tentará escrever para o teatro, como sempre desejou), ou seja, a ser ele mesmo, a investigar-se e a investigar. A última, extraordinária imagem de **O Desprezo** (cortada da cópia italiana), o céu e o mar, é o equivalente de uma tela branca *a ser preenchida*: um final "aberto", no sentido mais positivo do termo.

Godard ama a vida, tanto mais quanto a julga difícil; não sabe ainda *como* deve ser vivida mas, contudo, que se vive, a todo custo, mesmo à custa da concessão.

Todos os seus filmes o demonstram.

Em **Acochado**, Patrícia é mesmo "*une dégueulasse*", como lhe diz Michel, morrendo; mas esta dissera: "Se sou má contigo, é a prova de que não estou enamorada de ti". O gesto de Patrícia, em outras palavras, não é senão a tentativa de renascer para a vida, mesmo através da dor, *the grief*, em abandonar os sonhos obsoletos, a anarquia, as histórias de Michel, que que fugir para a Itália. Se Godard coloca em cena certas personagens numa certa realidade, jamais pretende que tais personagens representem uma "condição humana" eterna, nem que tal realidade seja a única do tempo presente. Mesmo se no contexto narrativo sejam ignoradas outras condições, outras realidades, é a concretude da linguagem godardiana a fazer que seus filmes sejam *circunstanciados*. Em suma, o problema que o cinema de Godard oferece é sempre um problema de linguagem. Não basta escrever uma história historicamente precisa, se depois as imagens traduzem-na abstratamente. Pelo contrário, os filmes de Godard, que partem talvez sem uma tomada de posição precisa em relação à realidade histórico-social que se move em torno das personagens, reencontram tal posicionamento nas imagens concretas, anti-metafóricas e anti-simbólicas, em suma, cinematográficas. Godard mesmo indicou que as personagens de **O Desprezo** "são protótipos, mas também personagens realistas, muito vivos. Mantive sempre nos meus filmes o aspecto neorrealista, mantereí sempre". Todo "conteúdo" dos filmes de Godard não é obtido senão a partir de uma leitura rigorosa das imagens. O ritmo despedaçado de **Acochado** refletia, sem simbolismo, o comportamento de Michel. Quando Godard chama seu filme de "documentário", é porque a forma adere perfeitamente ao fundo, porque os enquadramentos-flash, os planos-sequência, a montagem despedaçada são a maneira mais fiel de tomar Michel em ação. Quem quis ver na montagem fragmentada deste filme a "maneira" de Godard ficará surpreso com os planos-sequência de **O Desprezo** que limpidamente contemplam, ao mesmo tempo, a harmonia passada e prefiguram a harmonia futura. Com efeito, Godard é tão volúvel apenas porque seu modo de filmar depende das coisas que filma: a câmera "é antes de tudo um aparelho de tomada de vistas, e encenar, é antes de tudo tomar modestamente o partido das coisas". "Antes de tudo", não "somente" como diria quem vê em Godard um registrador passivo e acrítico da confusão de hoje. "Tomar modestamente o partido das coisas" não significa fazer cinema-verdade; servir-se dos métodos do cinema verdade, sim, mas não depender deles.

Uma Mulher é uma Mulher demonstra-o admiravelmente: a "misturite" dos gêneros, entre os quais também está o cinema-verdade, reflete apenas a confusão do mundo (um mundo "feminizado") que se move em torno de Ângela. Mas é este mundo que Ângela deseja esclarecer para si mesma; ter um filho é para ela deveras uma tentativa de estabelecer um primeiro contato com uma realidade que não é capaz de compreender, mas que quer, ao menos, *agarrar*. **Uma Mulher é Uma Mulher** é para Godard um filme "típico", não tanto no plano ideológico (cfr. **O Desprezo**) quanto no estilístico. A poliedricidade-incerteza-

pesquisa do filme, e da personagem feminina que lhe está no centro, não o impede de ser construtivo: pois exprime com um ponto final, definido (mas não definitivo), a incerteza do mundo moderno.

Aquela que pode parecer a "moral" de **Viver a Vida** ("*No fim, tudo é belo. É preciso se interessar pelas coisas e achá-las belas. No fim, as coisas são como são, e nada mais...*") não é senão um momento no caminho de Godard. A força de sua dialética não está somente na superação de um momento precedente, mas na verdade, no amor com o qual também este momento vem representado. Em **Viver a Vida** os dois "mundos" de Godard estão, pela primeira vez, reunidos numa única personagem. Nana escolhe prostituir-se para se adequar à necessidade de uma sociedade baseada no dinheiro. Em sua escolha não há sentimentalismo, nem angústia; esta é clara e lúcida, pois tencionada. Mas Nana não tem a coragem de seguir a lógica até o fim: esta volta ao passado, que para ela é o sentimento "romântico" do amor, a nostalgia do silêncio (e para Godard, que a olha, o cinema mudo). Nana chora diante de Renée Falconetti e Antonin Artaud e Godard serve-se de legendas durante a cena de amor entre Anna Karina e Peter Kassowitz. Mas as nostalgias são impossíveis. Godard, sem reticências, identifica o diálogo em sua estrutura especificamente cinematográfica (e não somente no sentido formal: cfr. a cena com o filósofo, Brice Parain). Nana, *culpada* por ter sido irracionalmente infiel à sua escolha racional, morre. Nana é uma personagem moderna, pois vive sua vida de modo contraditório, num mundo contraditório; através de seu comportamento revela a *lógica* de uma sociedade: aquilo que a dirige é uma nova forma de destino, onde a ausência dos deuses é substituída pela presença de determinantes reificados.

Il nuovo mondo [episódio de Godard em **RoGoPaG**] (não obstante a "não-montagem" da cópia italiana) apresenta um conflito, não mais entre presente e passado, mas entre presente e futuro. Não são, contudo, muito diversos os centros de interesse. A relação entre Alexandra e Jean-Marc Bory antecipa aquela entre Camille e Paul. Se Alexandra é contemplação, Bory é interrogação. O comportamento de Alexandra é feito de gestos sem apelo, absolutos, "clássicos", naquilo que os aproxima dos gestos de Camille: mas, desta vez, não há nostalgia no olhar de Godard, antes estupor e amargura. A uma observação de Bory, Alexandra responde "Absolutamente"; Bory corrige-a, "Evidentemente", "Evidentemente? Que queres dizer?", "Claro, lógico", "Que queres dizer?". **Il Nuovo Mondo** é, para Godard, a constatação, dentro de um comportamento, dos eclipses da lógica e da liberdade. Os movimentos dela num tempo e num espaço sem coerência, a sobrevivência de um rosto encantador, isolado através de alguns esplêndidos primeiros planos de "contemplação", que lhe sublinham a passividade e, por contraste, a presença "interrogante" (sublinhada pela voz *off*, do diário semelhante àquele de Michel em **Pickpocket**) de um homem que, como amiúde em Godard, não entende, mas não renuncia entender: são estes os termos essenciais de um discurso dialético que representa um mundo onde o ilógico tornou-se lógico, um mundo alienante onde é protagonista o mecanismo consequencial ao qual falta a escolha do homem, sua hesitação.

Les Carabiniers é o filme no qual, mais que nos outros, Godard evidencia a necessidade de voltar a uma postura "originária": em relação ao cinema e à visão. Figurativamente, o filme lembra Griffith e Chaplin; estilisticamente, é constante a vontade de despojar o olhar, espécie de *front* diante de um assunto usado e abusado como a guerra, de todo esquema (ideológico, humanitário, revolucionário) que no fim deformaria a este. "Tudo se passa no nível animal, e este animal é, além do mais, filmado de um ponto de vista vegetal, quando não mineral, ou seja, brechtiano". Isto ao que Godard aponta é um ressarcimento das condições que permitam uma autêntica visão da realidade atual; um retorno a um olhar "puro" sobre as coisas, o que não quer dizer desprovido de juízo; apenas que o juízo coloca-se em segundo plano, não influencia a exposição dos fatos, mas intervém depois. Rigorosamente, Godard nos fornece os elementos do juízo (a concretude de sua exposição) e a possibilidade de um juízo (subjetividade da narração, que nada *impõe* ao espectador). Esta vontade de Godard de *agarrar* a realidade tal qual ela é se identifica ao comportamento dos dois irmãos

protagonistas do filme, que no início adequam-se perfeitamente à lógica de um fato dado, a guerra. A vontade de ambos em *agarrar* é, contudo, "mineral", menos consciente ainda que a de Camille em **O Desprezo**; estes não sabem, no fim, aderir completamente ao mundo que lhes permitiu "agarrar". Aspiram, pelo contrário, ao paraíso (a longa "balada" dos cartões postais), rebelam-se ao seu modo e, como Nana, morrem por não ter sabido seguir até o fim a lógica de sua escolha inicial.

A fragilidade das personagens de **O Desprezo**, tão próximo e, todavia, tão distante do classicismo de **Viagem à Itália**, no qual se inspira, reflete-se nas relações entre personagem e paisagem. Se Rossellini, através dos olhos de Ingrid Bergman, encarava Nápoles, depois ela mesma, e *ao mesmo tempo* colhia os aspectos negativos e positivos da personagem e da paisagem, Godard deve intervir em seu mundo para concretizar, através de um movimento de direção, e sem influenciar os comportamentos das personagens, uma relação entre o homem e o mundo que não existe mais e que deve ser restabelecido. Se o mar e o céu são o correspondente paisagístico de Camille, esta disso não tem nenhuma consciência, como Paul não tem consciência dos movimentos ascendentes e descendentes da longa cena em sua casa: também está nisso a modernidade de um filme que quer situar-se *depois* do classicismo, superando uma harmonia "vegetal", numa dialética de *pesquisa* (Paul) e *sensação* (Camille).

A comédia parece ser a nota dominante em três quartos de **Bando à Parte**, um pouco como em **Uma Mulher é Uma Mulher**. Mas aqui a presença do mundo moderno é total; os olhos de Anna Karina, nunca tão boa como neste filme, estão cheios de medo: medo de quem se abre ao mundo com os olhos do primeiro dia, com o olhar puro, desprevenido, mas aberto, receptivo de quem olha em torno sem entender, à procura de apoio. À procura... esta é a força de Godard, pois na procura está a descoberta das angústias modernas, dos desequilíbrios, mas também a confiança no homem, em suas possibilidades de ação, quando não de redenção. Também a contemplação é sempre dinâmica, nunca estática; **O Desprezo**, que poderia parecer a exaltação de um imobilismo contemplativo, possui, pelo contrário, a força, a lucidez de Lang, de Mizoguchi, nos quais as contradições do mundo encontraram um equilíbrio na harmonia de um olhar racionalmente consciente. Mas Godard, como Renoir, como Rossellini, não se fecha nas posições alcançadas, mesmo se avançadas. **Bando à Parte** estiliza a aparente definitividade de **O Desprezo**: a grandeza de Godard está, também, em ter sabido fazer **Bando à Parte** depois de **O Desprezo**. Em **Bando à Parte** o medo de Odile se torna método de pesquisa; a verdade de Godard, mais uma vez, não está cerrada, esquematicamente, na "moral" de seus filmes mas, rossellinicamente, na *presença* de suas personagens: logo uma verdade, sobremaneira cinematográfica. Talvez jamais como neste filme Godard conseguiu concretizar o arrasador "dilaceramento" no qual vivem suas personagens: Odile, Franz, Arthur. A dialética *documento-ficção*, típica de todos os seus filmes, encontra uma exemplificação extraordinária na morte de Arthur, que prolonga a comédia até o fim, na tentativa impossível de sobrepor a ficção à realidade da morte, a duração ao instante. Arthur é uma daquelas personagens das quais Godard descobre a incerta e mutável verdade através da alternância entre uma linguagem "à Lumière" e uma linguagem "à Méliès": um cinema no qual entrelaçam-se o teatro e a vida (**Luzes da Ribalta, A Carruagem de Ouro, A Roda da Fortuna**), a técnica do cinema-verdade e a do cinema hollywoodiano, o cômico e o dramático (Ford e Hawks), a estrutura e a interrogação (**Europa 51**), e que reflete, neste contraste, os sonhos e a realidade do nosso tempo. Patrícia, no apartamento da modelo, apresenta-se a Michel como sobre um palco; no teatro, visto como suprema harmonia, desejaria esconder a si mesma a verdade da vigília: trairá Michel. Bruno Forestier desejaria morrer como o Thomas impostor de Cocteau, pois "nele ficção e realidade formavam uma coisa só". Ângela recita jocosamente a fala muito séria que fecha o segundo ato de *On ne badine pas avec l'amour* de Musset (de resto, todo o filme é mantido num tom de comédia, mesmo quando se discutem a maternidade ou o compromisso). Nana é ela mesma tanto na VIII "parada" (na qual Raoul lhe ilustra o funcionamento da prostituição) quanto na IX (na qual abandona-se numa dança vertiginosa em torno de Peter Kassowitz). Em **Les Carabiniers** Miguel

Ângelo vai, pela primeira vez, ao cinema; em sua animalidade não chega a perceber a diferença entre ficção e realidade e rasga a tela na tentativa, infeliz e desesperada, de agarrar o corpo de uma mulher projetada. O longo diálogo defronte à lâmpada, em **O Desprezo**, é posto em cena com o máximo de ficção (movimentos de câmera, dicção) sobre um texto de máxima autenticidade. No mesmo filme, Paul veste um chapéu como Dean Martin em **Deus Sabe Quanto Amei** de Minnelli: seu gesto revela, em sua banalidade, a aspiração de projetar no mundo da ficção suas incertezas vividas.

É sobretudo em Paul Javal que Godard destaca as instabilidades, as contradições. Paul, como Patrícia, como Odile, pertence à categoria das personagens que *fazem a si mesmas*, enquanto Camille pertence àquela das personagens que *são*. É justamente nesse fazer-se que Paul encontra sua *liberdade*, sua *responsabilidade*: na recusa aos sistemas, a uma definição rígida (anti-cinematográfica) de sua existência, na possibilidade de dizer sim ou não, sem trair um "ipse dixit", ao recusar toda suficiência, toda satisfação, em sentir-se incompleto.

Como Paul Javal, também a história de Godard é aquela de um desmamamento. De filme a filme, a cada vez que vai completando seu grande mosaico *em movimento* da realidade contemporânea, os filhos se separam dos pais, fatigados, depois de ter-lhes compreendido os erros, decerto, mas também as conquistas positivas, sobretudo depois de lhes ter individuado *historicamente*, ligados a um tempo diferente do deles. O "lado cinéfilo" de **Acossado** é superado, como são superados dialeticamente os sentimentos hereditários do romantismo, os temas neorrealistas ou a linguagem cinematográfica tradicional. Aquilo que permanece dos pais serve para, mais do que render saudades do passado, fazer prosseguir no presente.

Publicado em *Filmcritica*, n. 151-152, novembro-dezembro de 1964, pp. 581-588; republicado em Adriano Aprà (organização), *Godard in Italia. Un'antologia*, Il Castoro, Milano 1998, pp. 11-17. Disponível online em <http://www.adrianoapra.it/?p=1773>. Tradução de Eduardo Savella.

Meu caso

Por Serge Daney

Straub se queixa. Essa vez, ele se queixa de Heiner Müller que, encontrando-os em Berlim, deixa escapar algo como: "Ainda bem que pessoas como você continuam a existir!" Frase que acabei, eu também, por perceber o cândido desejo de morte que ela carrega e a qual deveríamos poder responder: "Sim, eu sei que eu não posso contar com você de maneira alguma."

Mon cas foi publicado originalmente na revista *Trafic*, n° 3, em 1992 e republicado no livro *La maison le cinéma et le monde - Le moment Trafic*, p. 110. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Pierre Rissient

Por Clint Eastwood

Quando, em 1993, *Os imperdoáveis* ganhou um oscar, eu entrei em cena sabendo que tinha muito pouco tempo para fazer os agradecimentos que queria. Mas eram numerosas, as pessoas que me permitiram estar lá. Entre elas, eu queria mencionar especialmente os "french critics", que tiveram um papel à parte entre os outros críticos de cinema no mundo inteiro. Desde o começo da minha carreira de realizador, a crítica francesa foi a primeira a saudar e a compreender meu trabalho. E estas breves palavras se dirigiam muito particularmente a Pierre Rissient de quem eu conhecia o imenso trabalho realizado do meu lado. Pierre

sempre foi atento ao meu cinema, desde *Perversa paixão* (1971), o primeiro filme que realizei. Pela qualidade do seu olhar, pela sua erudição, também pela força de sua convicção, ele contribuiu para a compreensão de meus filmes, ele ajudou no seu reconhecimento. Ele fez isso na França, e depois por todos os lados. E o fez antes de todo mundo, e mais que qualquer pessoa.

