

REGIS FROTA

Ensaaios de Literatura e Cinema



ABC
EDITORA

AIADCE



Regis Frota, advogado, economista, cineasta, com mestrado e doutorado em Direito Constitucional pela Universidade de Santiago de Compostela, na Espanha, onde viveu entre os anos 1994/1998 é professor associado III, da UFC, na graduação e na pósgraduação em Direito, possui diploma de livre-docente em Direito Constitucional pela UVA (Sobral-CE), bem como cursa, desde 2010, um MBA em direito Constitucional comparado (MCL), na Samford University (Birmingham-Alabama-USA), em Cumberland School of Law, ao tempo em que participa do convênio UFC/Université de Havre (França), para proferir conferências naquela universidade (2009).

Diplomado nos anos 1970 pela Universidade Católica de Minas Gerais em Cinema, estagiou, em 1976, na Cinemathèque du Quebec (Canadá) e realizou vários documentários em Super 8 e em 16 mm (*A poesia folclórica de Juvenal Gale-*

Regis Frota Araujo

Professor de Graduação e de Pós-Graduação em Direito da UFC.
Membro vitalício das Academia Fortalezense de Letras (AFL) e
Academia Sobralense de Estudos e Letras (ASEL).

Ensaio de Literatura e Cinema



Rio – São Paulo – Fortaleza
2011

Arte final da Capa:

Heron Cruz

Editoração Eletrônica:

Egberto Nogueira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A231e Araujo, Regis Frota.
Ensaio de Literatura e Cinema / Regis Frota Araujo. Fortale-
za: **ABC Editora**, 2011.

258 p.

1. Cinema. 2. Crônicas - Literatura brasileira. I. Título.

CDU: 791.43
869.93

DEDICATÓRIA

Ao amigo L. G. de Miranda Leão, em seus 80 anos de vida e 70^o de dedicação ao Cinema Cearense.

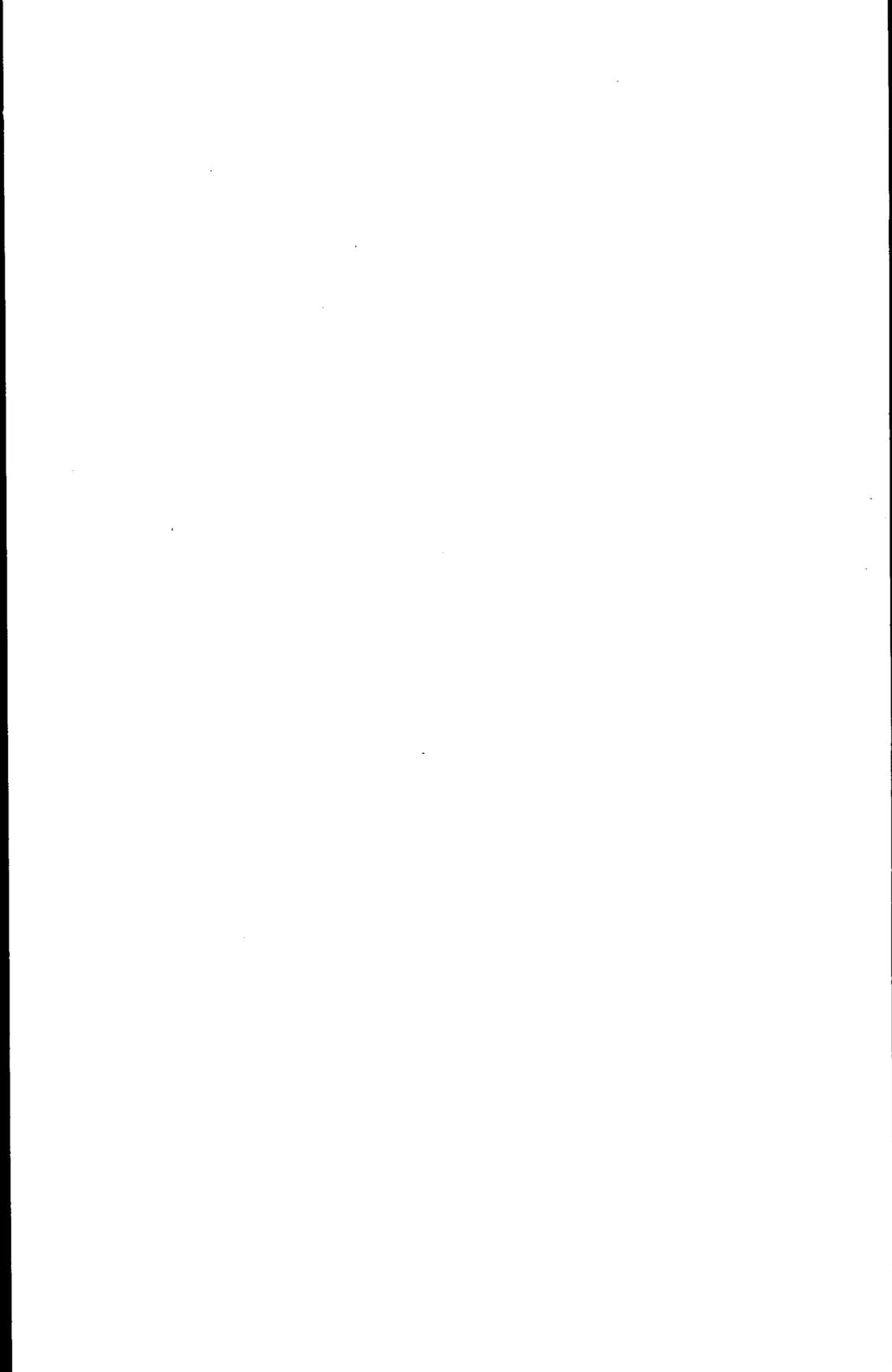
Ao Newton Freitas, o mecenas da cultura no Ceará.

Aos amigos cineastas Bráulio Tavares e Elizeu Ewald.

À poetisa Aurila Carneiro, luz dos meus olhos e de meus filmes.



^o L. G. de Miranda Leão esteve, em 1942, no Mucuripe, acompanhado do pai, observando as filmagens de Orson Welles do filme *It's all True*. Nascia sua paixão pelo Cinema.



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
PRIMEIRA PARTE	
ENSAIOS DE CINEMA – Literatura e Cinema: Interlocução, Diegese e Adaptação:	11
Capítulo 1	
DA <i>AVANT GARDE</i> FRANCESA AO <i>EXPRESSIONISMO GERMÂNICO</i>	13
Capítulo 2	
VANGUARDA RUSSA CLÁSSICA	39
Capítulo 3	
DO NEORREALISMO ITALIANO À <i>NOUVELLE VAGUE</i> FRANCESA: LITERATURA CINEMATOGRAFICA	65
Capítulo 4	
OS CINEMAS NACIONAIS CONTRA HOLLYWOOD: DO POLI- PÓLIO AO MONOPÓLIO CINEMATOGRAFICO. É POSSÍVEL AOS CINEMAS NACIONAIS SUBSISTIREM?	97
Capítulo 5	
AS FRONTEIRAS DO CINEMA INDUSTRIAL E A NOVA <i>HOLLYWOOD</i>	115
Capítulo 6	
CINEMA E POESIA	155

SEGUNDA PARTE

**ENSAIOS LITERÁRIO-CINEMATOGRAFICOS: RELAÇÕES
DIEGÉTICAS 177**

Capítulo 7

MARGUERITE DURAS E A BOA LITERATURA D'O *AMANTE* 179

Capítulo 8

**DE COMO O CINEMA ADQUIRIU *STATUS* JURÍDICO E DE CO-
MO O DIREITO HODIERNO SE UTILIZA DA SÉTIMA ARTE 211**

Capítulo 9

***SÃO BERNARDO*: BRUTALIDADE DO NARRADOR À DOÇU-
RA DA COMPANHEIRA 229**

APRESENTAÇÃO

É do linguista franco-americano Michael Riffaterre a expressão “obra-monumento” com que define as grandes realizações literárias, aquelas inquestionáveis pelas suas qualidades estruturais e de conteúdo. O termo me ocorre quando tenho em mãos (e leio atentamente) *Ensaio de Literatura e Cinema*, de Regis Frota. Ombreando-se ao que se fez de melhor no gênero nos últimos anos, o livro de Frota coloca diante de nós um estudo completo e denso, repleto de referências ao que existe de mais significativo sobre literatura e cinema, além de uma vasta gama de filmes que examina e teóricos, de Eisenstein a Bazin, de Kracauer a Christian Metz e Ismail Xavier, que cita por conhecê-los a fundo, como cinéfilo e como o crítico arguto que é.