Nosso encontro remonta a 1971, à ocasião do lançamento de *O estranho que nós amamos*, que eu tinha produzido e no qual interpretava o papel principal. Nós viemos a Paris para apresentá-lo ao público e à imprensa. Pierre amava o filme e o defendia de maneira formidável. Ele falava dele com eloquência, com palavras convincentes para evocar o trabalho de Don Siegel. Este era, aliás, muito apreciado na França, em todo caso, mais que nos Estados Unidos. Sempre a magia da crítica francesa.

Imediatamente eu senti que Pierre não tinha outra coisa na cabeça que não o cinema, que não tinha no espírito nada além da qualidade do filme, do qual falava com paixão. Que só isso o preocupava. Ele era animado por um fervor inigualável e seu amor pelo cinema estava nele enraizado de uma forma impressionante. E se alguém discordasse dele, ele poderia colá-lo na parede!

Nos tornamos amigos e ele me promulgou seus conselhos numerosas vezes. Quando ele está na Califórnia, nós nos vemos. Sua companhia me encanta. E sobretudo, ele é uma das raras pessoas a quem eu posso mostrar meus filmes quando eles não estão ainda terminados. Esta não é muito a prática dos estúdios mas se Pierre está na cidade, eu lhe telefono e projeto para ele a primeira montagem, e sem medo, pois eu sei que ele saberá ver além de todos os pequenos retoques ainda necessários. Ele sabe observar, apreciar e julgar a verdadeira essência de um filme como poucas pessoas. E eu confio nele totalmente.

E depois, Pierre é também um homem inatingível. Este *Mister Everywhere*! Ele está em todo lugar ao mesmo tempo, ele se comunica com pessoas de todos os países, ele sabe tudo o que acontece no mundo do cinema e quando já não temos mais notícias, quando pensamos que ele desapareceu, ele surge repentinamente. Sempre com ele, e ele nunca a perderá, esta pequena magia do cinema.

Texto originalmente publicado como prefácio do livro *Mister Everywhere*, p.13-14. Tradução: Miguel Haoni.

Que nasceu em Newgate...

por Philippe Demonsablon

A Vida de Oharu, filme japonês de Kenji Mizoguchi. Roteiro: Yoshitaka Yoda, baseado no romance de Saikaku Ibara: *Koshoku Ichidai Onna*. Imagem: Yoshimi Hirano. Música: Ichiro Saito. Cenário: Hiroshi Mizutani. Elenco: Kinuyo Tanaka (no papel de Oharu), Ichiro Sugai, Tsukie Matsuura, Toshiro Mifune, Mazao Shimizu. Produção: Shin Toho Kabushiki Kaisha, 1952.

Como a filha de um samurai caiu em desgraça amando alguém abaixo de sua condição e foi, por isso, exilada com sua família; como foi comprada por um senhor para dar à luz o filho que não lhe podia dar a esposa; como se viu separada de seu filho e como, afeiçoando-se demais ao senhor, foi devolvida aos seus pais, que a venderam em seguida ao bairro das cortesãs; como, libertada, empregou-se com um comerciante, e acabou sendo exposta à inveja da esposa, à concupiscência do homem, uma vez descoberta sua condição pregressa; como ela se vingou; como, logo depois de casada, perdeu seu jovem marido assassinado [1]; como decidiu tornar-se monja mas, comprometida pelo comerciante, foi expulsa do templo; como, fugindo com um ladrão, encontrou-se sozinha de novo [2]; como tornou-se mendiga, depois prostituta, recolhida por

seu filho que, no entanto, não tinha o direito de ver senão de longe, e apenas uma vez; como ela então escapou, passando seus dias a mendigar: tal é, transcrita fielmente, a trama deste *A Vida de Oharu*; não a relatei por zombaria, encerrando-a nalgum esquema simplificado; quis antes de tudo indicar o charme, ao mesmo tempo linear e sinuoso, de uma estrutura que não tarda a suscitar o desejo de ganhar familiaridade com a obra e esta, uma vez ganha, recompensa a sua frequência.

Na ignorância quase total em que estamos na França a respeito da produção japonesa, na impossibilidade de distinguir as tendências, correntes, influências num cinema nacional cujas raras obras, vistas em ocasião das apresentações na Cinemateca, parecem ser sempre de uma excepcional qualidade, mas a qual é pouco provável ainda que a Europa queira um dia abrir seu mercado, privando-se assim de algumas obras-primas que poderiam exercer uma influência estimulante, por suas concepções originais e vivificantes dos problemas plásticos e de *mise en scène*: enfim, num estado de coisas que impede de agarrar em sua totalidade o fenômeno do cinema japonês e de *situar* suas obras, não se pode, tampouco, fazer delas outra crítica que a parcial, privada de toda referência, obrigada a ignorar a personalidade dos autores e suas preocupações, a renunciar à busca apaixonante dos laços que unem o homem à sua criação.

Mas a substância da história de *A vida de Oharu* preserva-nos de nos perder nos labirintos do extraviado. Antes, a singularidade das aventuras anula o irritante e vão propósito de reconstituir a sociedade que refletiria a obra; ela se encarrega daquilo que, em alguma existência menos surpreendente, prenderia a atenção a respeito de uma sociedade mais próxima da nossa (feliz indiferença: pois o coletivo, decerto, permanece sempre particular; somente o individual é universal). Se sua construção obtém para si nossa simpatia antes que o exotismo possa se aproveitar de nosso desnorteamento, é que não temos *dificuldade* em lhe encontrar um nome: conhecemos bem esse universo de Oharu, universo do romance picaresco. A personagem principal não tem outra distinção que a de reunir em si uma série de aventuras extraordinárias, mas nada em sua vida se ata, nem se desata. Cada uma destas aventuras *únicas* bastaria para preencher uma vida, mas a cristalização não tem tempo de se produzir em torno de nenhuma, nenhuma lança sobre o conjunto uma luz privilegiada, nem marca a este com um sentido que o modificaria. Sua reunião numa mesma personagem retira, de cada uma, seu caráter de fatalidade singular: como se o curso da vida, cuja arbitrariedade as reuniu, as levasse agora, uma atrás da outra, irresistivelmente, enquanto um rosto pouco a pouco murcha, uma voz lentamente se racha. Malgrado a presença da *imagem*, tal sucessão retira toda sua tragédia da narração de aventuras bastante próximas daquelas que conheceu esta *Moll Flanders* "*que nasceu em Newgate e, durante uma vida incessantemente variada, que durou sessenta anos, sem contar sua infância, foi doze anos prostituta, casou-se cinco vezes (uma das quais com o próprio irmão), doze anos ladra, oito anos deportada na Virgínia, enfim conheceu a prosperidade, viveu honestamente e morreu em penitência*".

Se tentarmos analisar os motivos da obra, de modo a determinar a que parte de nós mesmos ela se dirige, se procurarmos aquilo que ela solicita em nós, constatamos, (com surpresa, pensando no enunciado da fábula) que a emoção ali não tem lugar: o romance picaresco não alcança o conto filosófico, Voltaire bem sabia; não há entre eles senão a espessura de uma intenção, aqui não-declarada, lá concertada. Mas a aventura chama a reflexão, não a compaixão; nenhuma sendo fatal, *a acumulação esperada* e prevista das vicissitudes realiza uma espécie de estatística na qual se estabelece uma sólida confiança em seu fio condutor: a vida. É característico que a narrativa, levada até o fim e, por conseguinte, situada no passado, não imprima por isso nenhum caráter trágico ao encadeamento dos episódios. O herói do romance picaresco não se sente objeto de nenhuma fatalidade: essencialmente absurdo, ele não vive senão na sucessão do extraordinário. Mas disto não toma consciência e jamais se assume, ele não pode ser trágico; e o autor não deseja fazer de nós essa

consciência da qual privou o herói: à nós também confia o papel de Sísifo, no fundo indiferentes às virtualidades emocionais, antes de tudo curiosos desse movimento imediato, curiosos de eventualidades novas num *itinerário* onde não mais as esperamos.

Teremos compreendido a dificuldade do gênero, que este exige muito rigor: ele nos mantém separados dos seres, nos quais se recusa a nos deixar penetrar, mas dos quais quer nos fazer partilhar toda a existência: acumula os maiores infortúnios e se proíbe de nos comover, multiplica as aventuras inacreditáveis e nega que sejam fantásticas. Não dissimulo a mim mesmo que haja alguma impostura em tal propósito: pois ele não pretende oferecer do homem uma visão dada como verdadeira, pois recusa a invenção, pois implica uma convenção recíproca entre autor e espectador, algum jogo que quer que a ele sirvamos, de partida. Mas é interessante ver como a impostura é aceita, e observo a coerência da obra naquilo que ela alcança, com os meios que lhe foram dados, e segundo sua própria inclinação: abstendo-se de penetração, eludindo a revelação, ela demanda a proliferação do imediato; pretendendo limitar toda fuga em direção ao fantástico, recorre a um tratamento realista do conteúdo objetivo.

Mas se convinha atribuir à *Vida de Oharu* as referências romanescas que indicava sua estrutura, e de situá-la na perspectiva de um gênero literário bem determinado, é a um estilo de *mise en scène* que acabo de fazer alusão, e é somente dele que desejo falar - estilo cuja flexibilidade surge ao mesmo tempo que a necessidade, e que não se quer ilustração, mas impõe-se através de soluções de *mise en scène*. A proliferação do imediato redundava numa observação múltipla e precisa que possui a faculdade do atalho e o dom da síntese: a profusão não cessa de ser clara. Nenhuma dispersão, malgrado as numerosas personagens que Oharu engendra em torno de si, as quais cada uma se encontra, em curtas cenas, levada ao máximo de expressão; o detalhe não pretende resumir, simbolizar, mas reúne, concentra e, finalmente, arrebatava. A economia de meios caracteriza-se pelo emprego sistemático do plano longo, que integra a duração, aumenta o relevo temporal das cenas e dá sua importância aos movimentos de câmera: movimentos sem mistério, mas cujo dinamismo prolonga o movimento interno da ação, o movimento das personagens provocando o movimento da câmera, que os transmite. Numa remarcável adequação, cada episódio encontra assim seu ritmo sem se confundir num mecanismo arbitrário; o realizador soube descobrir o ritmo tanto da pressa como da calma, da privação como do afã, da obstinação como da delicadeza; é, a cada vez, uma invenção na exploração do cenário ou sua utilização, no povoamento do campo, que não detém nenhuma convenção de composição, nenhuma preocupação de enquadramento (assim os quadros estiram-se em largura à mercê do movimento, ou estreitam-se, ao contrário, numa porção restrita do campo). O movimento das cenas, sua *expressão* se veem sacrificar as comodidades de uma narrativa, as cláusulas de uma linguagem.

Se admitimos chamar realista a arte que se abstém de toda solicitação exterior a seu objeto, que deixa as coisas se apresentarem por si mesmas, sem que o pensamento intervenha de outro modo senão o de elidir sua impressão e dar mais eficácia aos objetos que esta propõe, a *mise en scène* de *A Vida de Oharu* parece, logo, decididamente realista. Mas a simplicidade exige mais da arte, e esta obra logra o paradoxo de ser despojada sob a acumulação de matéria, refinada sob a abundância, e de importar-se pouco com que tal despojamento, tal refinamento sejam percebidos. Como os enquadramentos submetem-se, de partida, às leis do movimento, e não da plástica, cujo rigor entretanto permanece surpreendente, assim a beleza das imagens passa despercebida. Nenhum inchaço barroco, nenhuma *intenção* vêm se introduzir na imagem, que não quer nos tocar senão através de sua substância mesma: nem cômica, nem fantástica, nem poética, mas participando, muito amiúde, destas categorias, recusando-se a qualquer classificação unívoca. Esse caráter moderno, bastante direto e infinitamente complexo é o que mais impressiona em *A Vida de Oharu*, obra

muito superior a *Rashomon*, pois tal resultado não pode ser alcançado senão graças a um senso plástico consumado que apenas alguns, como Murnau, possuíram.

Se a poesia da imagem está presente a cada instante, bem se vê que ela é uma expressão tão natural da visão quanto a nobreza do gesto é expressão natural dos sentimentos dos atores. Ademais, uma esclarece a outra; os atores não saberiam reduzir os sentimentos a uma mímica imediata: isso demanda mais cuidado, através de uma arte extrema que o pudor esconde, mas que segue leis estritas, ainda que complicadas; elas se aplicam em modificar em torno de si mesmas a atmosfera, concedendo-a um sentimento que, talvez, preferirá ainda não eclodir. Do mesmo modo a imagem, permanecendo sob a profusão da narrativa, exprime desta um segundo sentido, tão mais surpreendente na medida em que não dispõe de nenhuma instância para solicitar a atenção, mas traça relações, acrescenta acentos, semeia o irreal no real, o estranho no drama ou na comédia, desemboca a todo instante num fantástico que não queríamos evocar, mas que é *também* próprio às coisas, e dado como tal: *A Vida de Oharu* prepara a chegada da narrativa das maravilhosas aventuras da princesa Wakasa, e faz esperar com impaciência esses *Contos da Lua Vaga* que realizou, igualmente, Mizoguchi.

[1] Falo da versão integral tal como apresentada na Cinemateca. A versão que passa no *Cinéma d'Essai* foi amputada desse episódio fresco e delicado.

[2] Mesma observação: o episódio é mais breve.

Qui naquit a Newgate... foi originalmente publicado na revista *Cahiers du Cinéma* nº 33, março de 1954. Tradução de Eduardo Savella.

Poética dos Autores: Entrevista com Jean-Claude Biette

por Jean Narboni e Serge Toubiana

Descoberta dos "Cahiers" amarelos

Serge Toubiana. Em que época você descobriu os *Cahiers du Cinéma*?

Jean-Claude Biette. Em 1958 eu estava no colegial. Um dia, um colega meu me mostrou a revista de capa amarela, na qual havia uma foto do filme de Louis Malle, *Amantes (Les Amants, 1958)*, que acabava de fazer escândalo. Achei a revista muito bonita, a tipografia, as fotos, a diagramação. Dei-me conta de que ali existia um domínio que me era desconhecido, que me atraía. Como todas as crianças eu ia ao cinema, todo mundo ia ao cinema nessa época: isso era evidente, mas o fato de ver filmes não implicava pensar naquilo como possuindo algum interesse cultural. Longe disso.

Lendo os *Cahiers*, dei-me conta de que ali havia hierarquias, filmes dos quais se falava bem, outros dos quais se falava mal. De repente, aquilo despertou em mim um interesse: na literatura ou na música, existia gente de quem eu não gostava, outros que me tocavam muito. Pois nessa idade é mais uma questão de subjetividade que de escolha racional. Ler os *Cahiers* era me confrontar com um sistema de valores e, quando se é adolescente, estamos, creio, em busca de um sistema de valores.

S. Toubiana. Os filmes que você via na época coincidiam com os que estavam em pauta nos *Cahiers*?

J.-C. Biette. Na época só existia um *cinema*, e por vezes outro, o dos filmes "artísticos". Para mim, o cinema artístico se resumia em Cocteau, num certo cinema francês... Durante três temporadas de verão na Inglaterra, descobri por prazer os filmes de Hitchcock, nomeadamente *O Homem que Sabia Demais* (*The man who knew too much*, 1956), e outros como *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956) e *Terra dos Faraós* (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955): isso foi em 1956-57. Esses filmes me impressionaram muito.

Eu via todo tipo de filme e, mais tarde, quando vi que os *Cahiers* tinham a mesma opinião que eu a respeito de certos maus filmes, vi que aquilo estava indo bem. Comecei a ler os *Cahiers* no momento do famoso "Referendo de Bruxelas", em 58, que deu o *Palmarés* dos dez melhores filmes da história do cinema. Os *Cahiers* propuseram sua contra-lista, e eu tentei compreender, sem sucesso, porque a revista opunha *Aurora* (*Sunrise*, F.W. Murnau, 1927) a *A Última Gargalhada* (*Der letzte Mann*, F.W. Murnau, 1924), ou preferia *Grilhões do Passado* (*Mr. Arkadin*, Orson Welles, 1955) a *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941). O que me fascinava nessas listas é que ali havia autores de westerns, os que chegavam em 24ª posição por exemplo: eu tinha apenas um desejo, era o de ver seus filmes. Comecei a frequentar os cineclubes, a Cinemateca...

S. Toubiana. Você tinha uma preferência demarcada pelo cinema americano, em relação aos filmes europeus?

J.-C. Biette. Sim, mas essa demarcação era inconsciente. Via os *Begman*, que estreavam regularmente, os filmes de Eisenstein, sistematicamente os filmes de Hitchcock. Lembro-me que no ano de meu vestibular estrearam *O Tigre de Bengala* (*Der Tiger von Eschnapur*, 1959) e *O Sepulcro Indiano* (*Das Indische Grabmal*, 1959), no verão, no Gaumont-Palace, achei os cartazes magníficos; mas para mim, Fritz Lang era o homem que fizera *M*, um filme sério, e duvidava um pouco de *O Tigre de Bengala*. Em setembro de 59 saiu o número especial Fritz Lang dos *Cahiers*; eu passara o verão todo num cursinho, e prestaria de novo o vestibular em setembro, perto de Saint-Germain-des-Prés. Fazia um belo dia. Li no *Flore* todo o número Fritz Lang, antes de me submeter ao meio-dia a uma prova de latim. Estava de tal modo exaltado pela leitura que fiz a prova de qualquer jeito e, ainda por cima, reprovei no vestibular: por causa de Fritz Lang!

Descobri que não estava só em meu canto a ler os *Cahiers*, e encontrava em todos os cinemas Dennis Berry, Jacques Bontemps, Barbet Schroeder, Jean-Louis Comolli. Mais tarde conheci Eustache, você, Jean. Era por volta de 59-60.

"L'Avventura" ou "Hiroshima mon Amour"?

S. Toubiana. O filme que, para você, marca fortemente a fissura entre cinema clássico e cinema moderno foi *A Aventura* (*L'avventura*) de Antonioni, que foi um acontecimento em ocasião de sua projeção a Cannes em 1960?

Jean Narboni. Para mim o cinema moderno, enquanto instituição, remonta a *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941): é o que Jean-Claude chama de "cinema artístico". Isto era sabido, se quisermos o cinema moderno feito clássico. O que para mim fez vibrar a ideia de "o que é o cinema moderno?", foi *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroshima Mon Amour*, Alain Resnais), em 59, mais que *A Aventura*.

J.C. Biette. Exatamente, foi isso mesmo. Para mim, a modernidade era *No Limiar da Vida* (*Nära livet*, 1958), o filme de Bergman, que falava de coisas modernas. E depois *Hiroshima* que foi um choque, mesmo para mim, que amava antes de tudo o cinema americano. Quer seja o filme de Resnais ou, mais tarde, o de Antonioni, não experimentei, absolutamente, qualquer sentimento de rejeição a seu respeito. Amava-os. Menos que os últimos Lang ou os filmes de Hawks, mas amava-os. Pelo contrário, rejeitava instintivamente os filmes que macaqueavam a modernidade, e estes já intimidavam a crítica.

J. Narboni. A irrupção de modernidade com *Hiroshima* deu lugar a uma grande mesa-redonda nos *Cahiers*, com Rivette, Rohmer e outros. Aquilo ainda não era evidente, as pessoas se sentiam obrigadas a discutir. Havia uma divisão entre o que se chamava de "ala direita" e "ala esquerda", uma oposição evidentemente política. Resnais, Marker, Varda, esta era a "linha esquerda". E uma revista mais "linha direita" era obrigada a levar em consideração um filme que não podia rejeitar em nome dessa modernidade macaqueada. Se as opiniões eram muito nuançadas a respeito de *Hiroshima Mon Amour*, sentíamos que qualquer coisa de novo se passava. E o fenômeno ultrapassava o círculo cinéfilo: de repente, as pessoas se diziam que jamais se contara uma história como aquela: o Japão, a bomba atômica, as ideias estéticas entraram nas conversas do dia-a-dia; a narrativa, o ritmo musical, a recusa da cronologia...

J.-C. Biette. Mesmo as pessoas que não tinham exigências particulares em relação aos filmes falavam com respeito de *Hiroshima Mon Amour*, pois este tinha de fato sido um acontecimento. Pois descobri a revista com o número cuja capa era ilustrada por uma foto do filme de Malle, *Amantes*. Ora, o que tinha impressionado muito na época foram as cenas de amor na cama. De minha parte, achava as cenas de amor de *Hiroshima Mon Amour* muito mais belas, mas não de modo que não guardassem relação com aquelas do filme de Malle, lançado dois anos antes. Como se ali houvesse uma progressão, um aprofundamento de um mesmo material emotivo, como se de um lado tivéssemos a prosa: *Amantes*, de outro uma escrita poética: *Hiroshima*. O filme de Resnais está inscrito na memória para sempre. Como *Noite e Neblina* (*Nuit et brouillard*, 1956), que me parece hoje como um dos faróis que iluminam a totalidade do cinema.

J. Narboni. Pode-se dizer que o equivalente "linha direita" foi *Acossado* (*À Bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960).

J.-C. Biette. Lembro-me que não tive vontade de ir vê-lo. Um dos fatores que sempre foi determinante para mim, desde essa época, foi a luz. Aquela de *Hiroshima* era bela, eu lhe era muito sensível. Não gostei da luz de *Os Amantes*, ou mesmo a de *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959); a luz era para mim um fator de aquiescimento ou não aos filmes que descobria. O choque que tive ao ver *A Aventura* vinha antes de tudo da luz, idem para *O Pequeno Soldado* (*Le Petit Soldat*, 1963), o primeiro filme de Godard que vi - isso foi na Sorbonne, numa projeção durante a qual Godard foi copiosamente massacrado pelos estudantes comunistas.

J. Narboni. Pode-se dizer que o grande inventor da luz moderna é Rossellini. Ora, os filmes que você cita, *Acossado*, *Os Incompreendidos*, em menor medida *Hiroshima*, eram herdeiros de Rossellini. Disto a questão: o que te incomodava em *Os Incompreendidos*, um pouco menos em *Acossado*?

J.-C. Biette. Minha descoberta do cinema foi bastante anárquica e não conhecia os filmes de Rossellini na época. Tinha ouvido falar deles lendo os *Cahiers*...

J. Narboni. O que antes se colocava, à propósito do neorealismo, era menos sobre a luz que sobre os atores tomados na rua, a dimensão social, a visão da guerra, os escombros, a juventude errante...

J.-C. Biette. Não é porque se admirava Rossellini e se tentava seguir seu exemplo, que o elemento luz seria a herança natural dos filmes que nele se inspiravam. E, isto descobri mais tarde, a luz dos filmes de Rossellini vem também da Itália, dos lugares. A de Paris não tem nada a ver: apenas Rossellini conseguiu, em seu último filme sobre o *Beaubourg* (*Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou*, 1977) fazer com que a luz de Paris se parecesse com a de Roma: os primeiros planos sobre os telhados, com o barulho dos sinos, o dia que filmou, havia uma luz "romana".

Quanto a vontade de ver os filmes, o que contava muito nessa época eram as fotos dos filmes publicadas nos *Cahiers*: o simples fato de vê-las fazia sonhar, e muito. Vendo uma foto, eu imaginava uma multidão de coisas, todo um mundo de emoções, oculto mas fortemente evocado pelas fotos. Reencontrava-se no filme a forte impressão causada por essas fotos.

Para mim, os *Cahiers* eram a revista que dizia: tal filme policial, tal filme de aventura, é cinema tão grande quanto... Para mim, o horror era ver no cineclube do colégio *Os Visitantes da Noite* (*Les Visiteurs du Soir*, Marcel Carné, 1942), era um ponto de referência da arte oficial, o cinema dos professores. Eu sempre saía da sessão com um profundo mal-estar. Eustache representou muito bem esse sentimento quando fez Léaud dizer em *A Mãe e a Puta* (*La Maman et la Putain*, 1973), em referência a Jules Berry: "*Esse coração que bate, esse coração que bate!...*". Sim, eu detestava esse diabo de pacotilha. Nunca quis rever o filme. Um pequeno *western* de Fritz Lang me dava um sentimento de liberdade, de emoção, que não era ditado pelos adultos que, é preciso dizer, nos infernizavam. As pessoas bem-pensantes zombavam desses filmes policiais, desses *westerns*, desses filmes de aventura defendidos pelos *Cahiers*: eram mal-vistos.

Eu tinha um amigo no colégio, marcadamente de direita, que defendia Clouzot opondo este a Hitchcock, e me elogiava *As Diabólicas* (*Les diaboliques*, 1955); citava-me também Bresson, sem dúvida porque Bresson era um cineasta francês e porque sua austeridade cinematográfica nos filmes que acabava de fazer, *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) e *Diário de um pároco de aldeia* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951), tinha todo um ar sério e terrivelmente moral.

Balzac-Helder-Scala-Vivienne

Antes de ler os *Cahiers*, tinha descoberto o cinema com a *Cinémonde*: ali se encontrava toda semana o quadro contendo a programação de todas as salas de Paris. Víamos em que salas estreavam os filmes: havia os circuitos dos Champs-Élysées e os dos Boulevards, e os próprios nomes das salas eram bastante evocativos: "Rex-Normandie-Moulin Rouge", "Balzac-Helder-Scala-Vivienne", "Barbizon-Saint-Antoine-La Cigale"... Quando os filmes estreavam num grande número de salas, sabíamos que se tratava de filmes de gênero ou de aventuras, o que era quase um sinal convencional de inferioridade estética.

Os cineclubes eram lugares importantes para descobrir os filmes: o Studio-Parnasse fazia seus encontros na terça. Podia-se escrever num registro que ficava na entrada os títulos dos filmes que tínhamos vontade de ver. E Jean-Louis Chéray conduzia os debates após a projeção: era o mais generoso dos programadores, seu ecletismo era uma forma de curiosidade bastante ativa. Eu não estava sempre de acordo com seus gostos, mas ao menos sabíamos que iríamos ter surpresas e decepções. E isso era bom. Ele podia nos mostrar um Duvivier e um Boetticher numa mesma sessão, e as pessoas eram fiéis às discussões que se seguiam. Quando ele estava convencido de que um efeito estava bem num filme, dirigia-se a nós, apontava a tela e dizia: "Isso passa hein!". O que o *metteur en scène* quis exprimir através de sua *mise en scène*, bem, aquilo o exprimia de fato. Quando ele dizia "isso passa", dissera tudo do sucesso de uma sequência. Falei mal dos

professores, mas Henri Agel, que era professor, era um dos raros que representavam uma abertura de espírito: ele defendia Ford, Hawks, Minnelli, numa época em que só os amadores de cinema os defendiam. Em seu "cineclubes do Louvre", rua do Rivoli, no Museu de Artes Decorativas, ele mantinha uma posição bastante combativa.

S. Toubiana. Você se sentiu participante do momento de emergência da *Nouvelle Vague*, em torno dos *Cahiers*?

J.-C. Biette. Absolutamente não. Experimentei imediatamente a impressão de um favoritismo exagerado; estava reticente em ir ver os filmes de Godard, suspeitando do tipo genial. Isso atrapalhava minha paixão pelo cinema americano mas, ao mesmo tempo, sentia que, cedo ou tarde, seria preciso chegar ali.

Terminei por, naturalmente, querer escrever nos *Cahiers* e, encorajado por esse bom São Pedro que era Jean Douchet, mas muito intimidado por Eric Rohmer, que falava pouco e se parecia já com Goethe, sacrifiquei-me ao rito da visita à antessala do escritório dos *Cahiers*, situado então em cima do cinema "George V". Passava de tempos em tempos ver Douchet que, sempre, me levava ao corredor onde, numa poltrona funda, eu escutava sua análise do último Renoir ou do último Fritz Lang que acabava de estreiar. Rohmer era, entretanto, além de Douchet, o único a quem eu ousava falar, pois seu estilo bastante literário e seus gostos surpreendentes e audaciosos me agradavam enormemente. Ele foi o primeiro cineasta dos *Cahiers* cujos filmes amei, e seu o projeto cinematográfico que consistia em dizer: faça isto, e me basta. Foi um pouco mais tarde que amei os filmes de Godard: quando descobri os de Rossellini.

S. Toubiana. Houve também o que se chamou de "Mac Mahonismo", uma corrente da qual você fez parte, creio.

J.-C. Biette. Eu era um mau aluno do "Mac Mahonismo", me sentia incomodado nessa corrente, mas os cineastas que eles defendiam me agradavam muito. Ainda que eu sempre tenha achado bizarro sua "Quadra de Ases": Lang, Preminger, Walsh, Losey. Esse último me parecia muito mais próximo dos modernos, eu achava que não havia, senão raramente, aquela fascinação em sua *mise en scène*. O artigo de Moullet sobre *A Sombra da Força* (*Time without Pity*, 1957), no qual ele dizia que o filme não correspondia às teses do "mac mahonismo", me fez rir, pois era justo.

O artigo de Mourlet, "Sobre uma arte ignorada", saído nos *Cahiers*, era de certo modo o "Manifesto do Mac Mahonismo". Ele me marcou muito: tratava de filmes que eu não conhecia, e que pude descobrir nas salas de bairro: *O Tigre de Bengala*, *O Sepulcro Indiano*, *A Morte tem seu Preço* (*The Naked and The Dead*, Raoul Walsh, 1958). Seu texto não somente era bem escrito, mas o que continha de inovador e de essencial na época me parece válido até hoje.

J. Narboni. É um artigo importante pois foi um dos primeiros a definir, não uma "essência" ["*en soi*"] do cinema, o que muitos tinham feito antes dele, mas uma "essência" da *mise en scène*: uma tentativa de definir o específico da *mise en scène*, o que é bem diferente. E Mourlet estava no coração do problema, mesmo não estando de acordo com tudo.

S. Toubiana. Há alguém que você não cita, que é Truffaut: ora, ele ocupava uma posição crítica essencial nos anos 50, com os artigos publicados na *Arts*.

J.-C. Biette. Eu quase não sabia. Quando comecei a ler a *Arts*, era Douchet quem escrevia na sessão cinematográfica. Truffaut não escrevia mais. Vi *Os Incompreendidos* na ocasião da estreia. Era alguém que para mim não tinha um contorno preciso ou familiar. Alguém como Luc Moullet era bem mais presente. É uma questão de geração. Seu estudo sobre Fuller, cineasta filmando amiúde os pés, tinha feito sensação, e seu grande artigo sobre Godard era genial e premonitório.

S. Toubiana. Como caracteriza essa época do fim dos anos 50 e do começo dos anos 60? Você a vê como bastante estimulante, feliz, tempo de verdadeiros debates, de conflitos?

J.-C. Biette. Eu a vivi de maneira bastante estimulante, a vida era essencialmente descobrir o cinema. Era o que permitia esquecer os penosos anos de colégio e, em seguida, de universidade.

Engajamento Incerto

S. Toubiana. Havia também a guerra da Argélia: como ela te concernia, enquanto jovem colegial de um lado, através do amor pelo cinema de outro?

J.-C. Biette. Concernia-me mais como jovem colegial. Estava na classe de filosofia: havia gente de esquerda e gente de direita na aula. Eu era simpatizante da esquerda, mas com uma reserva, uma reticência diante da ação em grupo. Tive sempre dificuldades com grupos. Sei que estava errado. A vida nos ensina que é preciso ser numeroso para levar adiante certas lutas. Lado cinema, os filmes de que falávamos eram *O Pequeno Soldado* e, em menor medida, aquele de Claude-Bernard Aubert, *Les Tripes au Soleil* (1959) que sentimos como anti-colonialista, que em minha lembrança não era muito bom, mas bastante violento. É a propósito da guerra da Argélia que descobri a *Positif*, que defendia os filmes engajados.

J. Narboni. Comolli tinha vindo da Argélia três ou quatro anos antes de mim. A primeira projeção que assisti em Paris foi a de *O Pequeno Soldado* na Sorbonne organizada pela UNEF, na qual Godard foi tratado como fascista. Eu não compreendia muito bem o que se passava nos *Cahiers*, mas creio que existiam ali posições diferentes. Truffaut assinara o Manifesto dos 121, sem dúvida mais por razões de oposição ao exército que por anti-colonialismo, mas a posição global da revista era, no melhor dos casos, apolítica e, no pior, antes anarquista de direita. E Rivette era o único a ser poupado dos ataques e dos insultos bastante violentos da *Positif*, por suas opiniões de esquerda, inclusive no plano cinematográfico. Tanto quanto *Acosado*, *O Signo do Leão* (*Le Signe du Lion*, Eric Rohmer, 1959), os primeiros filmes de Chabrol - *Os Primos* (*Les Cousins*, 1959) e *Nas Garras do Vício* (*Le Beau Serge*, 1958) - eram bastante criticados na *Positif*, *Paris nos Pertence* (*Paris nous appartient*, Jacques Rivette, 1961) era considerado um filme de esquerda.