Como o título deixa claro, Regis Frota tem por objeto do seu trabalho as relações intersemióticas entre literatura e cinema, o diálogo possível entre as duas estéticas e o resultado final das experiências levadas a efeito ao longo de muitos anos em diferentes países. Mas o faz, insisto, de forma aguda e profunda, com o embasamento teórico necessário para que seu livro, a exemplo do que não raro acontece em escrituras do gênero, não resulte um conjunto de subjetivações que pouco ou nada acrescentam ao que já existe sobre a matéria. Eis uma das propriedades do ensaio que saltam aos olhos do leitor já nas primeiras páginas, e haverão de colocá-lo em destaque entre os congêneres de data recente.

O livro está dividido em duas partes. Na primeira delas, marcada pelo siso de um estudioso criterioso e atento, Regis Frota faz um apanhado histórico que se estende da vanguarda francesa (passando pelo Expressionismo alemão) ao cinema industrial e à Nova Hollywood. História do cinema? Não. Ao proceder a tal levanta-

tamento, em que pese a rigorosa visada sobre estilos, autores e as grandes personalidades do cinema, num e noutro período ou estética examinada, Frota vai além: a cada parada, em momento algum esquece de emitir o seu juízo, ainda que sutil, muitas vezes conscientemente ligeiro, mas invariavelmente seguro, certo, sem jamais perder de vista o ponto nevrálgico da matéria em foco.

Na segunda parte, *Ensaaios de Literatura e Cinema* é ainda mais vasto. Mantendo o mesmo nível (in)formativo, desliza um tanto para a dimensão estética das interlocuções semiológicas, fio condutor das reflexões que têm início com o primoroso ensaio sobre *O Amante*, de Jean-Jacques Annaud, a partir do livro de Marguerite Duras. Aqui, ainda mais, é o olhar clínico do esteta que sobressai, constituindo a sua análise, apoiada em parâmetros teóricos consistentes, uma convincente defesa das qualidades fílmicas da adaptação do realizador de *O Nome da Rosa*. Une-se, a essa altura do livro, a densidade da pesquisa à refinada sensibilidade do cinéfilo.

O livro de Regis Frota, assim, alicerçado na sólida formação intelectual do autor, constitui um completo estudo das relações intertextuais que aproximam literatura e cinema, apontando limites e possibilidades da adaptação. Mesmo advertido e advertindo o leitor de que muitas das conquistas narrativas do cinema provêm das conquistas formais do romance, contudo, como um amante e profundo conhecedor da linguagem cinematográfica, é natural que Frota incline-se de forma conclusiva em defesa do primeiro. Este detalhe, antes de redimensionar de modo empobrecedor o livro, aos meus olhos, muito mais evidencia a sua completa validade como exame comparado dos textos literário e fílmico. Até porque, como evidencia Robert Stam, no excepcional *A Literatura Através do Cinema*, "como tecnologia da representação, o cinema está equipado de modo ideal para multiplicar magicamente tempos e espaços".

Regis Frota apoia-se nessa magia quando analisa com atenção a (re)construção de tempos e espaços diegéticos e extradiegéticos, nomeadamente a sequência final do filme de Jean-Jacques Annaud referido acima.

No nível da construção, *Ensaio de Literatura e Cinema* é rigoroso como produção acadêmica, mas notabiliza-se, outrossim, pela soltura e leveza do texto, que tem o ritmo e a articulação de uma boa narrativa, ora como se realizasse *travellings*, *plongées*, *contre-plongées*, ora *closes* secos e precisos, como num filme de Jean-Luc Godard. Este, por sinal, é objeto de um belíssimo estudo em que Frota, num *plano panorâmico* à Kurosawa, faz sua câmera se deslocar do neorealismo italiano à Nouvelle-vague francesa com a sensibilidade de um mestre. Nesse sentido, pois, destaco dois ensaios particularmente notáveis: *Cinema e Poesia*, da primeira parte do livro, um exame sedutor sobre as metáforas visuais em Glauber Rocha e, da segunda parte, *Da brutalidade do narrador à doçura de Madalena*, ao redor das intertextualidades entre *São Bernardo*, o romance de Graciliano Ramos, e a adaptação homônima de Leon Hirszman para o cinema.

Se era reconhecida a carência, entre nós, de textos a um tempo abrangentes e profundos sobre cinema e literatura, que atendessem às necessidades de estudantes, professores, mestrandos, doutorandos e cinéfilos em geral, *Ensaio de Literatura e Cinema* vem suprir essa deficiência com louvor, pela densidade de pesquisa e senso de análise que lhe dão personalidade incontornável.

Haverá, por inevitável, quem não goste do livro de Frota, por idiossincrasia ou tão-somente por considerá-lo demasiado passional. A esses, não é muito lembrar Jacques Leenhardt, quando cita Baudelaire: "O crítico investe toda a parcialidade do seu olhar e é ficando mais perto de sua paixão que ele consegue ser o mais uni-

versal, pois essa paixão subjetiva tem o mesmo fundamento que a do artista e, potencialmente, do público". Por isso, estou convencido: há livros que já nascem clássicos. Este, de Regis Frota, é um desses.

Álder Teixeira*

**Álder Teixeira, é professor de Filosofia da Arte, Análise do Texto Dramático e Estética do Filme do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará. É Mestre em Literatura e Doutorando em Cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.*

PRIMEIRA PARTE:

**ENSAIOS DE CINEMA - Literatura e Cinema:
Interlocução, Diegese e Adaptação.**



Jean-Luc Godard



Capítulo 1

DA AVANT GARDE FRANCESA AO EXPRESSIONISMO GERMÂNICO

1.1. NOTAS PARA A HISTÓRIA DE UM CICLO DE CINEMA VANGUARDISTA E INDEPENDENTE

A Vanguarda francesa surge na história do cinema nos anos vinte e trinta e se enquadra na fase da economia cinematográfica conhecida pela denominação de **oligopólio**, ou seja, aquela situação na qual se caracteriza o cinema francês pelo fato de que um bem ou produto fílmico da *belle époque* só é oferecido por algumas poucas unidades econômicas (a empresa *Gaumont* e outras poucas distribuidoras de filmes) e procurado por muitas (as salas exibidoras de Paris, sobretudo), em geral, pequenas unidades, não associadas entre si.

Embora a mencionada bela época antecipasse a luta de Hollywood para vencer a concorrência criativa dos cinemas nacionais independentes, fosse pela introdução e aperfeiçoamento do filme falado ou sonoro, fosse por tecnologias de comércio e distribuição associados e sofisticados, que resultariam numa **internacionalização da indústria cinematográfica**, como veremos em capítulo posterior.

Na verdade, a situação histórica na qual se inicia o movimento independente do cinema francês que ficou conhecido como *avant-garde*, entre os anos de 1920/30, caracterizou-se por profundas mudanças sofridas pela comunidade europeia após a Primeira Guerra Mundial: esfaceladas as principais unidades nacionais participantes do conflito, reinava um certo pessimismo nos meios artísticos euro-

peus. Muito compreensível, por sinal, tendo em vista que o primeiro enfrentamento mundial significou, sobretudo, um tiro de misericórdia nas crenças liberalistas até então reinantes. Tombou o mito da “mão invisível”, arrastou-se ou ficou de joelhos a fé no “estado ausente”. Aquelas certezas professadas pelos economistas liberais de que “para qualquer oferta haveria igual procura”, já não tinham como prosperar após os estragos do conflito bélico. Este novo panorama teórico das ciências econômicas se refletiu, naturalmente, no universo do cinema.

Edward McNall Burns¹ (*Western Civilizations - Their History & Their Culture*, 1948) compreendeu muito bem, quando descreveu com precisão:

“Seria impossível descrever a história de todas as democracias entre as duas guerras, ou sequer analisar por miúdo os desenvolvimentos internos ocorridos em qualquer delas. Em conjunto, podemos estabelecer três períodos: 1) uma fase de depressão aguda, de 1918 a 1923; 2) uma fase de relativa prosperidade, de 1923 a 1929; e 3) uma fase de depressão crônica, de 1929 em diante”.

O cerne da vanguarda francesa na área do cinema corresponde exatamente a essa fase de “relativa prosperidade” burnsiana, de 1923 a 1929, quando uma determinada conjuntura favorável fê-la aparecer, aliás, em relação à pintura e à poesia, com quase vinte anos de atraso.

Quem, corretamente, ratifica essa análise é um dos autores que melhor historia o fenômeno cinematográfico mundial, Georges Sadoul² (*Le cinéma: des origines à nos jours*, 1949) consoante o qual:

¹ BURNS, Edward McNall: “*Western Civilizations - Their History & Their Culture. História da civilização ocidental*”, Editora Globo, Rio de Janeiro, 1948

² SADOUL, Georges: “*Le cinéma-des origines à nos jours, (História do cinema mundial)*, Editions Flammarion, Paris, 1949.

“a vanguarda apareceu no cinema, em torno de 1925, com dez ou vinte anos de atraso sobre a pintura ou a poesia. Anteriormente, em 1914, Apollinaire, Picasso ou Max Jacob tinham tido por certos filmes a atenção despertada, segundo eles devido às vitrines dos bistrôs, ou ao Fantômas, de Souvestre e Allain”.

Não tendo sido poucos os prejuízos sofridos pelas nações europeias beligerantes, surpreende que, contudo, tenha a vanguarda cinematográfica sido fruto de uma conjuntura político-econômica favorável; como se verá, a realização fílmica evoluía, sobretudo na França. Como compreender esse avanço industrial cinematográfico, senão colocando-o no contexto global da economia francesa do pós-guerra?

Revunenkov³ (*História dos tempos atuais*) descreve a França desde a primeira até a Segunda Guerra Mundial, em capítulo específico (cap. IV) para vaticinar que:

“depois da derrota da Alemanha, a França converteu-se na potência militar mais forte do continente europeu. A devolução à França da Alsácia-Lorena e a entrega a ela das jazidas carboníferas do Sarre aumentaram o poderio da indústria metalúrgica francesa em mais de setenta e cinco por cento. Durante os anos da guerra e, especialmente, no período do pós-guerra, ganhou maior vigor o processo de concentração da produção e do capital”.

O aparecimento dos primeiros cineclubes e teóricos franceses, a evolução das outras artes (cubismo e surrealismo, na pintura; o dadaísmo, na literatura) e o surgimento das teorias freudianas se constituíram nas principais influências da vanguarda cinematográfica na França.

³ REVUNENDIV, V.G.: “Historia dos tempos atuais”, Edit. Centro do Livro Brasileiro, Lisboa/Porto, 1984

Milenarmente praticados e teorizados, a literatura e o teatro, a pintura e a dança, enquanto artes e meios de comunicação social, conheceram, desde a civilização grega clássica passando pelas idades média e moderna, todo um cabedal de tentativas de apropriação por cada uma das fases históricas da humanidade. O processo de concentração da produção e do capital aliado ao desenvolvimento da máquina permitiam, afinal, já em pleno século atual, a teorização e o reconhecimento acadêmico - para não dizer, positivista formalista na linha de raciocínio que caracterizou a racionalidade gaulesa do século dezanove - do novo fenômeno - o cinematográfico. A burguesia estava radiante, a *belle époque* parecia renascer plenamente revitalizada através da nova arte, a sétima arte, aquela que conseguia captar e reproduzir a realidade tal qual era, surpreender o sonho humano no mais íntimo do seu ser.

Os primeiros teóricos franceses (Ricciotto Canudo, Louis Delluc e Germaine Dulac) são exemplos significativos, no dizer de Ismail Xavier⁴ ('Sétima Arte: um culto moderno', 1978) dos vínculos entre o desenvolvimento da estética cinematográfica na Europa e a militância dos grupos de vanguarda.

A contribuição desses primeiros teóricos foi fundamental para o reconhecimento acadêmico (intelectual, jurídico e cultural) da nova forma de comunicação cinematográfica. Embasou, na verdade, uma postura distinta da monopolística produção hollywoodiana que tendia a padronizar o filme comercial, o cinema-mercadoria, enquanto a vanguarda francesa partia para a valorização do "cinema de arte".

Surpreende como inclusive críticos americanos viriam a reconhecer na *avant garde* francesa essa condição pioneira. O escritor americano Arthur Knight⁵ (*The liveliest art - a panoramic history*

⁴ XAVIER, Ismail: "Sétima arte: um culto moderno". Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

⁵ KNIGHT, Arthur: *The liveliest art: a panoramic history of the movies*, "(Uma história panorâmica do cinema, a mais viva das artes)", Editora Lidador, Rio de Janeiro, 1970

of the movies, 1957), em conferência na Universidade de Minnesota, Minneapolis, na década de 50, resumia suas impressões sobre o movimento francês da vanguarda cinematográfica de forma criteriosa:

“Somente na França havia uma indústria suficientemente vigorosa, capaz de sobreviver à década de vinte sem auxílio oficial. Isto se deveu, em parte, ao enorme interesse dos intelectuais franceses no pós-guerra pelo cinema e, até certo ponto, a um sistema inteiramente diferente de produção do que prevalecia em outros países. Em vez de uma meia dúzia de grandes estúdios rodando uma produção anual destinada aos cinemas filiados, a maioria dos estúdios era pequena, com instalações às vezes alugadas especificamente para uma única película. Cada nova aventura transbordava de entusiasmo. A maioria dos filmes era rodada sobretudo porque os diretores queriam fazê-los. É fato que os filmes franceses desse período dificilmente podem comparar-se numericamente à produção alemã, russa e mesmo inglesa (e ainda menos à americana), mas um número extraordinário de filmes revelou-se de primeiríssima qualidade”.

Para contestar o ar de desprezo que os intelectuais europeus devotavam à nova comunicação artística do filme, fundamentais foram os escritos dos teóricos vanguardistas: Jean Epstein com *l'intelligence d'une machine*; Riccioto Canudo com *O manifesto das sete Artes*, de 28 de março de 1911; Elie Faure com *la fonction du cinema*; Louis Delluc, German Dulac e a crítica cinematográfica de cineclubistas e amigos da sétima arte, os conhecidos *clubs des amis du Septième Art*.

Como percucientemente afirmou Lo Duca (*Histoire du cinéma*, 1947): ‘ Em 1911, Canudo escreveu um ensaio sobre o cinema: é o primeiro escritor que fala do cinema como de uma arte

logo quando os literatos o desprezam, ou o destroem lhe fornecendo argumentos para adaptações”.

A contribuição desses primeiros teóricos vanguardistas consistiu em buscar fundamentar uma base de especificidade para o cinema. Essa busca se desenvolveu em duas etapas: primeira, separar o propriamente cinético do teatral, distinguir com clareza que a mimese teatral das representações clássicas nada tinha a ver com o cinema puro, técnico, dinâmico, na imagem, verdadeiro, na tela. Segunda etapa: teorizar sobre a essência do cinema e a psicologia do movimento; a primeira, buscava se expulsar as impurezas advindas da influência literária e teatral. Cinema, na concepção desses teóricos, não será jamais “teatro filmado”. Convinha afastar a danosa influência teatral: essa a razão pela qual Delluc acredita ser impossível encontrar-se a verdade no teatro, conquanto fosse ela indispensável no cinema.

Lembra, a propósito, Ismail Xavier (S. Paulo, 1978): “A base para a sua crítica ao teatro conquanto representação vem da identificação do teatro com os convencionalismos da cultura, num compromisso secular que o teria viciado e reduzido ao império da ilusão, da sofisticação e da falsidade. O cinema seria o império da vida, da simplicidade, da presença da natureza, dos gestos rápidos, acrobáticos e precisos, próprios à vida moderna”.