Impressionara-me o fato de que, no dicionário da *Nouvelle Vague* publicado no nº 138 dos *Cahiers*, o último nome fosse X: *Octobre a Paris* (1962), o filme sobre a repressão dos argelinos em Paris a 1961, assinado X (creio que era Armand Panigel o autor): havia dez linhas favoráveis que se seguiam a "um documento impressionante". Fiquei muito surpreso em ler aquilo numa revista de todo modo muito marcada por um conservadorismo arrogante. Os filmes de Godard, até *O Demônio das Onze Horas* (*Pierrot Le Fou*, 1965), ou seja, *Tempo de Guerra* (*Les Carabiniers*, 1963), *O Pequeno Soldado*, eram considerados como filmes nihilistas; a personalidade de Paul Gégauff tinha um papel considerável, e um filme como *Entre Amigas* (*Les Bonnes Femmes*, 1960) de Chabrol foi tratado, estupidamente, de filme fascista...

Havia, em nome de uma noção de *mise en scène*, uma grande resistência face o "cinema engajado" que não colocava em questão a forma, que se contentava com a mensagem.

S. Toubiana. Seu primeiro texto publicado foi publicado nos *Cahiers* em 64, na época em que Rivette era redator-chefe, sucedendo Rohmer.

J.-C. Biette. Antes de ser publicado eu tinha escrito bastante, para mim mesmo, para ver claramente, sobre os filmes de que gostava ou sobre questões que me colocava o cinema. Lembro-me assim de ter escrito um artigo onde eu comparava *Hatari!* (1962) de Hawks com um filme de atualidades televisivas sobre a guerra do Vietnã, mas mais para a linha sentimental do texto de Rohmer sobre Marcel Ichac ou do de Godard sobre Haroun Tazieff. Eu estava longe de suspeitar toda a importância que teria em seguida a guerra do Vietnã e a pouca importância que teria em seguida, para mim, esse filme de Hawks. Jamais cessei de escrever, esperando um dia ser publicado. Na época os *Cahiers* eram uma revista quase confidencial, pois o cinema não possuía a aura midiática que tem já faz alguns anos. Mais tarde impressionei-me com os numerosos cadernos que, longe de Paris, Jean-Claude Guiguet preencheu de anotações sobre os filmes de que gostava, sem impaciência pela publicação. Sempre pensei que não há reflexão real senão a partir do momento em que você se obriga a si mesmo à prova da escrita. Rivette aceitou um artigo que eu tinha escrito sobre um filme de Gance, *Cyrano et D'Artagnan* (1964) e me pediu em seguida outros artigos. Outrora eu fizera um curta-metragem em 61, na Baie de Somme: não falei dele a ninguém, era um assunto estritamente pessoal, como escrever um poema no meu canto. O conteúdo não tinha outro interesse senão o de ser um exorcismo, posto que o tema era autobiográfico. Era um pretexto para filmar pessoas, paisagens: um filme mudo, em 9,5 mm, perdido (a história de um jovem que perseguia um casal). Quando comecei a escrever, pegava os filmes deixados de lado pelos novos redatores, Comolli, Narboni, Jean-André Fieschi, Bontemps, que colocavam sem dúvida mais ardor na escrita, portanto reservando para si os filmes importantes. Eu estava decidido a escrever e a fazer filmes, mas em meu ritmo, levando meu tempo.

Raoul Walsh com Pierre Boulez

S. Toubiana. Essa época dos *Cahiers* é marcada pela modernidade: é a época em que são publicadas as entrevistas com Barthes, Boulez, Lévi-Strauss. Isto não chocava seu gosto prioritário pelo cinema americano e por cineastas julgados "menores", como Dwan, Tourneur?

J.-C. Biette. Justamente, eu não gostava de Tourneur nessa época, na medida em que ele se afastava das convenções hollywoodianas, era audacioso demais para minha percepção na época. Eu não o compreendia. Não gostava muito de Allan Dwan, somente de seu senso de paisagem. Era de Walsh, sobretudo, que eu gostava. Ford, descobrimo-lo em torno de 63-64, à ocasião de uma grande retrospectiva na Ulm, nomeadamente com a projeção de *Asas de Águias* (*The Wings of Eagles*, 1957) que fez oscilar o anti-fordismo dos *Cahiers*.

Antes disso, gostava sobretudo de Lang, Walsh, Hawks, um pouco menos de Hitchcock, de quem eu gostava dos filmes que estreavam - *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963) foram acontecimentos - mas ele vinha depois de Lang. Gostava igualmente de Nicholas Ray, Preminger, mas não de todos os filmes: lembro-me de ter detestado *O Cardeal* (*The Cardinal*, 1963) enquanto gostava muito de *Êxodo* (*Exodus*, 1960). Mais uma vez, a luz: aquela de *O Cardeal* era o primeiro obstáculo, absolutamente intransponível. E a luz de *Êxodo* tinha muito a ver com minha emoção: ela significava a transparência do olhar.

J. Narboni. No momento em que Rivette chegou colocou-se, em nome da modernidade, um "bémol" sobre um certo número de cineastas, como Minnelli, Preminger. Eles continuaram a ser defendidos por outros redatores, como Douchet. Por outro lado, cineastas como Antonioni e, sobretudo, Buñuel foram colocados em primeiro plano. Os grandes filmes modernos eram *O Anjo Exterminador* (*El Ángel Exterminador*, 1962) e *Os Pássaros*, em nome de uma noção teórica que vinha simultaneamente de Barthes e do "*Nouveau roman*": "o sentido suspenso", ou seja, os filmes que continham um enigma que não se resolvia, sobre o qual todas as interpretações tropeçavam, que pedia, mas arruinava a todas. Era um ponto capital nessa época nos *Cahiers*.

J.-C. Biette. A arte moderna entrava com força nos *Cahiers*, com referências frequentes a Lévi-Strauss, Barthes e Boulez. Eu seguia portanto essa moda, mas tinha descoberto Boulez antes de conhecer os *Cahiers*: já o admirava então enormemente. Alguns de nós frequentavam o *Domaine Musical*. Eu esperava as últimas obras de Stravinski como os últimos filmes de John Ford. Lembro-me de um dia, 18 de junho de 1963, quando Jean Narboni e eu estávamos indo à Cinemateca da Rue d'Ulm ver os *Contos da Lua Vaga* (*Ugetsu Monogatari*, 1953) de Mizoguchi. De noite teve lugar no Teatro dos Champs-Élysées um concerto Stravinski dirigido por Boulez. A emoção dada pelo Mizoguchi era tal que duvidávamos da emoção do concerto da noite: "A Sagração da Primavera" não era capaz de resistir depois de Mizoguchi. Bem, Stravinski estava lado a lado com Mizoguchi. Tal igualdade era também a grandeza do cinema.

J. Narboni. Pode-se dizer que há um cinema que se acrescenta ao mundo, que está no mundo, que não rivaliza com o mundo, ou melhor, coloca ordem na ideia do mundo: é o grande classicismo segundo Rohmer. De outro lado, há cineastas que rivalizam com o mundo, que têm seu próprio universo, universo este que igualam ao mundo, logo, cineastas que deformam as aparências construindo-lhes novas.

É nisso que eu via a divisão: o esplendor do verdadeiro, do mundo, contra a reconstrução demiúrgica de um autor. E era a isso que as discussões levavam, mesmo se essa divisão fosse bastante grosseira, pois alguém como Rossellini era transversal à tal fissura. Mizoguchi era o exemplo absoluto, em oposição ao cinema de Kurosawa, que estava deslocado. Na literatura, era Goethe contra Kafka.

J.-C. Biette. Havia uma ideia de harmonia universal, mesmo se ela contivesse bastante violência. Acontece também que o mundo mudou muito em alguns anos. Comecei a ler os *Cahiers* em 58-59, que é para mim o fim de Hollywood. Um cineasta como Lang fez seus filmes na base de uma pretensa universalidade da linguagem cinematográfica, percebida, em todo caso, como tal; ora, essa pretensa universalidade começou a degingolar, vemo-lo nos últimos filmes de John Ford. Um filme com *O Homem que Matou o Facínora* (*The man who killed Liberty Valance*, 1962) foi imediatamente percebido por nós como um filme moderno, não como mais um *western*. Chegou um momento em que houve um sistema de vasos comunicantes, quando o cinema europeu, tipo Antonioni, Bergman e outros, acabaram por fazer peso, quando a nova língua do cinema era aquela dos modernos: não somente Antonioni, Bergman, mas também Fellini, Pasolini que começava. Isso se tornou um cinema tão vivo que era preciso considerá-lo como o novo veio do qual o cinema iria nascer.

Essa época foi absolutamente extraordinária: víamos ao mesmo tempo, nos Champs-Élysées, *Gertrud* (1964) de Dreyer, *O Deserto Vermelho* (*Il Deserto Rosso*, 1964) de Antonioni, um Ford, *Os Pássaros*, *Anatahan* (1953) de Sternberg...

S. Toubiana. No fundo, você escreveu muito pouco durante esse período de meados dos anos 60.

J.-C. Biette. Estava estudando pois meus pais me obrigavam, tentava seguir um bacharelado em letras, o que me chateava. Mas via muitos filmes, sem que isso resulte necessariamente em muita escrita. Em 65, antes de prestar o serviço militar, preferi partir para a Itália. Era o ano em que acabava-se de descobrir o novo cinema italiano, com Bertolucci, Bellocchio; eu acabara de descobrir Straub em Locarno, e os primeiros filmes de Pasolini: *O Evangelho segundo São Mateus (Il vangelo secondo Matteo, 1964)*, *Accattone* (1961). Sentia que o cinema se passava na Itália.

Poesia de Roma: 1965-1970

S. Toubiana. É um paradoxo, em plena *Nouvelle Vague*, com os primeiros filmes de Eustache...

J.-C. Biette. Eu não sentia nenhum ponto em comum com o grupo da *Nouvelle Vague*. E, quando parti, Eustache tinha feito apenas um filme. Era já um combatente isolado. Eu tinha o sentimento de sufocar em Paris e, no dia em que devia me juntar ao exército francês em Baden-Baden, decidi pegar o trem para Roma.

J. Narboni. Lembro-me de que seu pai veio aos *Cahiers* para nos perguntar onde você estava, havia um aviso de procurado e vimos seu rosto no "*Journal télévisé*", apresentado por León Zitron, como se você fosse um criminoso.

J.-C. Biette. Isso foi por conta de uma fuga, de uma loucura de juventude. Eu era rebelde, em tudo o que há de desorganizado.

A partir de meu segundo dia em Roma, frequentei a rodagem de *Gaviões e Passarinhos (Uccellacci e Uccellini, 1966)* o filme de Pasolini. Depois, graças a Gianni Amico, que fazia documentários, conheci Bertolucci; eis-me assim em Roma durante quatro anos. Foi uma experiência muito mais rica que aquela que tive nos *Cahiers*, onde não escrevi senão apenas alguns artigos bem pouco pessoais, e onde me sentia marginal. Em Roma, descobri que os cineastas se falavam, se viam com frequência, sobretudo que a vida invadia e nutria os filmes sem cessar. Sem falar do fato de conhecer Pasolini.

Comecei a trabalhar num projeto de revista de cinema que tinha Gian Vittorio Baldi e do qual se ocupava Adriano Aprà: uma revista do "novo cinema", que seria consagrada ao cinema canadense, brasileiro, tcheco, francês, e que deveria sair em várias línguas (creio que só teve um número). Louis Marcorelles me havia apresentado a Baldi e, como eu vinha dos *Cahiers*, Baldi me produziu um curta-metragem: comecei a rodar, levando meu tempo - rodava nos dias que tinha vontade. A montagem foi, igualmente, parcelada. Eustache montou a segunda parte. Para a revista, havia discussões no escritório de Baldi. Rossellini apareceu diversas vezes, eu ficava maravilhado por sua vitalidade: com uma simples frase, desfazia os maiores obstáculos. Bertolucci vinha também, mais amiúde. Conheci-o em seu retorno do Irã e do Egito, onde fora fazer um filme sobre o transporte do petróleo: *La Via del Petrolio* (1967). Através dele soube que Pasolini procurava alguém para ajudá-lo a aprender francês. Era a época das *Communications*, com os textos de Christian Metz e de Barthes, e Pasolini queria lê-los em francês. Regularmente, passávamos de tarde com Aprà na casa de Pasolini, líamos juntos os textos. Foi assim que fui levado a corrigir as legendas de *Uccellacci*, para o festival de Cannes. Fui mais tarde assistente em *Édipo Rei (Edipo Re, 1967)*, mas mau assistente. A Noël Simsolo, que perguntou-lhe um dia como eu era como assistente, Pasolini respondeu: "Ele assiste".

Nessa época, em torno de 1966, Bertolucci tinha muitos projetos para filmes. Voltando do festival de Cannes, de carro, falamos muito durante o trajeto: tínhamos tempo. Devo ter dormido uma hora e, ao despertar, ele me contou uma história, que lhe ocorrera enquanto eu dormia: chamava-se "Natura contra natura", título magnífico. Ele a escreveu mais tarde para Jean-Pierre Léaud, Allan Mitgette que era o soldado americano de *Prima della Rivoluzione*, e Lou Castel - projeto que jamais realizou. Tinha, sem parar, histórias em progresso, projetos que não chegava a completar. Em 1967, depois de fazer um *sketch* com Julian Beck e o "*Living Theater*", sobre a parábola da figueira, conseguiu encontrar financiamento para *Partner* (1968). Era pleno maio de 68: havia ecos do que se passava em Paris através do que informava Pierre Clementi, que atuava no filme. Durante uma das numerosas manifestações em Roma, que faziam eco àquelas de Paris, queimou-se uma imagem de De Gaulle diante do Palácio Farnese.

No verão do mesmo ano, os que fizeram Maio em Paris vieram, senão a mudar de ideia, ao menos repousar em Roma. Foi nesse contexto que nasceu o filme de Godard, *Vento do Leste* (*Le vent d'est*, 1970): lá estavam Ferreri, Marc'o e seus atores de *Les Idoles* (1968), Cohn-Bendit, Gian Maria Volontè, e me lembro de que víamos as pessoas em Roma, em grupos separados, com medo antes de se encontrar. A atmosfera estava bastante tempestuosa. Uma de minhas melhores lembranças a respeito das relações entre cinema e política foi no cineclub de Aprà, que se chamava "Filmstudio", onde foi projetado o filme de Straub, *O noivo, a comediante e o cafetão* (*Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*, 1968): Cohn-Bendit, rodeado de seus colegas, atacou o filme. Para ele, a guerra e o capitalismo no cinema era ver os tanques no Vietnã, era mostrar isso nos planos, e criticava Straub por não mostrar nada. E Straub lhe respondeu que não fazia filmes para estudantes, mas para os "Cinéac" das estações, para prostitutas e cafetões. O diálogo ficou por aí.

Pasolini também era atacado pelos estudantes e pelos movimentos de extrema-esquerda; eles criticavam os filmes políticos por ficarem no meio-termo, por serem de fato política-ficção, por fazerem romanesca a realidade política; e ninguém, nem os que faziam, nem os que iam ver, queriam reconhecer isso. É a época em que realizou *Teorema* (1968) e, em seguida, *Pocilga* (*Porcile*, 1968), que iam em direção da metáfora, da simbolização dos conflitos, ou seja, no sentido oposto ao dos filmes políticos de Francesco Rosi e de Elio Petri. Era uma época de grandes polêmicas, todo mundo se posicionava sobre o que o cinema devia mostrar: o engajamento era então extremamente claro no plano político. Víamos isso em Veneza, onde os debates eram turbulentos, onde Pasolini se fazia atacar pelos estudantes. Mas ele se plantava diante deles e argumentava com uma firmeza e obstinação em compreender e fazer compreender, que jamais encontrei nesse nível em ninguém. Ele era obstinado, mas de uma infinita paciência.

Voltei a Paris ao final de 69, continuei a trabalhar com ele quando vinha para a legendagem e a versão francesa de seus filmes (pesquisa das vozes exatas, etc...): *Decameron* (*Il Decameron*, 1971), *Os Contos de Canterbury* (*I Racconti di Canterbury*, 1972) e *As Mil e Uma Noites* (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974), mais tarde *Salò* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975). A última vez que o vi, acabava de chamar Piccoli para a dublagem de *Salò*, a caminho de sua última entrevista, com Bouvard. Era a véspera de seu assassinato.

As costas-largas da ideologia

S. Toubiana. Voltando a Paris, que diferença você encontra entre o estado de espírito que reina em Paris e aquele que você conheceu em Roma?

J.-C. Biette. Era bastante diferente, muito mais apreensivo, as pessoas estavam agarradas a posições teóricas, tinham a tendência de obrigar a realidade e os filmes a se enquadrarem em esquemas. Sentenciava-se certos filmes à exclusão partindo de acusações exteriores. Há dois cineastas que não foram jamais rejeitados nos *Cahiers*, fosse qual fosse o rigor do posicionamento, que são Godard e Straub. Pelo contrário, havia uma rejeição global aos cineastas da *nouvelle vague*, considerados como "burgueses" ou "antiquados": Rohmer, Chabrol, Truffaut estavam de repente muito longe. Nessa época, os cineastas importantes eram Eustache, Garrel e Rivette. *Out 1*, em 71, foi muito defendido como o projeto mais audacioso de Rivette; Eustache queria fazer filmes, mas não conseguia - é a época em que fez o filme sobre sua avó, *Numéro zéro* (1971). O cineasta que me parecia importante nessa época era Adolfo Arrieta, que não parava de rodar, tão simplesmente porque tinha uma pequena câmera à mão; filmar fazia parte de sua vida cotidiana, tinha uma mesa de montagem defronte o seu hotel nos Pirineus, acordava de noite para montar. Era muito estimulante, pois o fato de fazer filmes de maneira tão artesanal e pobre, como Arrieta, era mal visto: percebido como atividade burguesa, desprovida de legitimidade, a não ser se se expressasse de maneira radical, como Godard e Straub. Arrieta não era radical. Quase ninguém levava seus filmes a sério, mas o descendente de Cocteau cineasta era ele, com filmes como *El crimen de la pirindola* (1965) e *Le jouet criminel* (1969).

Havia também Duras. Era antes de seu primeiro sucesso, *India Song* - em 75. Ela era uma cineasta marginal e tomava o partido do "cinema diferente", de todos aqueles que faziam filmes pobres. Tinha-se o sentimento de praticar uma "resistência", fazendo um cinema "livre", do qual ela era a grande protetora.

Todo esse "cinema diferente" era projetado, todo ano, no festival de Toulon, que se tornou em seguida o Festival de Hyères, com um setor experimental, não-narrativo que se inspirava amiúde na vanguarda americana de meados dos anos 60: Kenneth Anger, Mekas e outros. Um cinema visual, extremamente pictórico. Os dois curtas-metragens que fiz nesses anos, *Ce que cherche Jacques* e *La Soeur du cadre*, foram exibidos em Toulon, e o segundo, que considero o pior dos dois, ganhou o prêmio da crítica. Ele era bastante teórico, então isso impressionava, mas não era bom. Mostrei-lhe a Pasolini, que se mostrou antes reservado, e me disse um pouco mais tarde na rua esta frase extraordinária: "Quando falhamos num filme, é porque estamos mentindo para nós mesmos".

S. Toubiana. Você perdeu contato com os *Cahiers* nessa época?

J.-C. Biette. Não, eu vinha sempre à rua Coquillière, mas lembro-me de que era uma época muito triste, quando a indisposição não custava muito.

S. Toubiana. Segundo você, como pôde coexistir a cinefilia antiga, pró-americana, com a corrente do "cinema diferente" de um lado, e a corrente teórica em voga nos *Cahiers*, que atacava a representação hollywoodiana, do outro?

J.-C. Biette. Houve um momento significativo, foi o estudo dos *Cahiers* sobre o filme de Ford, *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1938), que Eisenstein citou como um dos maiores filmes americanos, filme que se orgulharia de ter feito. É um filme muito bonito, mas não me parecia ter mais importância que outros filmes de Ford. Ademais, o juízo de Eisenstein foi quase contemporâneo ao filme de Ford: tratava-se de um filme recente. Para voltar ao cinema americano, eu estava na defensiva, pois não via como articulá-lo ao cinema moderno. Eu continuava a ver filmes americanos nos Studios Action, mas para mim era o passado, não via como reativá-lo. Revisitei o cinema americano depois de discussões com Daney e Skorecki, que me falaram de Tourneur, pois viam pontos comuns entre seus filmes e meus curtas-metragens. Jacques Tourneur

não me havia interessado nos anos 60 pois ele fazia um cinema implícito, fazendo trabalhar a imaginação a partir dos códigos que invertia, um pouco como Hawks, mas de maneira mais ingrata. Para mim, os códigos eram signos por natureza e, assim que desviados de sua função principal, eu experimentava um sentimento de frustração. Assim, nesse período de questionamento político e de rejeição ao cinema americano, qualquer um que tivesse uma relação perversa com o sistema codificado se tornava mais interessante que os cineastas que mantivessem uma relação "gloriosa" com Hollywood. Há cineastas, como Cukor por exemplo, dos quais jamais gostei muito, pois vão no sentido da glorificação do artesanato americano.

Escrevi sobre Tourneur. Ele foi durante alguns anos, para mim, o maior dos cineastas. Fui vê-lo em Bergerac e guardo a lembrança do homem mais profundamente original que jamais encontrei, entre os cineastas que conheci e admirei. Ele era indiferente à vaidade. Ele não realizou, decerto, os maiores filmes da história do cinema. Não tinha ambição artística nem vontade pessoal. Mas detinha, mais que todos os outros, o segredo do cinema. Era um vidente calmo, que sabia tudo da vida e considerava talvez que, em seus filmes, bastava sugerir. Ele quase se esforçava em desvalorizar seus filmes ou a dizer que eles não lhe diziam respeito. O que é quase verdade.

S. Toubiana. Esse período dos anos 68-70 é, no fundo, paradoxal: havia a existência de vários discursos sobre o cinema: o discurso cinéfilo, a defesa do novo cinema, a abordagem marxista ou, de modo mais geral, teórica (semiologia, psicanálise). Fazer a genealogia é bastante difícil.

J.-C. Biette. Havia uma ideia muito forte, para os jovens com eu que faziam curtas-metragens, que era a da materialidade do suporte. O que me agradava nos filmes de Rivette era o grão da imagem, e o registro documentário de acontecimentos aleatórios. O que já se encontrava naquele filme que fez sensação no festival de Pesaro em 66, *Echoes of Silence* (1965) de Peter-Emmanuel Goldman, que foi um choque para Eustache, Straub, Bertolucci...

O cinema era em parte a sucessão de diversos cinemas nacionais: o cinema brasileiro, canadense, tcheco, dos anos 64-65, com a importância do som direto: amávamos escutar os ruídos da rua nos planos, havia prazer em registrar a "fritura" da vida. Renoir, que admirava *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), lamentava que o filme não tivesse sido gravado em som direto. E disse isso a Glauber Rocha.

J. Narboni. O ponto comum entre o experimental de um lado, o discurso teórico do outro, era a matéria: a recusa da transparência, do cinema liso, harmonioso, em nome da defesa de tudo aquilo que fere a harmonia, que interrompe a ligadura. Da matéria ao materialismo, demos o passo rapidamente.

O dogma acabou: Jean Eustache e Paul Vecchiali

S. Toubiana. Faltava falar de *A Mãe e a Puta* (*La Maman et la putain*, 1973), uma data muito importante: 1973, um momento em que os *Cahiers* estão divididos entre o amor pelo cinema e seu discurso político dogmático. É um momento de fratura importante para a revista.

J.-C. Biette. Eu via muito Eustache nessa época, e acompanhei a escrita do roteiro e a filmagem. Enquanto escrevia o roteiro, Eustache tinha como livro de cabeceira *Em Busca do Tempo Perdido*. Seria interessante rever o filme com essa sombra de Proust. Ninguém diria que este seria o filme histórico que se tornou.

S. Toubiana. Durante esses anos políticos, pode-se dizer que você não escreveu muito sobre cinema.

J.-C. Biette. Eu não via sobre o que poderia ter escrito; partir de pressupostos políticos, ou estruturalistas, não tinha nem vontade, nem força. E nessa época eu não tinha uma ideia de conjunto do cinema. Tentava ver claramente fazendo curtas-metragens.

Em 1974, houve a descoberta do filme de Paul Vecchiali, *Femmes Femmes*, com essa importância dada ao *jogo* das atrizes, a uma espécie de teatralidade. Isso era novo, muito vivo. Eu já tinha visto algumas vezes Vecchiali, que era uma figura marginal em relação aos *Cahiers* e, para mim, era como um primo de Eustache. Eu mal o conhecia. Sabia-se que ele tinha frequentado o politécnico, que atravessou o percurso dos *Cahiers* em dada época (escrevera, entre outros, um artigo sobre *O Processo de Joana d'Arc* (*Le procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, 1962)). *Femmes Femmes* foi um filme-farol, que, ao contrário de *A Mãe e a Puta*, não foi reconhecido; tornou-se um clássico secreto. Pouca gente foi vê-lo, mas senti que ele abria portas, que era um manifesto, entre outros, contra a complacência do autor. Havia em *Femmes Femmes*, em potencial, a possibilidade de alcançar um cinema que integrasse o prazer da interpretação, dimensão que faltava ao cinema de que gostávamos no começo dos anos 70. Essa dimensão existe no filme, através dos atores, que se tornam o conteúdo e as propostas expressivas e estilísticas do filme. Era uma falta que sentíamos, depois de um período antes marcado pela neutralidade da atuação. Pasolini, que se impressionou muito com o filme no festival de Veneza, contratou as duas atrizes, Hélène Surgère e Sonia Saviange, para seu próximo e último filme, *Salò*: elas até reinterpretaram no filme dois momentos de *Femmes Femmes*.

No ano seguinte escrevi *Le Théâtre des matières*, que realizei em 1977. O que há de mais difícil quando fazemos um filme, é menos a técnica que a abordagem dos atores: a verdadeira dificuldade do cinema começa aí. Como provocar, partilhar essa realidade dos atores, em relação ao que imaginamos para as personagens, como saber o que pertence a um, o que pertence a outro: começa aí o mistério do cinema. Por volta de 1977, as noções de materialismo histórico, os posicionamentos políticos dos filmes, foram de súbito relativizados por essa descoberta que fiz da importância dos atores num filme. Tive a impressão também de que muitas das questões de ordem estilística tinham, de repente, menos importância. Mas tudo isso não concernia, talvez, senão a mim mesmo. Não se tratava, em todo caso, de um movimento geral.

A cada filme sua poética: 1977-1980

S. Toubiana. O paradoxo é que você reatou com a crítica no mesmo momento em que fazia seu primeiro longa-metragem.

J.-C. Biette. Sim, tive de novo vontade de escrever sobre cinema. Senti que isso coincidia com uma demanda, nos *Cahiers*, de reatar com o cinema que a revista havia defendido nos anos anteriores. A vontade de interrogar de novo o que havia constituído a "Política dos autores": ou seja, Hawks-Hitchcock, Renoir-Rossellini e, sobretudo, os dois cineastas que contaram muito para a nossa geração: Ford e Lang. Ford enquanto cineasta que opúnhamos a Hawks, pois um e outro haviam feito *westerns* e filmes de ação. Se Rohmer sempre colocava Hawks bastante alto, Ford era, para alguns de nós, um cineasta ainda maior. Para mim, ele permaneceu.

S. Toubiana. Esses anos 70, me parece, são bastante ecumênicos, consensuais, a respeito da História do cinema: no fundo todo mundo encontra seu lugar nela, salvo alguns rebeldes. Como você analisa essa tendência, depois do grande cisma, violento, teórico e ultra-político de 68?

J.-C. Biette. Houve a conjunção de uma vontade de redescoberta por parte de uma nova geração, com um fenômeno de reedição de filmes antigos - que se fez menos através de uma "política dos autores" que através do interesse pelos atores. É o grande período dos ciclos, programados pelos cineclubes de Claude-Jean Philippe e de Patrick Brion na televisão, compostos de filmes bastante raros. E houve a ideia nos *Cahiers* de fazer a reavaliação de filmes antigos, de se reapropriar da história do cinema: daí uma rubrica "filmes na televisão". Mas essa ideia então era minoritária, quase paradoxal. Impressionei-me entretanto com o fato de que nessa revisita à história do cinema havia, tanto da parte do público como da crítica, uma parcela de nostalgia pelo que havia de mais datado no profissionalismo e no artesanato cinematográficos. Estando eu mesmo envolvido, bem sei que há sempre um certo número de clichês que acompanham o movimento de recepção dos filmes. E esses clichês existem também a respeito dos filmes antigos. É necessário, continuamente, "fazer a faxina": as histórias do cinema estão plenas de filmes que dela fazem parte, seja porque foram bem-sucedidos - e o sucesso lhes vale como selo de qualidade - seja porque foram admitidos por razões de conforto moral e estético, de identificação pelos críticos da época. Tive a vontade, quase "domquixotesca", de refazer minha própria história do cinema.

J. Narboni. Desse movimento de reencontros de que fala, há alguém que teve um papel capital, Wim Wenders. Nos anos 77-78, houve o equivalente daquilo que foi *A Mãe e a Puta* para a geração de 68: a deriva, o fim da ideologia, o silêncio. Pense-se como for, Wenders militou por esses reencontros com o cinema, enquanto cinéfilo, fazendo o desvio por Nicholas Ray e por Ozu. Ele teve um papel capital em renovar as duas linhas: o retorno ao cinema de uma geração, passando pela América: Ford, Ray, Fuller. Desse ponto de vista, *No decurso do tempo (Im Lauf der Zeit, 1976)* tornou-se o filme-farol desse período. Pergunto-me se Wenders não esteve em fase, depois dos anos de rebelião, de crítica, de discurso "contra", com os afetos desolados, uma vontade de errância de modo a sair das ideologias e contradições.

J.-C. Biette. De modo muito diferente do que se passou com *A Mãe e a Puta*, ou nos anos 60 com Godard, em Wenders - e é disto, em minha opinião, que vem seu enorme sucesso - não há dimensão crítica. Ele é um sentimental, que assimilou toda uma sensibilidade americana vinda do cinema de Nicholas Ray: daí a possibilidade de identificação bastante grande, da parte do público europeu. Salvo que o cinema de Ray era crítico, senão na forma, pelo menos através de suas personagens. Cito amiúde esta frase de Fritz Lang: "Toda arte deve criticar alguma coisa". Nessa época, Fassbinder foi rejeitado; e é nele que encontramos essa dimensão crítica, violenta, na maior parte de seus filmes: de *O Medo Devora a Alma (Angst essen Seele auf, 1974)* a *Querelle (1982)*...

"Cinema-crônicas": 1985-1986

S. Toubiana. Para terminar, é preciso falar de suas "Cinema-crônicas", que são a última série de artigos que você escreveu nos *Cahiers*...

J.-C. Biette. Eu protestava sozinho no meu canto contra o que se escrevia sobre cinema, e te propus que nos encontrássemos, pois tinha de novo vontade de escrever, para comunicar, com o risco de parecer amargo ou violento, o que eu sentia. Você me propôs a fórmula de uma "crônica" mensal. Eu não sabia, de resto, se seria capaz de produzir um texto todo mês. Certos meses, não pude. O combinado era que eu falasse de filmes antigos revistos, ou de filmes atuais. Isso me agradava: normalmente já navego entre o passado e o presente, e era uma maneira de verificar diretamente minha certeza de que o mau cinema não tem idade, assim como o bom.

Uma obra de arte comporta um certo número de significações que se pode decifrar a todo momento. Pois o presente não vem do nada: e as significações que veicula um filme não estão mortas, estão sempre ali, também elas perfizeram um caminho na realidade. Estamos sempre a falar de uma vez só do passado, do presente e do futuro: nem passado nem presente são, por princípio, superior ou inferior.

S. Toubiana. O que importava para mim, era: 1. Nada de nostalgia. 2. Todo filme antigo deve ser revisto nas condições de sua "possibilidade" artesanal, colocando em segundo plano a noção de autor, que tende a tudo encobrir, mesmo obscurecer. 3. Falar de um Garrel, de um Preminger, de um Rossellini, de um Oshima, etc., é antes de tudo colocá-los sobre a mesma linha de partida.