Com efeito, seja Louis Delluc - o cineclubista por excelência, seja Riciotto Canudo - o escritor italiano que foi ajudar os franceses a definir o cinema enquanto arte específica -, contribuíram ambos para a sedimentação de um respaldo teórico das experiências práticas vanguardistas efetuadas na França dos anos vinte. Apesar da indisfarçada admiração daquele que foi por muito tempo considerado o primeiro dos críticos de cinema da França, Louis Delluc, pelo produto cultural alienígena, no caso, o cinema americano, escreveu, em 1921, um livro sobre Charles

Chaplin, bem como consagrou o western e sua "poesia simples e sincera".

Pela definição de cinema formulada por Canudo (*Manifesto das Sete Artes*, Paris, 28.03.1911) conclui-se o quanto sua teoria concentra de caráter mítico. Seu esforço de justificação da enumeração do cinema como sétima arte revela ter ele creditado à extensa trajetória de séculos uma verdadeira preparação ao nascimento do filme. Senão, transcrevemo-la: "E o nosso tempo sintetizou, por um impulso divino, múltiplas experiências do homem. E nós fizemos todos os totais da vida prática e da vida sentimental. Casamos a Ciência com a Arte - quero dizer: as descobertas e não os dados da Ciência e o ideal da Arte, aplicando-as, uma à outra, para captar e fixar os ritmos da luz. Ou seja - o Cinema (...) Sétima Arte representa, para aqueles que assim a chamam, a poderosa síntese moderna de todas as Artes: artes plásticas em movimento rítmico, artes rítmicas em quadros e esculturas de luzes. Eis nossa definição do cinema; e bem entendido, pelo cinema arte como o compreendemos e em direção ao qual nos batemos. Sétima Arte, porque a Arquitetura e a Música, as duas artes supremas, com suas complementares - Pintura, Escultura, Poesia e Dança, formaram até aqui o coro hexarítmico do sonho estético dos séculos".

A filmografia da *avant-garde* francesa concentra produções de realizadores provenientes de países vários (Espanha, Holanda, Bélgica), os quais centralizados e atraídos por Paris, a capital das luzes, encontraram o ambiente propício para a discussão de suas ideias, a materialização imagética de seus sonhos e simbologias oníricas. No quadro sinótico nº 1, adiante reproduzido, tem-se uma ideia da qualidade dessa produção.

A evolução das outras artes, como a pintura, em especial o cubismo de Picasso e Braque, e o aparecimento do dadaísmo e do surrealismo que tantas influências trariam à vanguarda cinemato-

gráfica francesa contribuíram para o caráter intimista e subjetivista das realizações antes mencionadas e adiante, em quadro específico, arroladas. Essas as principais características temáticas do movimento: assuntos intimistas e subjetivos, seja sob uma perspectiva sentimental (Germaine Dulac), ou anarquista (Luis Bunuel): cinema individualista expresso na feitura da “arte pela arte” e a oscilação entre a crítica social direta (Bunuel, Vigo, René Clair) e um total alheamento dos problemas de estrutura (Dulac, Epstein).

Filmografia representativa da Vanguarda Francesa

Realizador	Filmes Título original	Filmes Título em Português	Ano de Produção
Luis Bunuel	Un chien andalou	Um cão andaluz	1928
	L'âge d'or	A idade de ouro	1930
	Terre sans pain	Terra sem pão	1932
Germaine Dulac	Fête espagnole	Festa espanhola	1920
	La souriante M. Baudet	A sorridente Madame Baudet	1923
	La coquille et le clergiman	A concha e o clérigo	1926
	Arabesque	Arabesco	1920
Louis Delluc	Le silence	O silêncio	1920
	La femme de nulle part	A mulher de nenhum lugar	1922
Abel Gance	La roue	A roda	1922
	Napoléon	Napoleão	1926
René Clair	Entr'acte Paris qui dort	Entreato Paris que dorme	1923

Fonte: Várias, segundo Georges Sadoul (Quadro de nossa lavra).

Os fundamentos estéticos, filosóficos e criativos do dadaísmo criado por Tristan Tzara, em Zurique, em 1916, e cujos principais elementos -os escritores alemães Hugo Ball e Richard Huelsenbeck e o pintor alsaciano Hans Arp, bem como os pintores Marcel Duchamp e Francis Picabia, se vinculavam a uma explosiva negação dos valores vigentes, tão magistralmente aproveitada pela vanguarda cinematográfica, que se caracterizará, igualmente, pelo movimento de negação anárquica do *status quo*.

Joseph-Émile Muller (*L'art au XX siècle*, 1967) revela esse caráter contestatório do movimento dadaísta:

“O que o faz eclodir é a revolta, a revolta contra o massacre, contra a lógica das mensagens que buscam justificá-la, contra a ciência e a técnica que se põem a serviço da destruição, contra a arte, enfim, que veneram *esses* homens os quais se auto-destroem. Donde o cuidado de injuriar a razão, de escarnecer a lógica, de ridicularizar o maquinismo, de denegrir a pintura, de negar toda a distinção entre a arte e aquilo que normalmente é encarado como seu contrário”.

Qualquer rápida averiguação da escola surrealista constatará, outrossim, se incluírem entre seus fundamentos estéticos a revolta e a contestação, apesar da busca surrealista de valorização do irracional e riqueza do inconsciente descoberta nas teorias freudianas. Desde seu manifesto, o surrealismo se autodefine como “um automatismo psíquico puro através do qual se propõe a exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do raciocínio”.

Isto tudo ao transcrever trecho do “manifesto surrealista”, publicado em 1924, por André Bréton.

A expressão cinematográfica vanguardista contida no esmero fotográfico, nas pesquisas de trucagens, nas imagens assumi-

do valor autônomo, na busca de composições dos movimentos dos ritmos e, na montagem sem lógica aparente procurando traduzir as associações de ideias da mente humana, revela o estreito relacionamento com o movimento surrealista.

Os principais autores surrealistas (Aragón, Salvador Dalí, Luis Bunuel, André Breton, Man Ray, Arp, Gilbert Lecomte), de uma forma ou de outra chegam a se interessar pelo vanguardismo cinematográfico, através da valorização do simbolismo que esse cinema possibilita.

Reitera Maurice Ladeau:

“La marcha de Aragón no lleva aparejada ninguna más. Reforzado por los elementos que hemos citado ya (Dalí y Bunuel acaban de crear juntos el gran film surrealista *L'âge d'or*, cuya proyección ha suscitado la cólera de las “Juventudes patrióticas”), el grupo sigue expresándose en el S.A.S.D.L.R., del que aparecen dos números en 1931 y otros en 1933”.

Com efeito, as reações da juventude francesa às primeiras projeções do filme, *A idade de ouro*, de Bunuel, a exemplo do que já ocorrera antes com as primeiras projeções do filme surrealista *Un chien andalou* (1929), foram as mais gritantes e espalhafatosas. Atente-se para o testemunho pessoal do autor (Luis Bunuel: *Meu Último Suspiro*, 1982): “O filme estreou, como ‘Un chien andalou’, no Studio 28, e foi apresentado durante seis dias com salas cheias. Após o que, enquanto a imprensa de direita desancava o filme, os ‘Camelots du Roi’ e as ‘Jeunesses Patriotiques’ atacaram o cinema, dilaceraram os quadros da exposição surrealista, localizada na entrada, quebraram as poltronas, jogaram bombas na tela. Foi o escândalo de “*L'âge d'or*” (A idade de Ouro). Uma semana depois, sob pretexto de manutenção da ordem, o chefe de polícia, Chiappe, pura e simplesmente proibiu o filme. Proibição que se manteve durante cinquenta anos”.

A criatividade dos mais radicais cineastas e pintores independentes da avant-garde apresenta imagens ousadas, em obras cinematográficas clássicas como “ghost before breakfast” (1928) e *Evereday* (1929), de *Hans Richter*, bem como películas de autoria de *Charlos Klein* (the te/ltale hurt - 1928); *Sfella Simon* (Hande: das leben und die liebe eines zarlichen geschlechts - 1927-28); *Ralph Sfeíner* (mechanica! principies - 1930); *Norman Bel Geddes* (Tilly Losch in her dance - 1930); *Emlen Etting* (Oramunde- 1933); *Willard Van Dyke* (Hands-1933); e, *Joseph Cornel* (Thimble theater - 1930 e Children’s party - 1938 e Carousel-animal opera - 1930 e Cotillion (1938) ou Jack’s dream (1930).