J.-C. Biette. Sim. Olho para eles com o mesmo interesse, a mesma irreverência, sem ênfase. Digo para mim mesmo: é alguém que fez um filme, que não tem, a princípio, mais valor que qualquer outro e, quando penso num filme, comparo aos outros de seu autor, e também a outros filmes de outros autores. É o que chamo, mais que uma "política dos autores", uma "Poética" expressa pelos filmes, poética que pode concernir um filme, vários, ou toda uma obra. Poética significa tanto a visão pessoal do cineasta, ao mesmo tempo que a prática estética ou artesanal. Ambiguidade permanente a qual não há, de resto, nenhuma razão para dissipar. No cinema, existe uma relação bastante difícil em precisar entre a concepção e a materialização. A crítica deveria tentar elucidar essa relação nos filmes. Não é fácil, mas é o que já encontramos em nosso modelo, André Bazin.

Quis menos, nessas "crônicas", atacar os filmes - com que direito eu o faria - mas antes caracterizar as opiniões ilusórias a respeito de certos filmes, que provocam um entusiasmo ou uma indiferença que me parecia injusta. De fato, se a crítica dissesse: é um pequeno filme interessante, com tal ou tal coisa formidável. Mas não, há uma obra-prima a cada cinco semanas! Seria já muito existirem os "bons pequenos filmes de hoje". O cinema vivo é, antes de tudo, isso: poder falar do que está bem em alguns filmes. Assim a crítica e os cineastas veriam mais claramente e poderiam, talvez, ver ou fazer um pouco mais de coisas que ficam bem, nos próximos filmes. Mas o público cinéfilo também tem sua parte de responsabilidade. A indiferença é um crime bem partilhado.

Entrevista realizada em fevereiro de 1988. Publicada como introdução ao livro "*Poétique des Auteurs*". Traduzido por Eduardo Savella.

Três depoimentos sobre Claude Sautet

Jean-Pierre Melville:

Rara é minha amizade. Eu atingi a idade em que não podemos mais dá-la senão numa troca: um cálculo de avarento que só quer seu dinheiro.

Quanto mais cara é a contrapartida, mais a amizade é sólida.

Sautet, ao permitir-me admirá-lo, me fez feliz. Este jovem, cheio de maturidade, deu uma lição de pudor e de eficácia que não parece muito adequada ao momento em que sabemos que só o esnobismo imposto pelos clientes de uma Drug-Store faz e desfaz os talentos e os valores (*Uma mulher é uma mulher - Jules e Jim*).

Se tenho certeza que em 1965 Claude Sautet será nosso maior cineasta é porque, fora o seu talento, conheço sua coragem tranquila. No caso "*Aurel*" ele não aceitou nenhuma concessão. E, enquanto que para impressionar película, nós todos conhecemos uma boa centena de pseudo-cineastas que aceitarão todas as infâmias. Sautet, o falso taciturno, tão preocupado quanto seguro de si, espera estar inspirado para filmar.

Mas quando filma, ele põe o coração na obra.

Jamais Lino Ventura pôs tanto o coração num filme como em *Como Fera encurralada* que, contudo, compartilhou com um Belmondo desconhecido, poderoso e grave, verdadeiro como um homem verdadeiro.

O segredo da criação artística permanece, com a vulgaridade, um dos dois únicos mistérios absolutos.

Isto não se aprende. Não mais no cinema que em outro lugar. Em 1896, Picasso nunca tinha tomado a menor lição, nem Errol Garner em 1945.

A estação de Milão, os correios em Nice, a passagem Doisy (cara a Peugeot e a Rolland) Sautet não os aprendeu nos filmes dos outros.

Imagine um só instante a história se passando nos States e no México ou no Canadá, com Robert Ryan e Sinatra, e me diga se, transposta desta forma, Sautet não seria grande lá!

Me diga se ele não poderia assinar *Deus sabe quanto amei*, *Homens em fúria*, *Desafio à corrupção* ou *O segredo das jóias*.

Falamos freqüentemente de filmes onde as relações entre homens, a amizade, têm uma enorme importância. Eu acreditei na amizade de Abel Davos e Stark, absolutamente. Ela é interior e não aparece por intermédio dos diálogos. O comportamento dos dois homens explicita seus sentimentos sem que seja necessário que eles falem, um ou outro, de sua amizade. É um pouco por isso que eu não consigo acreditar na amizade de Jules e Jim que, no entanto, falam dela freqüentemente.

Evidentemente, eu não oponho a fatura Sautet à fatura Truffaut: o classicismo absoluto e o cinema novo são duas formas da mesma arte. Resta saber se, em 1965, as duas subsistirão ou se uma, só, substirá.

Jacques Doniol-Valcroze:

Eu não posso julgar Claude Sautet em cima de uma visão – já distante – de *Como fera encurralada*, mas ela basta no entanto para pensar que ele se revelou, de primeira, como um cineasta autêntico.

Acho que o assunto deste filme – e antes de tudo o contexto: *série noir* se querendo “humana” – penhorava-o muito grosseiramente para que ele fosse verdadeiramente bem-sucedido.

Mas é no detalhe que Sautet salvou o empreendimento e mostrou seus dons: senso do enquadramento, eficácia do estilo de narrativa, excelente direção de atores, precisão do ritmo. E outra coisa mais misteriosa e que surgia, paradoxalmente, em filigrana desta má literatura: uma nobreza do tom, uma delicadeza dos sentimentos, um lirismo.

Michel Mourlet:

O cinema francês parece sair de seu torpor e de suas histerias. *Como fera encurralada* é o filme de um homem. Não de um adolescente, não de um intelectual, nem de um esteta, nem de um prostituído, nem de um fracassado, nem de um comerciante, mas de um homem. O fato é bastante singular e merece que insistamos: grande admirador de Hawks, declarando: “Eu amo a vida”, Claude Sautet reuniu um certo número de qualidades sólidas, aparentes já no seu primeiro filme, e que sozinhas permitem conduzir bem uma obra lúcida e controlada. Ele é um dos raros, na França, a ter assimilado a lição do cinema americano. Nada de surpreendente, portanto, que ele esteja isolado num meio onde poucas coisas lhe concernem, recusando os contratos mais mirabolantes, exigindo com paciência um assunto que lhe convenha, perpetuamente na busca do natural e do verdadeiro, atento a não se trair. É preciso ter por exemplar, pela sua justeza e sua saúde, um julgamento como este que ele porta com uma espécie de inocência terrível sobre o formalismo falsificado de um Resnais ou de um Antonioni: “É como se eu visse um mágico que faz um número: não resta nada para mim; na vida, não sei o que fazer disso”.

Témoignages publicadas na revista *Présence du Cinéma*, nº12, março-abril de 1962. Tradução: Miguel Haoni.

Um ser-humano em marcha

Por Paul Vecchiali

Antes de tudo, viver.

Traçar sua rota — é difícil quando desejamos que ela seja reta —, atravessar as florestas de confusões, escavar.

Aceitar as limitações, os temores, os fracassos. Fazer com tudo isso.

Mergulhar na mediocridade, na covardia, os esquemas, as mentiras, os falsos-semblantes, as renúncias, o cinismo, a incompreensão. E ainda, fazer com tudo isso.

E então, filmar.

Colocar cara a cara imagens e sons, exercer sua profissão decentemente, dirigir com calma, comunicar certezas.

E também regurgitar os instantes de vida. Redigir-los. Aproveitar as emoções, mesmo as mais negativas, para ajudar os atores a fazer um espetáculo delas.

Prolongar sua vida nos outros, ao acaso. Emigrar... Não ser econômico; permanecer modesto. Que a paixão seja sentida, mas que não se exhiba.

Voltar, esgotado, ao cotidiano. Pouco a pouco, se sentir desapossado de si mesmo, e do mundo. Passear então seu sofrimento lúcido, receptivo ao sofrimento dos outros, misturar com a alegria do trabalho...

Recomeçar a filmar, a viver...

Quando o desgaste acaba por esburacar a memória, esvaziar os reflexos, minar a vontade, fechar os olhos, cerrar os dentes, sem deixar a rota, esperar a morte.

Ela vem.

Se há algo que não podemos negar a Jean Grémillon, é de ter sido um homem em marcha.

É talvez essa obstinação em permanecer ele mesmo, filme a filme, para além dos seus problemas de homem (“honesto”) e de artista (“realizado”), presente com discrição, carregado de injustiças recebidas, cansado de esforços inúteis, vencido mas de pé, que o fez durante muito tempo passar por “irregular”.

É de propósito que eu uso a palavra “irregular”.

A paixão que, outrora, unia filmes e espectadores, foi substituída pelo julgamento glacial e cartesiano do professor: muito bom, passável, pode fazer melhor,... irregular!

Não há mais obras-primas. Enfim, me parece que, há alguns anos, muitos poucos filmes oferecem essa evidente perfeição que as impõe irresistivelmente.

O classicismo se dilui: ele sobrevive penosamente nos precavidos, ou remexe-se no prisma dos clichês revisitados.

Hoje, todo mundo pode fazer uma boa imagem, um som “trabalhado”, o que quer dizer dublado, bem acabado, sem problemas, consumível.

A técnica e a gramática, que os contemporâneos de Grémillon inventavam com ele, foram hoje completamente assimiladas.

Com o alibi do “respeito ao público”, à procura dessa perfeição, nós acabamos no *prêt-à-porter*...

E os filmes nos desabam, como uma catarata. Por que se lamentar? Mas como ganhar?

Mais tarde, a História... muito mais tarde!

Mas se nós fazemos mesmo assim, em relação ao passado, eu quero dizer até 1960, por exemplo... nós percebemos rapidamente que eles não reconheceram claramente aqueles que, em cada período, quiseram escrever o cinema...

De qualquer maneira, contestáveis são os seus julgamentos.

Então, hoje...

*

Como ter certeza que a magia do instante que recebemos aqui ou ali é comunicável? Como tentar comunicá-la?

Nos deparamos frequentemente com ceticismo, com a zombaria, com o recuo da argumentação, com a inteligência (enfim, você me entende) que pede para ser iluminada antes de sentir.

Uma luz, uma palavra, um sorriso, uma modulação, um som distante, uma graça, nos projetam para fora da anedota, na vertigem da poesia.

O cinema se afasta de seus componentes, levanta voo.

Dessas duas energias contraditórias, aquela que engendra a paixão de mostrar e aquela do pudor que se reprime, a colisão, centelha fugidia, se harmoniza em colusão.

*

Algo a mais se passa.

Um homem é preso no lugar de um outro cujo remorso o impulsiona à ajudar a família do inocente. Quando esse último pode fugir, é naturalmente em direção ao seu benfeitor que ele se dirige. E o outro o esconde de maneira igualmente natural... O estranho M. Victor (Raimu) tem uma mulher (Madeleine Renaud) pela qual o inocente (Pierre Blanchar) se apaixona.

Na casa, as persianas estão fechadas para permitir que Blanchar vá e venha sem o risco de ser visto pelos vizinhos. Um dia em que ele está muito insistente, e convincente, Madeleine Renaud, ela também apaixonada, temendo sucumbir, se precipita em direção às persianas para parar Blanchar, abre-as amplamente.

Esse gesto o inunda de sol.

A beleza desse instante, sem grandeza, sua eficácia profunda, a leveza do discurso, bastam para dizer do filme que a contém que ele é uma obra-prima.

Podemos dizer o mesmo a propósito de *Pattes Blanches* a partir do casamento de Suzy Delair — Fernand Ledoux, visto de cima por Michel Bouquet, ou ainda a partir da dança de Arlette Thomas; assim como das lágrimas de Gabin no fim de *Gueule d'amour*, assim como da prisão de *La Petite Lise*, da visita à casa vazia em *Remorques*, da morte de Gaby Morlay em *L'amour d'une femme...*

Se uma vez referenciamos esses famosos instantes, o resto do filme parece menos forte, menos justo, menos... o que? — o que você quiser, mas não nos esqueçamos que os momentos fortes são sempre preparados por momentos mais difusos, mais melódicos... Não esqueçamos tampouco que os juízos de “conteúdo” estão sujeitos às modas e aos humores.

Acusar o filme, então, é talvez tomar consciência das nossas próprias insuficiências, dos nossos próprios limites.

Diminuir o seu mérito por meio de chicanarias, é trair um homem que correu riscos e os assumiu.

Ah não! Não se trata de uma lição de moral, mas antes de um aviso.

Ao querer demasiadamente não se deixar enganar, nós deixamos morrer o prazer. Por desejar demais a perfeição, nós dessecamos o juízo.

Grémillon não obteve a carreira que a profissão lhe devia e, ainda mais grave, ele nem sempre fez os filmes que ele ansiava fazer.

A História se repete.

Há, por exemplo, em Jacques Demy, em Jean-Daniel Pollet, em Jacques Rivette, esses instantes de graça comparáveis àqueles que fervilham em Grémillon...

*

Para um cineasta, é impossível escapar desta alternativa: ou perder tempo ao enfileirar pérolas para fazer de um colar de filmes um belo adorno, ou então usar a sua vida, filme após filme, para procurar o segredo das imagens.

Quer gostemos ou não, há aí dois mundos, incompatíveis, rigorosamente impermeáveis.

Grémillon devia saber disso.

Ele talvez tentou viver fingindo que não o sabia, as consequências são as mesmas... E se há alguém a se lastimar nesse caso, não é ele, mas aqueles que o confinaram no silêncio.

Ele, ele vai bem, obrigado. Ele estará cada vez melhor.

O texto *Un être humain en marche* foi lançado originalmente no dossiê *Grémillon* pela revista *Cinéma 81* (nº 276), em dezembro de 1981. Foi republicado no livro *Le cinéma? Plus qu'un art!... – Écrits et propos (1925 – 1959)*, coletânea de textos de Jean Grémillon. Tradução: Letícia Weber Jarek.

Jean-Luc Godard: Made in USA

por Adriano Aprà

Cinema Bidimensional. Presença móvel confinada entre duas paredes - aquela da câmera-tela-espectador, que lhe está adiante, e aquela de uma "superfície", que lhe está detrás - Anna Karina-Paula Nelson, compelida a sair pelas bordas do enquadramento-prisão, em fuga. Este procedimento estilístico dá a impressão inesperada, e salutar, de um cinema "diferente", onde nós, espectadores, não nos reconhecemos - para melhor conhecermos-nos. Uma regressão a Lumière, ou melhor, para antes de Lumière (quanta profundidade de campo em seus breves planos-sequência!), que é, ao mesmo tempo, uma mímesis-crítica das formas mais difusas da visualidade contemporânea, da publicidade aos quadrinhos, é o "*modus vivendi*" proposto por Godard.

Cor pura. Cor-objeto, não objeto colorido: a superfície da tela se apresenta como uma justaposição de elementos díspares (um vermelho + um amarelo + um azul) onde perdemos o senso de continuidade e na qual, de repente, parece possível evidenciar sem ambiguidade os "*cinèmi*" pasolinianos (uma Anna Karina sobre uma parede amarela...); onde, ao contrário, a ambiguidade se re-apresenta como negação programática de uma harmonia pré-concebida: a justaposição de cores autossuficientes basta para provocar o desequilíbrio, inserindo-se escandalosamente num mundo da visão dominado até ontem por sua equilibrada contraposição ou composição.

Cinema Estático. Não a dissolução do real em fotogramas únicos mas sua conservação real, isto é, a revelação de sua natureza (cultural), e a do cinema. Godard-Zenão destrói a ilusão da realidade como contínua e a do cinema como movimento (muito menos timidamente que - *Une femme Mariée, Alphaville* - quando se limitava a inverter a película, fazendo do negativo positivo, para destruir a ilusão realista do cinema). As coisas se seguem com indiferença, sem que o ataque da montagem ou a continuidade técnica do plano-sequência insinuem uma hipótese determinada e codificada de relação entre ambas. Não resta, diante da dissolução das combinações recebidas, senão a possibilidade de inventarmos nós mesmos novas hipóteses, novas combinações. Shklovskij dizia (interrogando-se, em 1923, sobre um cinema *original*, como

aquele sobre o qual, em 1967, se interroga Godard): "O mundo contínuo é o mundo da visão. O mundo descontínuo é o mundo do reconhecimento. O cinema é filho do mundo descontínuo [...]. O cinematógrafo não se move, mas é como se se movesse. O movimento puro, o movimento em si mesmo não será jamais restituído ao cinema, que deve ter relação somente com o movimento-signo, com o movimento semântico. Não o simples movimento, mas movimento-ação, eis a esfera do cinema. O movimento semântico-signo percebe-se pelo nosso ato de reconhecimento, depois completado por nós em seu desenho". *Made in USA*, fazendo explodir o cinema, rompe nosso hábito de pensar o cinema e o mundo como contínuos, e torna ferozmente atual o grito de alarme que Shklovskij, otimista em suas esperanças, lançava: "Não, este século passará e o pensamento humano transporá os termos colocados pela teoria dos limites, aprenderá a pensar mediante processos racionais e, de novo, perceberá o mundo como um todo contínuo. Então o cinema deixará de existir".