Essa “orquestração de imagens” que se identifica no cinema francês da década de vinte, expressa na maioria de filmes abstratos e vanguardistas, bem se diferencia de uma produção contemporânea a ela e, de um país vizinho, a Alemanha, conhecido como “escola do expressionismo” e cujos caracteres fundamentais merecem rápidos comentários a seguir expostos.

1.2. O EXPRESSIONISMO ALEMÃO DOS ANOS 30: ESPELHO DE UMA VILIPENDIADA ORDEM POLÍTICA A ANTECIPAR A DERROTA GERMÂNICA HITLERISTA

O movimento cinematográfico açambarcado pelo expressionismo alemão, entre os anos de 1919 e 1934, traz a marca da politização. Afinal, 1919 é o ano da promulgação da Constituição de Weimar (11 de agosto), modelo ímpar de Carta Política que desabrochará o Estado Social, antinomia do Estado Liberal burguês que vira impresso seu caráter político absenteísta nas Declarações de Direitos e nos preâmbulos dos diplomas demo-liberais.

Conforme observou Paulo Bonavides (*Curso de Direito Constitucional*, 1990), com penetrante acuidade: “A Constituição de Weimar foi fruto dessa agonia: o Estado liberal estava morto, mas o Estado

social ainda não nascera. As dores da crise se fizeram mais agudas na Alemanha, entre os seus juristas, cuja obra de compreensão das realidades emergentes se condensou num texto rude e imperfeito, embora assombrosamente precursor, de que resultariam diretrizes básicas e indeclináveis para o moderno constitucionalismo social”.

Logicamente essas dores da crise agônica da passagem do Estado Liberal ao Estado Social sentidas pelos juristas alemães, foram igualmente pressentidas pelos cineastas expressionistas cujas obras refletiram o clima da inflação, da miséria, da humilhação nacional de uma Alemanha derrotada no final da Primeira Grande Guerra, o pessimismo e a incerteza, a urgência do Estado em assumir o controle das massas desesperadas.

E o moderno constitucionalismo social referido por Paulo Bonavides, de que a Carta de Weimar, de 1919, foi precursora, consistirá precisamente na introdução de fórmulas programáticas - de que a Constituição alemã contemporânea da Escola Expressionista foi paradigma -, que gerariam a crise fundamental do velho direito constitucional.

A programaticidade contida, pois, na fase constitucionalista emergente - que refletia o triunfo do Estado sobre a Sociedade, contrariamente à fase liberalista clássica onde o texto francês de 1795 consagrou o predomínio desta sobre aquele -, era máxima, enquanto a juridicidade, mínima. Pondera Bonavides: “Quando as Constituições do Liberalismo, ao construírem um Estado de Direito em bases normativas, pareciam haver resolvido esse desafio, a contento, durante o século XIX, eis que as exigências sociais e os imperativos econômicos, configurativos de uma nova dimensão da Sociedade a inserir-se no corpo normativo dos textos, constitucionais, trouxe à luz a fragilidade de todos os resultados obtidos”.

Mostrou, em última análise, que as doutrinas e reflexões ideológicas que amparavam o constitucionalismo clássico se voltavam - apesar de pacíficas e pretensamente universais-, para o amparo de

uma classe social vitoriosa, a burguesia liberal, cujas normas jurídicas atendiam seus interesses, não o do Estado ou do agrupamento social como um todo. Mas, que exigências sociais e quais imperativos econômicos eram esses, referidos por Bonavides, a pedir uma nova ordem constitucional para a Alemanha, precursoramente, no Ocidente, logo após o término da Primeira Grande Guerra?

E como imaginar que tais exigências e imperativos seriam refletidos pelo cinema que ali se fez e produziu? Estabelecer os fundamentos jurídicos, políticos, sociais e históricos do expressionismo alemão, ressaltando para tanto as características temáticas e de expressão comunicacional dessa Escola cinematográfica, eis nosso objetivo no presente tópico do presente capítulo.

Antes, ensaiemos uma resposta à primeira indagação: estamos diante exatamente da situação histórica e social da Alemanha do pós-guerra, derrotada, humilhada, após a assinatura do Tratado de Versalhes, a 28 de junho de 1919, pondo fim à I Guerra Mundial em função da derrota imposta à Nação, desacreditadas estavam as formas do nacionalismo e do militarismo, vindo a predominar com a queda do kaiser, a república de Weimar, de 1918 a 1933, uma coalizão de partidos socialistas, centristas e democratas, cujos líderes haviam redigido a célebre Constituição inauguradora do Estado Social.

No entanto, o sentimento de humilhação oriundo da derrota na guerra predominava, fazendo antever que a república weimariana não eclodira da “vontade da maioria da nação, e sim de uma revolução imposta à Alemanha na hora da derrota”, apesar de sua Constituição, na opinião de McNall Burns ter sido “um instrumento de governo notável pelos seus numerosos caracteres progressistas”. Assevera o historiador professor de História da Rutgers University: “Estabelecia o sufrágio universal, a representação proporcional, sistema de gabinete e uma carta de direitos, garantindo não só as liberdades civis tradicionais, mas também o direito

do cidadão ao emprego, à educação e à proteção contra os riscos de uma sociedade industrial”.

Na verdade, o estatuto weimariano principiou o atendimento de exigências sociais pelo liberalismo, bem como de imperativos econômicos igualmente relegados pelo mesmo sistema constitucional superado. Somente o englobamento em capítulo específico, intitulado “Da ordem econômica e social”, tendo inovado na ingerência do Estado no domínio econômico, possibilitaria o reconhecimento, a nível constitucional, do clamor moderno.

Clamor este através do qual o cidadão moderno pede emprego, educação, proteção contra os riscos do abuso do poder econômico, da eliminação da concorrência, o domínio dos mercados pelos cartéis e trustes, o aumento arbitrário dos lucros de banqueiros e industriais em detrimento do crescente empobrecimento das classes assalariadas e menos favorecidas, enfim, contra os riscos de uma sociedade industrial cuja revolução passou da primeira para uma segunda ou terceira fase de técnica à tecnológica, de tecnológica à financeira.

Esse o contexto histórico da Alemanha expressionista. Esse o quadro político e econômico responsável pela cinematografia das sombras. Foi a primeira guerra que tornou Hitler possível, o *führer* dos alemães que os conduzirá à Segunda Guerra, consoante fica devidamente esclarecido em biografia recente e definitiva escrita pelo historiador da Universidade de Sheffield, Ian Kershaw⁶, para o qual, foi no Exército que a indolência do então jovem Adolf Hitler deu lugar à disciplina, afinal quando veio a derrota alemã em 1918, o cabo Adolf considerou “aquele o pior dia da sua vida”, quando sabemos hoje que à derrota seguiram-se reparações de guerra, a hiperinflação de 1923, o medo do comunismo e a Depressão dos anos 1930. Estava criado o caldo para o povo alemão dar ouvidos ao fanatismo hitlerista cujas imagens expressionistas da filmografia germânica deste período tão bem vai prenunciar.

⁶ KERSHAW, Ian: “Hitler”, Companhia das Letras, 1160 págs., Rio de Janeiro, 2010.

É penetrante a observação de Leif Furhammar e Folke Isaksson (*Cinema & Política*):

“Atualmente parece razoável encarar os filmes alemães, de 1920 a 1925, não só como o produto do subconsciente inquieto do povo alemão, mas como um produto da situação política da época. Se o cinema expressionista tinha um conteúdo ideológico conservador, isso não se devia apenas a que os alemães, sacudidos por guerras e revoluções, com sua auto-estima severamente abalada, desejassem segurança a qualquer preço, ainda que isso significasse o despotismo; era também determinado pelo conservadorismo dos produtores cinematográficos e seu poder sobre suas produções”.

Não resta dúvida, portanto, que as responsabilidades sobre a Alemanha hitlerista, que provocou o holocausto da matança dos seis milhões de judeus e a derrocada germânica no segundo conflito mundial, devem ser divididas entre criador (Hitler) e criatura (alemães).

Desde 1917, destarte, o controle da produção cinematográfica alemã estava nas mãos da representante mais expressiva da indústria de filmes daquele país, a UFA (Universum Film A. G.), empresa que fora fundada por iniciativa do general Udendorff e que, mais tarde, contaria com a participação acionária das Forças Armadas alemãs, apesar de um terço de suas ações pertencerem originalmente ao Estado.

O expressionismo conheceu uma fase pictórica que influenciaria na solução estética encontrada pela cinematografia alemã dos anos vinte. Tratando-se de um movimento de vanguarda fundado em Munich, em 1910, o expressionismo na pintura foi responsável pela presença na realização de filmes de numerosos e brilhantes cenógrafos (Walter Rohrig, Herman Warm, Walter Reiman, etc), cuja importância foi às vezes maior que a dos próprios diretores.

Por outro lado, influenciaram ainda o expressionismo alemão de cinema: o misticismo nórdico (filmes suecos e dinamarqueses dominaram o mercado alemão durante a guerra), e a reação contra o naturalismo e o impressionismo tipicamente gauleses.

Segundo a ótica kracaueriana, como estivemos vendo, as características foram o pessimismo e incerteza, o homem impotente para enfrentar as forças externas (os monstros) ou internas (o **terror**, a **loucura**); os desequilíbrios psicológicos; os ambientes irrealis; as histórias fantásticas e a tendência à ressurreição de velhos mitos e lendas medievais para explicar o drama do homem.

Com efeito, o expressionismo tentou ver/mostrar o mundo através dos olhos dos personagens, exprimir o estado de alma dos personagens através do simbolismo de formas exteriores a eles, tendo, por tais razões, optado por supervalorizar a cenografia como elemento de expressão cinética.

Duas linhas fundamentais expressando vertentes comunicadoras prioritárias são identificadas no movimento do cinema expressionista: a pictórica, baseada em linhas, formas, manchas luminosas, decor pintado (o Gabinete do Dr. Caligari, Nosferatu, O Tesouro, etc); e a arquitetural, baseada em massas, volumes, iluminação salientando o relevo, decor artificialmente construído e tridimensional (*Metropolis*, os filmes de Fritz Lang, Raskolnikoff, etc). O contraste na iluminação onde excesso de luzes e refletores são contrastados com profundas escuridões na imagem fílmica torna-se, assim, uma das características desse tipo de linguagem, da comunicação dessa escola.

Lotte Eisner⁷ (*O écran demoníaco*, p. 53) assevera: "Este método, que consiste em sublinhar, em fazer sobressair - por vezes excessivamente - o relevo e os contornos de um objeto ou as

⁷ EISNER, Lotte: "O Écran demoníaco", Editora Aster, Lisboa, tradução de João Ribeiro Belo, 1984, pág. 53

nervuras de uma arquitetura, método que se não distingue ainda no Golem cuja atmosfera é mais efervescente, tornar-se-á uma característica do alemão. É a partir deste momento que serão iluminadas as bases dos cenários, acentuando assim o relevo, deformando e transformando-lhes a plástica por um complexo de linhas deslumbrantes e insólitas”.

Pertine apenas parcialmente a análise política de Leif Furhammar: “O expressionismo no cinema floresceu por uns poucos e claudicantes anos, antes de morrer repentinamente. Isso não era devido simplesmente a uma época de transformações, à estabilização do Reichsmark, ou ao fato de ninguém mais acreditar em fantasmas e vampiros, mas também a uma mudança nas condições básicas da indústria cinematográfica. Quebrara-se a estrutura econômica”.

Em que consistiu essa ruptura da estrutura econômica do cinema expressionista? Ora, já em 1926, a UFA passara por sérias dificuldades financeiras, não somente devido à fragorosa inflação que se abatera sobre a economia alemã, tendo em vista que após o pico de 1923, diminuía esta já em 1926, deixando embora suas sequelas.

Não teve alternativas a célebre empresa cinematográfica se não socorrer-se dos capitais americanos: foram dezessete milhões de marcos injetados pelas companhias norte-americanas Paramount e Metro-Goldwyn Mayer no capital da UFA. Em troca, obviamente, não tardaria até que os interesses hollywoodianos estabelecessem forte concorrência ao filme expressionista: no final daquela mesma década, consoante Furhammar e Isaksson, cinquenta por cento do mercado exibidor alemão era dominado por filmes americanos; a influência americana logo se estenderia na aquisição de atores e atrizes germânicos, absorvendo-os para o star system. Claro, que mesmo nos dias atuais e correntes, esta

tendência de dominação dos mercados mundiais de exibição pelas películas norte-americanas continua. Por exemplo, segundo o sociólogo da Universidade Sorbonne, Pierre Sorlin, atualmente, noventa por cento do mercado exibidor alemão pertence aos filmes norte-americanos, sendo que no caso do cinema inglês tal percentual é mais alarmante porquanto atinge o patamar dos 95% (noventa e cinco por cento). É a expressão concreta do monopólio cinematográfico hollywoodiano.

A estrutura econômica do expressionismo conheceu, em 1927, outra *débauche*: o banqueiro e industrial Alfred Hugenberg, líder do Partido Nacional Alemão que fazia alianças políticas com Hitler, seis anos mais tarde, acercou-se da produção cinematográfica com interesses políticos, mais que financeiros.

Induvidosamente, por outro lado, o expressionismo retrata o clima intelectual que assistiu à ascensão do nazismo; alguns filmes são verdadeiras antevistas do regime político e terrorista implantado pelo Nacional Socialismo Hitlerista.

O conhecimento da filmografia básica do movimento expressionista alemão configurado no quadro sinótico nº 2 adiante resumido, dá uma ideia da produção variada e rica, contida na cinematografia daquele período.

Quais as características temáticas e estéticas e comunicacionais do movimento ou escola cinematográfica denominado "expressionismo"?

Muitos teóricos e estudiosos (Oskar Kalbus, Rudolf Arnheim, Jean Epstein, Siegfried Kracauer) levantaram hipóteses explicativas para a vitalidade da escola cinematográfica expressionista, dentre elas ressalta de importância a formulada pelo autor de *Theory of Film*, Siegfried Kracauer, segundo o qual teria o expressionismo representado um "monólogo interior único de natureza bastante reveladora, consoante quadro a seguir:

Filmografia representativa do Expressionismo Alemão

Realizador	Título do Filme	Ano de Produção
W. Murnau	Nosferatu	1922
	A última gargalhada	1924
	Tartufo	1925
	Fausto	1926
Fritz Lang	Os Nibelungos	1924
	A morte cansada	1921
	Metropolis	1926
Georg Wilhelm Pabst	O estranho caso do Prof. Matias	1926
	O tesouro (DerSchatz)	1923
	Rua sem alegria	1925
	A caixa de Pandora	1923
Robert Wiene	O gabinete do Dr. Caligari	1919
	Raskolnikoff	1923
	A valsa do Kaiser (Kaiserwaltz)	1931
Ernest Lubitch	Madame Du Bany	1919
	A mulher do faraó	1922
Lupu Pick	A noite de São Silvestre	1923
Paul Leni	O gabinete das figuras de Cera	1924
Peter Jutzi	Berlim Alexander platz	1931
	A mãe Krause	1929
Slatan Dudow	Ventres Gélidos (Kuhle Wampe)	1932
Paul Wegener	O Golen	1930
Robison	O Mostrador de sombras	1930

OBS.: Quadro de nossa lavra, a partir de vários livros e fontes.

Indicava uma ansiedade interna profunda na nação alemã, um estado de choque (segundo-se à derrota, o Tratado de Versalhes e suas consequências) que não dava sinais de estar passando, uma fixação traumática em experiências negativas.

Furhammar e Isaksson continuam perquirindo a ótica kracaueriana:

“Kracauer viu Hitler no Dr. Galigari. Em filme após filme ele viu a sombra do que estava para vir e do que tinha vindo (e ido) na época em que completara suas investigações. Kracauer fez suas equações sabendo quais seriam as respostas ao final do livro e algumas vezes não se pode deixar de ter a impressão de que tudo se encaixa de modo perfeito demais”.

Estaria correta a crítica de Furhammar? Cremos que sim, porque a teoria do reflexo de Kracauer, apesar de absorvida largamente por economistas e sociólogos, durante as décadas de 50 e 60, peca pelo conservadorismo de suas proposições, tendo em vista que se satisfaz em investigar as consequências funcionais de um fenômeno dado, não inserido, contudo, na análise empírica dos fatos, as condições estruturais do contexto. Consoante Robert Merton, se uma análise somente investiga consequências funcionais “ela tende às ideologias ultraconservadoras; se só investiga consequências disfuncionais, ela será radicalmente utópica”.