A perda de identidade. A personagem é a última hipótese de coesão para o universo de esfacelamento, uma garantia de reconhecimento da realidade fílmica, para além das fragmentações múltiplas no nível do enquadramento, da montagem, da estrutura narrativa. Godard destrói também esta esperança. E o faz - autodestrutivo - partindo do modelo estereotipado do detetive, unificador, nos tão amados filmes *noir* de Hawks, Walsh, Fuller, de um *récit* amiúde tão desenvolto e "livre" de lógicas espaço-temporais, como aquele Godardiano: a personagem, sobrepondo a continuidade da própria presença humana ao aparentemente descontínuo, tornava hipotética e impotente aquela liberdade. Pelo contrário, Anna Karina jamais é Paula Nelson, senão ironicamente, enquanto alusão estranha a uma personagem (Bogart, por exemplo) apenas revivida pelo Godard cinéfilo, logo dissolvida. É uma presença física mutante, entra num enquadramento para dele sair, para entrar no enquadramento (descontinuamente) seguinte como num outro filme: isto é, num outro tempo e num outro espaço, que estabelecem com os primeiros relações abstratas e metafóricas (um pouco como nas comédias de Chaplin ou de Laurel e Hardy). Suspensos numa dimensão que costumamos a reconhecer como nossa (e contudo, veremos, lhe é a imagem mais fiel), os enquadramentos se apresentam descompostos e, ausente a "personagem", não-recomponíveis, nem mesmo por um hipotético espectador "ativo": a escolha estilística de Godard é a recusa a todos os níveis de continuidade espaço-temporal como código de segurança cinematográfica.

La vie moderne. "Vivemos até hoje num universo fechado. O cinema se nutria de cinema. Se auto-emulava. Percebi que, nos meus primeiros filmes, se eu fazia certas coisas, era porque já as tinha visto sendo feitas no cinema"; "estou no meu décimo-terceiro filme e, contudo, tenho a impressão de que só agora começo a me interessar pelo mundo"; "houve períodos de organização e de imitação, e períodos de ruptura. Encontramo-nos num período de ruptura. É preciso retornar à vida. Hoje, é preciso ir de encontro à vida moderna com um olhar virgem". A novidade desconcertante do cinema de Godard é aquela de uma tomada direta do mundo tão intensa que costumamos a reconhecê-lo, o mundo e o cinema. Seu não é um discurso *sobre* o cinema e, logo, *sobre* a vida moderna, mas o *discurso da* vida moderna e, portanto, *do* cinema; é, em outras palavras, a hipótese louca, que o aproxima de tantos cineastas contemporâneos, de um cinema-vida que postule a abolição das fronteiras, a superação dos limites, recusando a contemplação em favor da ação. Nesse sentido, Godard fala cinema para falar vida. A destruição dos códigos tem uma função imediata: trata-se de ensinar a enxergar-escutar a quem sabia apenas ver-ouvir. Godard filma por muito tempo um magnetofone insignificante e registra em volume muito alto uma voz confusa? Justamente, não é o que se vê-ouve que conta, mas o próprio fato de (re)ver e de ouvir (de novo): o meio, ou melhor, o cinema - portanto o mundo, um e outro enxergados e escutados pela primeira vez - é a mensagem.

Made in USA. Feito nos Estados Unidos dos clássicos do cinema, mas também naquele dos autores "underground". A operação estilística de Godard, de fato, destrói o código instituído do cinema tão amado na juventude para fundar um *outro* cinema que, talvez, já realiza o que teorizam os Brakhage, Warhol, Cavanaugh. Por trás das preocupações de Godard está a urgência de limpar a linguagem, regenerá-la, para restituir-lhe a possibilidade de uma comunicação não-alienada, não-ilusória, para fazê-la falar sem ser falada, libertando-a das estratificações de sentido que esta traz consigo, antes mesmo de ser empregada. Fazer um primeiro plano como se se o inventasse, destruindo a lembrança obsessiva dos primeiros planos de Cukor, Hawks ou Griffith. Restituir a linguagem a um grau zero, no qual ver e ouvir não signifiquem rever e ouvir de novo. *Masculin féminin* foi talvez o primeiro filme em que Godard, depois de haver buscado exaustivamente sua própria linguagem, começava a dizer alguma coisa. *Made in USA* parece, entretanto, levar adiante a fase experimental, numa ulterior, mais radical destruição de convenções e estratificações estilísticas. O tridimensional reverte-se em bidimensional, o dinâmico em estático, o contínuo em descontínuo; não existe mais personagem, nem mesmo a "obra" como universo fechado, concluído (ao todo substituem-se seus fragmentos, dos quais não se postula mais nem mesmo a sistematização, como ainda era o caso de *Vivre sa vie* e *Une femme mariée*; o não-finito e a contradição estilística substituíram definitivamente a coesão da obra tradicional). Tudo explode, o cinema é, sem cessar, interrogado naquilo que criamos indiscutível, sobretudo em seu "naturalismo" e em sua "verossimilhança"; a *deformação* assume em Godard a função de revelar a imagem em sua ambiguidade (e não de privá-la de tal ambiguidade, através de uma redução codificada dos sentidos possíveis). Tal revelação parece, enfim, fazer parte de um projeto sistemático, se formos crer em Jean-Louis Comolli que, no nº 191, junho de 1967, dos *Cahiers du Cinéma*, descreve assim *Anticipation* ou *L'Amour en l'an 2000*, último filme "rodado" por Godard (não mais disponível como tal na França e, presume-se, na Itália, depois das "alterações" feitas pela produção): "Encontramo-nos diante de um outro experimento, diverso até daquele de filmar: a tentativa e a tentação de *destruir* a própria imagem, isto é, a matéria-prima e vital do cinema [...]. Talvez o experimento para saber a que ponto, exatamente, a imagem pode autodestruir-se, qual é seu limite de resistência: se, estampando-a em negativo, monocromática, falseando seus valores de luz e sombra, espremendo-a de todas as maneiras, no fim obtém-se aquela mesma coisa qualquer, na qual se encontraria ainda o coração profundo do cinema, a alma para além de toda superfície e aparência". Repetiremos por fim em relação a Godard que "através de técnicas e modalidades diversas [...] a operação [da nova vanguarda] é a negação da comunicação linguística comum enquanto revelação de sua natureza reificada, e é assunção da língua-coisa como objeto e fim do programa combinatório que se apresenta como programa de combinação de "coisas", de "matéria", de *partes de língua em seu discretum*, não em seu *continuum* ou linearidade, extirpados ao fluxo ou sistema comunicacional, reconstituídos (segundo diferentes modelos de combinação) em novas unidades de comunicação e significação negativas ("grupos", "séries", "seções", etc.) derivadas, precisamente, da desestruturação dos planos (sintagmático e paradigmático, contextual e sistemático) do sistema comunicativo linguístico" (Gianni Scalia).

Cinema e filme. Falar de Godard quer dizer falar de cinema; quando não de cinema-Godard, se Godard assimilou todo o cinema feito até hoje para inventar - e continuar inventando - o outro cinema. A relação entre um filme de Godard e outro filme seu é, portanto, antes aquela entre uma hipótese de cinema e outra hipótese de cinema, ou entre os diversos estágios de uma mesma hipótese de cinema. Também aqui, nenhuma continuidade: se destrói o cinema visto para construir um outro cinema, Godard vai até o fim, e destrói os próprios filmes para construir outros a serem destruídos. Seu movimento é incessante, um movimento vital, no qual os "filmes", como unidade, não subsistem. Estes são pedras de um mosaico em movimento que se forma no tempo, digo, que se *monta* no tempo; de um filme-monstro, pois que se chama "cinema", e muda de sentido a cada novo ataque e espera. Morre um filme para que viva o próximo e, nisto,

reviva a ideia de cinema que se cristalizara momentaneamente no primeiro. E nisso tudo o crítico sente a urgência de superar este mapa que queima, de fugir de algum modo ao grande incêndio, para aludir àquele senso plenamente vivido e vivente que é o cinema de Godard.

Publicado, com o título *A propósito de um não-reconciliado permanente*, em "Cinema & Film", nº 3, verão de 1967, pp. 323-325. Disponível online em <http://www.adrianoapra.it/?p=1860>. Tradução: Eduardo Savella.

Os vigilantes

Por Jean-Philippe Tessé

Na varanda, uma mulher vigia na noite, a espingarda sobre os joelhos e a Bíblia ao alcance da mão. Do lado de fora, o diabo também vigia, ele nina a velha mulher sussurrando um cântico, ele espera que ela se canse, e ela, ela está prestes a ceder, a se fundir com ele no canto, sob a lua, “*Leaning, leaning on the everlasting arms...*”, ela está prestes a abrir sua porta ao demônio, este caçador noturno que veio pegar suas crianças e levá-las consigo – “*então ele não dorme nunca?*” perguntava uma das crianças. Nunca. A luz de uma vela apaga as marcas da silhueta do caçador no breu da noite. Ele escapou da vigilância da velha; desta vez, é certo, ele vai entrar na casa para devorar as crianças. É isso, ele está lá, mas a velha dá um tiro de espingarda e o demônio galopa em direção ao celeiro gritando como um demente.

A última vez que tínhamos ouvido seu grito de besta em fúria, ele tinha lodo até as coxas, os cabelos descontrolados, os dentes cerrados, a faca na mão: diante dele, as crianças deslizavam sobre o rio, numa noite ainda mais negra, ainda mais estrelada. Sobre a correnteza do rio, velam dois coelhos gigantes e outros plácidos bichinhos. Mesmo se a América atravessa a sua Grande Depressão, miserável e debilitada, há sempre alguém para cuidar de duas crianças abandonadas. É preciso descer o rio para encontrar este vigilante. Se não é o velho na sua cabana, que vê passar o barco a vapor e se embebada de álcool e de desgosto, serão os gentis animais nictalopes e a vovó da espingarda. Vigiar e proteger contra este demônio disfarçado de pastor maníaco, que se arrasta em seu delírio. Para agradecer à vigilante por tê-lo salvado da faca do caçador, John, o garoto, lhe oferece uma pequena maçã enrolada num paninho. Nunca ninguém tinha oferecido um tão belo presente. Este é *O mensageiro do diabo*, este é o mais belo filme do mundo.

Les veilleurs foi publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 684, dezembro de 2012. Tradução: Miguel Haoni.

A propósito de *Le Ciel est à vous*

por Jean Grémillon

Na carreira de Jean Grémillon, *Le Ciel est à vous* vem na sequência de *Remorques* (1939-1941) e de *Lumière d'été* (1943), dois filmes importantes que confirmaram definitivamente seu lugar entre os cineastas franceses de primeiro plano. Baseado em um roteiro de Albert Valentin e Charles Spaak, dialogado por esse último — que Grémillon reencontra ao seu lado pela quinta vez desde *La Petite Lise* (1930) —, esse novo filme é produzido por Raoul Ploquin do qual, depois dos anos passados na direção das versões francesas da UFA entre 1933 e 1939 (dos quais, já há quatro anos com Jean Grémillon), é a primeira produção independente no comando da sua própria companhia; ele deixou alguns meses anteriormente a direção do Comitê de organização da indústria cinematográfica (C.O.I.C), organismo de tutela criado pelo

governo de Vichy em outubro de 1940 e que, como tal, não é aceitado pela maioria dos profissionais. Essa experiência, ao menos, sem dúvida alguma, forneceu algumas vantagens ao produtor para obter, em diversos níveis, as autorizações indispensáveis para efetuar essa produção, cujo tema (história de um casal de pessoas simples das quais a vida é transformada pela sua paixão pela aviação) não tem certamente em si nada de politicamente temerário, mas que apresenta a dificuldade particular, levando em conta a época, de ser necessário inúmeros dias de filmagem num aeródromo. Começada em maio de 1943 no estúdio de Boulogne, a realização do filme continuará nos exteriores a partir de 31 de julho no aeroporto de Bourget, depois, por causa de um bombardeamento, no aeródromo menos exposto de Lyon-Bron, onde as filmagens se concluíram, na metade de agosto. *Le Ciel est à vous* estreiará nas salas em 2 de fevereiro de 1944. Com a ajuda de seu tema consensual, ele será, de uma maneira geral, bem acolhido, por motivos por vezes contraditórios, mas se encontrará mais tarde, com a chegada da liberação, no centro das polêmicas da qual ele será menos o objeto que a ocasião. Ainda permanece algo dele com os historiadores de cinema, uns vendo nele um filme “pétainista”, outros o próprio exemplo do filme de resistência. O texto abaixo, que permaneceu até então inédito, foi redigido pelo realizador nas primeiras semanas de 1944, nas vésperas da estreia do filme.

Quem dentre vocês nunca se debruçou, quando pequeno, sobre as imagens da astronomia popular do Almanaque Hachette? Elas representavam um homem, um homem bem pequeno sobre uma rota muito longa. Ao fundo aparecia seu vilarejo, o lugar onde ele vive. E, imensa, acima dele, a abóboda celeste, cheia de constelações e estrelas costuradas ao ponto da tela.

Você também, provavelmente, as observou como Thérèse e Pierre Gauthier observaram essa estranha e fiel cosmografia. Você sabe muito bem... Há Andrômeda, a Cabeleira de Berenice, a coroa boreal, o Cruzeiro do Sul e miríades de outras. Provavelmente nenhum destino particular estava ali inscrito aos seus olhos. Ao menos eles o pensavam.

Pois Pierre e Thérèse Gauthier não têm ideias particulares. Pierre pensa simplesmente que aquele que faz o pão trabalha para aquele que corta as roupas, e este que corta as roupas o faz para aquele que ensina o alfabeto, a aritmética e o vocabulário. Sua mulher, Thérèse, pensa também que é um trabalho, um trabalho útil aquele de cozinhar os alimentos, que é um trabalho de amor como aquele que embeleza sua vida e a de suas crianças.

Eles são como todo mundo. Não são heróis. Eles estão afogados na multidão. E nesse fragmento de suas vidas que conta *Le Ciel est à vous*, há muitas aparências frívolas, hesitações, mentes pequenas (como em todas as vidas) que três em cada quatro vezes bem arriscam de arrebatá-los até o dia em que, finalmente, uma grande coisa é realizada.

Nesse fragmento de suas vidas há apenas o esperado, um pouco de banalidades e muitos lugares comuns com, todavia, esse acento de simplicidade e despojamento que é próprio das pessoas simples. Tudo se encadeia na vida de M. e Mme. Gauthier com um rigor que condena as reviravoltas de teatro e as paixões excepcionais. E, contudo, algo de grande acontece, tão grande e tão simples que sua história se torna extraordinária.

A glória em si não tem para eles nenhum valor. O que os anima, é um elã impetuoso do coração, e a aviação será aí somente um pretexto para a transfiguração da realidade de um meio em uma realidade superior.

Aqueles que poderiam pensar que esse filme glorifica o espírito de aventura que nasce no seio de uma família honesta de artesãos se enganariam tanto quanto aqueles que, ao observar a vida desse casal hábil e trabalhador, esperavam que à custa de tantas virtudes providenciais, eles receberiam a recompensa merecida e subiriam na hierarquia social.

É uma história bem mais simples que tudo isso: há tantos prazeres e alegrias sobre a terra, apesar de tantas misérias e pesares, há tantas maneiras e espaços para apreciá-los que Thérèse e Pierre estão certos de se deter um dia sob uma árvore. E se, através do verde e de seus galhos eles veem ainda o céu, eles ali descobrirão sempre, como todos aqueles que olham bem no fundo de suas almas, no fundo do céu que está neles, a constelação, a pequena estrela cadente que era o símbolo das suas esperanças.

À *propos du Ciel est à vous* foi publicado no livro *Le cinéma? Plus qu'un art!... – Écrits et propos (1925 – 1959)*, coletânea de textos de Jean Grémillon. Tradução: Letícia Weber Jarek.

(Link para o filme com legendas em inglês.)

Mortalmente perigosa, de Joseph H. Lewis

por Robert Keser

Enquanto *O Czar Negro* (1949) encarnava o momento histórico, com suas investigações sóbrias e ênfase nos cidadãos exercendo seu poder, o delirante *Mortalmente Perigosa* (*Gun Crazy*, 1950) subvertia-o. Apesar de não ser o primeiro filme de amantes criminosos em fuga, foi o primeiro a apresentar a excitação criminosa amoral como libertação sexual, com sua energia profana rompendo as convenções de Hollywood. “Este é um filme em que um assalto a banco é um ato erótico – e os personagens sabem” [1]. Intencionalmente concebido como um filme em que a plateia torce pelos assassinos, sua história não poderia ser contida em um título: inicialmente lançado com o sombrio *Fatal é a mulher* (*Deadly is the female*), seu fracasso comercial levou a um também frustrante relançamento oito meses depois como *Gun Crazy* (Loucos por armas, literalmente, *Mortalmente Perigosa* no Brasil).

Com resquícios de idealismo do New Deal dos 1930, Lewis continua basicamente firme sob o contrato social, mas o *amour fou* dos amantes Bart (John Dall) e Laurie (Peggy Cummins) desafia a sociedade com sua busca sem disfarces por adrenalina e livre de culpas. A própria estrutura de *Mortalmente Perigosa* se baseia na rejeição do ideal de comunidade pelo casal (apesar do apoio e tentativa de resgate dos amigos de Bart), mas se o egoísmo fatal do individualismo não chega a ser uma mensagem modernista, Lewis segue moderno ao recusar sentimentalismos e moralismos sobre as ações de seus protagonistas. Ela é uma assassina impulsiva, ele é um fraco que ama armas mas não suporta a ideia de tirar uma vida.

Lewis não apela a explicações econômicas nem sociais. Ainda que haja uma cena de tribunal no início do filme que ofereça de forma protocolar alguns motivos ocultos (“ele precisa de um homem na casa”), Bart simplesmente diz ao juiz: “atirar é o que eu faço bem. Eu me sinto bem quando disparo”. Como afirma Paul Schrader, “não há razão na loucura por armas – é apenas loucura” [2]. Laurie invade a tela pela primeira vez por baixo, precedida por suas pistolas em ação, e percebe Bart imediatamente. Usando uma competição de barraca de tiro como preliminar, eles circulam um ao outro em demonstração mútua e franca de atração física (o assistente depois a reprime “você dois, olhando um para o outro, como dois animais selvagens”). Em uma cena de juras de amor, ela provocantemente altera os votos de casamento tradicionais, dizendo, “eu quero ser boa. Eu serei boa. Eu vou tentar. Eu vou tentar mesmo.”

Os papéis de gênero aparecem surpreendentemente alterados, com Laurie chegando a atirar em uma mulher que a critica por usar calças. De fato, ela é puro desejo e necessidade, e ao vestir suas meias-calças escuras, ela não pode deixar de fazer certa chantagem sexual ao dizer “eu fui chutada minha vida toda. De agora em diante, quem chuta sou eu. Quando você vai começar a viver?” Quando Lewis flutua sua câmera sobre seu corpo recém-saído do banho e termina em sua boca à espera, nós não estamos apenas habitando o ponto de vista de seu amante, mas nos encontramos sob um domínio de carnalidade abstrata. Ao Bart reclamar que “tudo está acontecendo tão rápido... como se nada mais fosse real”, Lewis maximiza a fisicalidade de Laurie em sua resposta: “Olhe para mim deitada ao seu lado. Sou sua. E sou real.”

Nas palavras de Paul Schrader, “as qualidades superlativas de *Mortalmente Perigosa* são precisamente aquelas que apenas o diretor pode fornecer: uma combinação de ritmo, elã e composição dinâmica” [3]. Lewis prossegue a escalada de roubos, fugas e reencontros, cada um deles encenado com o cuidado de um número musical, inclusive com o uso teatral de fantasias, de trajes do Velho Oeste de franjas longas, até ternos sóbrios com óculos de aros grossos, passando por uniforme militar e jaleco de laboratório. O primeiro e mais célebre assalto a banco – ousadamente concebido como um elaborado longo take sem cortes observado totalmente do banco de trás de um carro – tem os atores improvisando suas falas enquanto nervosamente dirigem em tempo real em ruas que não haviam sido fechadas para a filmagem. Eles correm para roubar a agência, nocauteiam um policial e pulam novamente para dentro do carro, acelerando excitados enquanto escapam. Impotente por não conseguir atirar em um carro de polícia que os persegue, Bart mira então nos pneus (o carro, de forma muito realista, balança para esquerda e direita).

No assalto no matadouro, além de correrem passando por carcaças penduradas, caindo e derrubando dinheiro ao som do alarme, Laurie finalmente assina seus destinos ao matar duas pessoas. Planejando se separarem para fugir, eles se encontram em um transe sanguíneo, seu magnetismo animal os atraindo novamente em uma única tomada de câmera de Lewis que gira enquanto Bart abandona seu carro para voltar a Laurie. Procurando mostrar de forma clara que “o seu amor um pelo outro era maior que seu amor por armas” [4], o *Liebestod* final no pântano de Lewis se aproxima da inevitabilidade presente em grandes tragédias, com Bart instintivamente atirando em sua amada para proteger seus amigos de infância, apenas para ser morto pelos mesmos.

Fragmento do perfil de Joseph H. Lewis publicado em novembro de 2006 em http://sensesofcinema.com/2006/great-directors/lewis_joseph/. Tradução: Giovanni Comodo.

[1] Michael Covino, “Gun Crazy”, *East Bay Express* (Oakland, California), July 26, 1991.

[2] Paul Schrader in *Cinema*, 5 (1), p. 44

[3] Schrader, p. 43.

[4] Lançado um mês antes de *Mortalmente Perigosa*, *Amarga Esperança* de Nicholas Ray também segue um casal de amantes desajustados, contudo sua melancolia romântica parece ser o próprio oposto da energia perversa de Lewis. Os inocentes de Ray desejam um vida respeitável “como pessoas de verdade”, enquanto forças externas os reprimem, especialmente suas origens sociais, com o rapaz tendo testemunhado o assassinato do pai e com a garota abandonada pela mãe com seu pai alcoólatra incorrigível. A única comparação possível de Ray com o relacionamento sexual unido por violência de *Mortalmente Perigosa* é

uma cena em que Farley Granger beija Cathy O'Donnell grosseiramente enquanto ela destrói objetos com a arma dele. Além disso, o casal de Ray, de penugem de pêssego e olhos brilhantes, banhado em luzes delicadas em close-up românticos é a antítese do duo amante dos gatilhos de Lewis, caracterizados por Pauline Kael como de um “encardido fascinante”. De fato, a virginal Keechie de Ray não poderia ser mais oposta a libidinal Laurie, chamada por Lewis de “um cruzamento de Annie Oakley e Lady Macbeth”.

Madrugada da traição, de Edgar G. Ulmer

por François Truffaut

Madrugada da traição é um desses filmezinhos americanos cuja publicidade é tão malfeita que quase os perdemos. A Universal sabota mais que distribui. Tudo acontece como se quisessem impedir que os críticos resenhassem.

Mas não cederemos às pressões do mercado: *Madrugada da traição* é um filme barato, poético e violento, terno e engraçado, emocionante e sutil, dotado de uma verve alegre e de uma bela saúde.

Os créditos passam sobre o assalto a um trem na fronteira mexicana. Um dos bandidos morre nos braços do cúmplice, Santiago (Arthur Kennedy), que depois de vagar durante toda a noite encontra um jovem fazendeiro, Manuel (Eugène Iglesias) e sua encantadora mulher Maria (Betta Saint-John). O filme é a história da viagem de Santiago e Manuel à cidade onde vão vender os relógios roubados, do retorno a casa, passando por um cabaré e do desfecho, bastante movimentado e imprevisto.

Mas o essencial reside, sobretudo, no relacionamento dos três personagens, de uma fineza e ambigüidade realmente romanesca. Um dos mais belos romances que conheço é *Jules e Jim*, de Henri-Pierre Roché, que nos mostra dois amigos e sua companheira comum se amarem durante a vida inteira de um amor terno e quase sem choques, graças a uma moral estética e nova incessantemente reconsiderada. *Madrugada da traição* foi o primeiro filme que me deu a impressão de que é possível um *Jules e Jim* cinematográfico.

Edgar G. Ulmer é certamente o mais desconhecido dos cineastas americanos e poucos colegas meus podem se gabar de haver assistido aos poucos filmes dele lançados na França, todos surpreendentes em frescor, sinceridade e inventividade: *Flor do mal* (*The strange woman*) (um Mauriac maltratado por Julien Green), *Kyra, a escrava de Bagdá* (*Babes in Bagdad*) (“marivaudagem” voltairiana) e *O insaciável* (*Ruthless*) (balzaquiano). Esse vienense, nascido com o século, assistente de Max Reinhardt e depois do grande Murnau, não deu sorte em Hollywood, provavelmente por não saber “compor” com o sistema. Seu humor, sua bonomia, sua ternura pelos personagens que retrata nos fazem irresistivelmente pensar em Jean Renoir e Max Ophüls, e no entanto o público do Champs-Élysées via levianamente o filme, como o fez a alguns meses com *A morte num beijo* (*Kiss me deadly*) de Robert Aldrich.

Falar de *Madrugada da traição* equivale a traçar o perfil de seu autor, que advínhamos por trás de cada imagem e temos a sensação de conhecer intimamente ao acender-se a luz. Sensato e indulgente, divertido e sereno, vivo e lúcido, em suma, um benevolente, como todos aqueles de quem o aproximei.

Madrugada da traição é um desses filmes que sentimos nitidamente terem sido filmados com alegria, em cada plano percebemos o amor pelo cinema e o prazer de realizá-lo. É um filme que se tem prazer em rever e do qual gostamos de falar com os amigos. Um presente que nos chega de Hollywood...

(1956)

Texto extraído do livro *Os filmes da minha vida*, de François Tuffaut (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. pp. 188-9) Tradução: Vera Adami.

Prólogo à *Poética del Cine 2*

por Raúl Ruiz

As três poéticas do cinema de Raúl Ruiz - a última incompleta - foram reeditadas no Chile pelas Ediciones UDP, numa nova tradução em espanhol por Alan Pauls. Escritas majoritariamente em francês, Apresentamos aqui o prólogo da Poética 2, traduzida a partir do texto de Pauls.

As páginas que seguem são uma tentativa - uma primeira tentativa - de reunir, no menor espaço possível, o *corpus* de opiniões, intuições e razões que ao longo dos anos me levou a fazer filmes. É inevitável que de vez em quando a uma razão siga-se uma objeção, a uma intuição um chiste e a uma opinião uma provocação ou um desafio. O cinema é um ofício militar, que compartilha muitas de suas ocupações: madrugar, longas marchas, comida ruim, gente mobilizada. Arte solar por excelência, o cinema exige ter a cabeça nas nuvens e os pés no chão. Primeira vítima do processo de industrialização da cultura, o cinema se tornou de uma só vez a arte mãe da maioria das artes aplicadas (ao que parece, um dos traços distintivos do nosso tempo é a tendência de encadear e desencadear processos que aparecem *subitamente*).

Chamar o cinema de "arte mãe" tem mais de um sentido. Recordemos que durante anos atribuiu-se-lhe o mérito de ser a arte manipuladora, a orquestradora de todas as belas-artes que a precederam. O teatro, a música, a literatura, a pintura, a arquitetura e a dança encontraram no campo cinematográfico um modo eficaz de se entender e cooperar criativamente numa espécie de ópera do mundo. À sua maneira, propiciando esse jogo de encontros bem sucedidos e falidos entre as distintas disciplinas artísticas, a atividade cinematográfica realizava uma operação intelectual muito parecida a essa prática religiosa que a cultura chinesa chamava *Chang*: a arte de manipular religiões. No *Chang*, através de um jogo de mediações, interrelações e reflexos, o budismo podia colocar o taoísmo em perspectiva e recorrer, em caso de perplexidade, ao confucianismo. Na arte cinematográfica, o retrato rítmico dos fatos do mundo reinventa o teatro; o espírito da dança pode inspirar e suscitar novas formas de expressão valendo-se das três mil e tantas mímicas que o rosto pode criar e expressar. *Opera mundi*, arte mãe, o cinema se tornou de pronto uma arte criminosa, a mãe que, invocando a "razão de Medéia", mata seus filhos e, como Cronos, os devora. O cinema se converteu no mar morto onde desembocam as artes agonizantes de nosso mundo.

"Triste época", diremos. Mas isso não é tudo. O cinema é também a arte mãe das distintas maneiras de industrializar as demais atividades que o envolvem e o explicam. Lugares comuns, dirão. Sem dúvida. Mas não esqueçamos que o lugar comum é o refúgio perfeito das coisas inexplicáveis: "O século XXI será religioso ou não será", dizia Malraux, e a frase, à força de ser repetida, se tornou outro lugar comum, até que o atentado contra as torres gêmeas de Nova York a transformou num enigma terrível. "O cinema, arte para todos": outro lugar comum. Sua contrapartida são as mil salas vazias ou transformadas em templos para seitas. Preencher os lugares públicos é o lugar comum por excelência da sociedade das massas, e a desaparecimento da noção de pleno emprego é seu correlato irredutível.

Onze anos separam estas linhas da primeira parte de minha *Poética do Cinema*. Entretanto, o mundo mudou, e o cinema com ele. A "*Poética do Cinema I*" devia ser um chamado à rebelião. O que escrevo hoje está mais para uma *consolatio philosophica*. Porém, que não se confunda: um pessimismo salutar pode valer mais que um otimismo suicida.

"Luz, mais luz!", disse Goethe antes de morrer. "Menos luz, menos luz", repetia Orson Welles num cenário de cinema, na única vez que o vi. No cinema atual, (e no mundo) há muita luz. É hora de voltar às sombras. Portanto, meia-volta e às cavernas!

As ideias que desenvolverei aqui (por vezes de maneira errática) giram em torno de três intuições ou metáforas. A primeira é que as imagens que compõem um filme determinam o tipo de narração que o estrutura, e não o oposto. A segunda afirma que um filme não é composto por uma determinada quantidade de planos, mas sim decomposto por eles: ver um filme de 500 planos é ver 500 filmes. A terceira sustenta que um filme só tem valor - no sentido estético da palavra - se vê o espectador tanto quanto é visto por ele.

Qualquer leitor razoável compreenderá que estas três intuições são mais sensações que ideias gerais; sensações como o medo, a vertigem, a cólera ou a adoração. Estão mais próximas da mística que da filosofia da arte. A ideia que subjaz a todas estas reflexões é a de que um fenômeno tão estranho e esquivo como o cinema reclama antes uma aproximação poética. Faz muito tempo que o cinema vem sendo analisado com as técnicas as mais diversas. A maioria dos filmes se deixa examinar, decompor em partes. Aceitam submeter-se ao "controle de qualidade" como qualquer outra máquina, não importa o quão infernal seja. Mas há uma parte que escapa sempre à análise: a "zona escura". A sombra. Minha intenção é abordar o cinema a partir de seu lado escuro.

Durante muito tempo os artistas e artesãos envolvidos na indústria do cinema recorreram à palavra "premissa" para referir-se a essa espécie de conceito que unifica os acontecimentos de um filme. Uma das melhores de que me lembro é a seguinte: um homem que foi honesto durante toda a vida comete um ato desonesto num momento de debilidade; outro homem, que foi desonesto toda a vida, torna-se definitivamente honesto num momento de debilidade. O que aconteceria se ambos se encontrassem? As más premissas não incluíam a pergunta final; eram afirmativas, no estilo de: "A ambição leva à ruína", ou "A ruína leva à redenção", ou "A redenção leva à glória". As premissas foram desaparecendo com o tempo, e a única coisa que restou foi a pergunta final: o que aconteceria se...? Assim nasceu o *What if?*

Proponho-me usar da figura retórica do *What if?* para apreender os inúmeros fatos de que é composto um filme: os visíveis e os ocultos, os implícitos e os explícitos, os explicáveis e os inexplicáveis.

O poeta Jorge Teillier dizia que todo filme, por mal que fosse, encerra ao menos cinco minutos de boa poesia. Luis Buñuel sustentava que só os maus romances eram adaptáveis ao cinema. Meu tio Daniel Muñoz Vera, homem moderado, limitava-se a dizer: "O cinema é um veneno".

Terão compreendido vocês que estas três afirmações têm um denominador comum: o cinema escapa, trata de escapar, à maioria dos critérios de qualidade que de certo modo, com sorte, podem se aplicar às outras artes.

Não há filmes maus.

Todo filme se alimenta de restos.

Todos os filmes são *phármakôn*: veneno ou remédio, dependendo do caso.

Este é o tipo de problemas que intentaremos tratar ao longo das páginas que seguem.

Tradução: Eduardo Savella.