Igualmente procedente torna-se a crítica que Dieter Prokop formula à aceitação pela maioria dos sociólogos da metáfora do reflexo de Kracauer, sem usá-la concretamente no cinema. Nesse sentido, constata o jovem sociólogo alemão que a crescente institucionalização do filme de entretenimento transferiu a formulação de questões de Sociologia do Cinema das décadas de 1930 e 1940, quando o filme era visto como “válvula de escape dos costumes” para outro nível de preocupação nas décadas de 1950 e 1960, quando a análise passou a levantar as consequências funcionais ou disfuncionais do fenômeno cinematográfico dado, excluída a investigação dos fatores estruturais. Convém, pois, conferir a utilização da metáfora do espelho como instrumento de análise socio-

lógica pela "Escola Kracaueriana", formada no Curso de Cinema do Instituto de Publicística da Universidade de Münster (Karl-Heinz Gotte, revista *Filmkritik* (desde 1957), Kotulla, Patalas, Berghahn, Klaus Hellwig, etc) e suas consequências para a crítica cinematográfica atual.

Dieter Prokop (*Die Rolle der Film Soziologie im internationalen Monopol*, 1985), analisa com correção, quando afirma:

"Esta debilidade da Teoria do Reflexo pode ficar despercebida, na medida em que é apresentada nos limites de postulados gerais. Entretanto, como base para explicação de fenômenos empíricos concretos, ela exige o recurso de grandezas empiricamente não verificáveis".

O funcionalismo da análise sociológica, na medida em que se ocupou do cinema, predominou sobre as escassas incursões estruturalistas (Edgar Morin e Parker Tyler). E o método kracaueriano de análise do fenômeno fílmico por não ter sido ampliado, desenvolvido em relação à teoria econômica, política e estética do filme, continuou pecando pela escamoteação da ideologia, sendo conscientemente, cautelosamente encoberta. A teoria do reflexo de Kracauer parte do pressuposto de que a indústria cinematográfica apresenta-se como meio neutro na formação das preferências do público, bem como de que esse "público" se coloca como unitário, como "Povo" diante de uma massa coletiva dirigida por um inconsciente coletivo. Logicamente essa pretensa neutralidade ideológica da indústria cinematográfica - tão frequentemente ressaltada por ela própria -, é incorreta e insincera.

Como afirma Dieter Prokop:

"Em vez disso, a indústria cinematográfica incide sobre as preferências dos consumidores de forma somente

seletiva; ela assimila apenas preferências difundidas globalmente de camadas altamente participantes. Na medida em que trata somente destas, ela provoca ao mesmo tempo uma reestruturação do público: somente as camadas médias, orientadas ao lazer de forma genérica, vão frequentemente ao cinema”.

Por outro lado, os sociólogos teóricos do cinema (Kracauer, J. P. Mayer, Sacha Ezratty) interpretam o comportamento “passivo” do público - esquecem o fenômeno da regulamentação institucional imposta pela pressão estrutural da sociedade -, com categorias da psicologia de massas, como sendo uma característica imanente ao *medium* filme cuja exibição o conduzia necessariamente a uma situação subconsciente.

Siegfried Kracauer⁸, por exemplo, escreveu sobre o público cinematográfico que “o espectador deve sentir-se, no momento em que assiste a um filme, em situação de enfraquecimento do ego, de reduzido autodomínio e capacidade de reflexão”, posto que “os filmes enfraquecem a consciência dos espectadores”. E mais dizia sobre os frequentadores habituais do cinema:

“(...) Eles não são motivados pelo desejo de ir ao cinema para ver determinado filme ou para ser entretidos de forma agradável; do que eles têm na realidade grande desejo é de escapar por certo tempo das garras da consciência, de perder sua consciência no escuro, e absorver as imagens com um sentido já determinado, da forma como elas se seguem na tela”.

Apesar de Kracauer ter-se desvinculado de preocupações sociológicas na obra da qual um trecho foi acima transcrito, reservando-se a analisar aspectos puramente estético-cinematográficos, não con-

⁸ KRACAUER, Siegfried: “Theory of film - the redemption of physical reality,” Oxford University press, New York, 1960

segue esconder o caráter conservador e “aurático” de sua teoria artística, como revela Prokop: “Em vez do leigo, o crítico experimentado é que deveria desvendar a “substância” do filme (...) O espectador não é mais solicitado à participação na argumentação, que pode ser seguida intersubjetivamente, mas à participação no monopólio de experiências do crítico”.

Eis uma das razões pela qual a revista alemã *Film Kritik*, que se pretendeu kracaueriana desde o lançamento, em 1957, incorreu no erro da absolutização que a levou ao declínio, à ausência de teorização, à observação dos filmes isenta de crítica teórica, ou seja, sua crítica voltou ao estilo de matéria de suplemento jornalístico tão rejeitado pelos editoriais publicados nos primeiros anos de circulação da própria mencionada revista mensal.

Considerando, destarte, que os fatores estruturais relevantes não eram investigados, as análises desses teóricos (tanto os sociólogos e economistas quanto os críticos cinematográficos kracauerianos) equivocaram-se, chegando a falsos resultados. Como afirma Prokop, “características contraditórias entre si eram declaradas como universalmente válidas em diferentes fases estruturais”.

Como universalmente válidas foram consideradas as declarações de direito advindas do liberalismo revolucionário francês do século XVIII, cuja carta política de 1919, a Constituição de Weimar, surgiu para dela se diferenciar, visceralmente, na medida em que aquela (a Constituição de 1791, da França) representou “a exata e solene expressão de teses consagradas” enquanto esta, ou seja, o Estatuto weimariano, foi a encarnação da instabilidade e do compromisso tão bem refletidos na cinematografia de ouro da Alemanha conturbada pela derrota na guerra.

Paulo Bonavides observou: “A instabilidade e o compromisso marcam, ao contrário, o constitucionalismo social, no seu ad-

vento, fazendo frágeis os alicerces das Constituições que, desde o primeiro pós-guerra do século XX, buscaram formas de equilíbrio e transação da ideologia do Estado social. A trégua constitucional no conflito ideológico se fez unicamente em razão das fórmulas programáticas, introduzidas nos textos das Constituições, sendo paradigma maior dessa criação teórica a Constituição de Weimar”.

Há, assim, como que uma convergência nessas contradições: no cinema expressionista, o realismo *versus* fantasias escapistas, na política e economia nacional pré-nazista, as liberdades públicas reais ameaçadas *vis à vis* daquelas oficialmente proclamadas pela política weimariana, prenúncio constitucional programático do Estado social contemporâneo.

Definitivamente, representou o expressionismo alemão, além do produto do subconsciente inquieto do povo alemão, um fruto da situação política e econômica da época compreendida pelos anos 1920/25, na qual a Constituição de Weimar se insere como previsão e realidade, sonho e fantasia de implantação de um Estado com ingerências na vida socioeconômica dos povos, estatuto político proclamador de liberdades constitucionais que a realidade pré e pós nazista negaria.

Como sugere Leif Furhammar, a dependência econômica que o cinema alemão passou rapidamente a ter do produto hollywoodiano, trazendo-lhe, por consequência, um ajustamento a seus ideais, fragmentou a antiga uniformidade autoritária que se prestava tão bem para a análise de Siegfried Kracauer, autor de *From Hitler to Caligari*. E arremata: “Consequentemente era temporário e condicional o objetivo atribuído ao cinema alemão nos anos anteriores a 1933. O realismo, que contrastava tanto com as velhas fantasias bem como o novo escapismo, emergia numa sociedade em que as liberdades reais não correspondiam às oficialmente proclamadas”.

Vimos que Siegfried Kracauer interpretou - não obstante as críticas que se lhe antepõem -, que nos filmes expressionistas, consoante palavras de Leif Furhammar: "é constante a presença de frustrações e agressões, de um pessimismo que rejeita com horror, qualquer revolta contra a ordem estabelecida, e de sonhos com uma "Nova ordem e um homem forte".

A nova ordem viria configurada no Estado social inaugurado pela Constituição de Weimar (1919) e o homem forte veio a ser o eleito Führer, Adolfo Hitler, prenunciado no Dr. Caligari, na conformidade da perspectiva kracaueriana.

Certo é dizer que Siegfried Kracauer⁹ achou ter sido impossível aos alemães expressionistas o entendimento de diferentes tipos de sociedade, entre a anarquia e a ditadura, tendo, como consequência, no jogo da escolha entre a desordem e a ordem, permanecido, desafortunadamente, com a última.

A ordem do poder nazista: responsável pela condução da humanidade a um segundo confronto bélico de proporções mundiais, cujas sequelas por muito tempo se fizeram, e ainda, se farão sentir.

Após a Segunda Guerra Mundial estava aberta a via de implantação da televisão no mercado ocidental, espraiando-se dos EUA para a Europa e, desta para a América Latina e África, nas décadas posteriores.

O Estado, os grupos econômicos e as forças políticas descobrem a força da comunicação televisiva eletrônica, bem como dos diversos meios eletrônicos de comunicação de massa, verdadeiro prenúncio dos processos tecnológicos da digitalização da imagem e seus conseqüências de diversas dimensões.

⁹ KRACAEUR, Sigfried: "From Hitler to Caligari", NYC, 1974. Ver edição brasileira da Editora CosacNaify, Rio de Janeiro, 2007.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

BISKIND, Peter: "Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood", Editora Intrínseca, Rio de Janeiro, 2009.

EDELMAN, Bernard: "O direito captado pela fotografia", Tradução de Soveral Martins e Pires de Carvalho, Editora Centelha, Coimbra, 1976.

EISNER, Lotte: "O écran demoníaco", tradução de João Ribeiro Belo, Editora Aster, Lisboa, 1984.

HENNEBELLE, Guy: "Os cinemas nacionais contra Hollywood", tradução de Paulo Vidal e Julieta Viriato de Medeiros, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.

JARVIE, J.C.: "Towards a sociology of film", tradução espanhola de Joaquin Fernandez, ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.

KERSHAW, Yan: "Hitler", Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2010.

KRACAUER, Sigfried: "From Hitler to Caligari", NYC, 1974.

KRACAUER, Sigfried: "Theory of film – the redemption of physical reality," Oxford University Press, New York, 1960.

LAWSON, John Howard: "O processo de criação cinematográfico", Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1974.

MORIN, Edgar: "Les Stars", editions du Seuil, Paris, 1972.

PROKOP, Dieter: "Sociologia", vol. 53 da coleção Grandes Cientistas Sociais, Editora Ática, Rio de Janeiro, 1986.

Capítulo 2

VANGUARDA RUSSA CLÁSSICA

RESUMO

O objetivo deste capítulo é sumariar o esforço de contribuição russa do cinema clássico de Kulechov, Vertov, Pudovkin e Sergei Eisenstein para o desenvolvimento da montagem e da linguagem cinematográfica da primeira metade do século XX, pela análise dos filmes melhores produzidos nas décadas de vinte e trinta.

PALAVRAS-CHAVE

Kulechov, Vertov, Pudovkin e Sergei Eisenstein. Montagem cinematográfica revolucionária e Alexander Sokurov.

ABSTRACT

The purpose of this chapter is to summarize the efforts of the Russian contribution to cinema classic Kulechov, Vertov, Pudovkin and Sergei Eisenstein to the development of assembly and cinematic language in the first half of the twentieth century, the analysis of the best films produced in the twenties and thirty.

KEY-WORDS

Kulechov, Vertov, Pudovkin e Sergei Eisenstein. Assembly and cinematic revolutionary language. Alexander Sokurov.

INTRODUÇÃO

O cinema russo revolucionário (1919/1934) trouxe contribuições significativas para a linguagem cinematográfica, do princípio do século XX, na medida do entusiasmo de toda uma geração de cineastas e teóricos (Serguei Mikailovitch Eisenstein, Pudovkin, Kulechov, Dzika Vertov, Meierhold, Maiakovski, etc), os quais, tendo abraçado a causa revolucionária marxista-leninista, dispuseram de um suntuoso conjunto de condições favoráveis estatais e criativas para a construção de uma estética cinematográfica e literária dignas de nota.

Na verdade, influenciados seja pelo movimento construtivista, seja pela literatura russa do século XIX, de riquíssimo quilate, desde os romances de Dostoievski aos de Leon Tolstoi, e desde os contos de Tchecov à música erudita de Tchaicovski e ao teatro de Maiakovski e Stanislavski, o chamado movimento de cinema de vanguarda russo cresceu, nos anos vinte e trinta, sob a égide da criatividade e da crença revolucionária soviética, antes de espalhar-se pelo ocidente e, por sua feita, influenciar, nas décadas seguintes, as mentes e os corações dos criadores ocidentais do capitalismo.

O site de pierrot lunaire observa, percucientemente, que:

“As relações entre cinema e vanguarda na Rússia consistem, depois de 1917, na atribuição ao novo meio expressivo de um papel particular na realização de um

projeto revolucionário, em termos políticos mais do que estéticos. O que caracteriza a experiência do cinema revolucionário russo é a convivência de dois projetos estreitamente ligados. De um lado, o estudo sobre bases experimentais, como se pretendia fazer no laboratório de Kulechov; por outro lado, o projeto revolucionário.”¹⁰

Noutras palavras, havia um mútuo observar-se entre a arte do cinema que se construía em Hollywood e países burgueses da Europa continental (França, Dinamarca, Alemanha, Inglaterra, etc) de um lado, e, do outro lado, a produção de filmes épicos e históricos coletivos que o construtivismo soviético produzia, sob os auspícios do estado leninista.

Vejamos como a Enciclopédia Wikipaedia resume o mencionado:

“O **Construtivismo Russo** foi um movimento estético-político iniciado na Rússia a partir de 1919, como parte do contexto dos movimentos de vanguarda no país, de forte influência na arquitetura e na arte ocidental. Ele negava uma “arte pura” e procurava abolir a ideia de que a arte é um elemento especial da criação humana, separada do mundo cotidiano. A arte, inspirada pelas novas conquistas do novo Estado Operário, deveria se inspirar nas novas perspectivas abertas pela máquina e pela industrialização servindo a objetivos sociais e a construção de um mundo socialista. O termo arte construtivista foi introduzida pela primeira vez por Malevich para descrever o trabalho de Rodchenko em 1917. O construtivismo como movimento ativo durou até 1934, tanto na União Soviética como na República de Weimar, as suas proposições inovadoras influenciam fortemente

¹⁰ Conferir REVUNENKOV. V.G.: “História dos tempos atuais”, Editora Centro do Livro Brasileiro, Lisboa/Porto, 2001; Consulta realizada em 02.11.2010 ao site WWW.Pierrot Lunaire; Cfr. Tb., SADOUL, Georges: “Histoire d’art – Le cinéma: des origines a nos jours”, Edit. Fleurbaey, Paris, 1949

toda a arte moderna. A partir do Congresso dos Escritores de 1934 a única forma de arte admitida na URSS seria o Realismo socialista e todas as outras tendências artísticas durante o Stalinismo seriam consideradas *formalistas*.”¹¹

Compreende-se, facilmente, a razão primordial pela qual o movimento de vanguarda cinematográfica russa só duraria praticamente até 1934, tendo inclusive, muito antes estimulado ao seu principal cineasta, Serguei M. Eisenstein a se deslocar ao EUA e México, tentar experiências outras de produções e realizações, embora incompletas como foi o caso com o filme *Que Viva México!* (1931-1933), relatado por Jay Leyda e Ziba Voynow como “seu maior projeto de filme e maior tragédia pessoal”.¹²

Adiante comentaremos algumas das principais películas dirigidas por Serguei M. Eisenstein, e sobre seu enorme contributo à história do cinema russo. Para o momento, convém salientar o que escreveu Treponem Pal sobre as relações estreitas entre a literatura e o cinema na vanguarda russa do período histórico sob comento:

“Segundo o espírito científico do tempo, Kulechov e seus alunos estudavam as leis constitutivas da comunicação fílmica e os elementos específicos da linguagem cinematográfica. Numa direção paralela procediam as pesquisas do grupo formalista constituído de linguistas e críticos literários como Jakobson, Skolovskii, Tynianov e Eichenbaum, os quais, além de ocuparem-se de cinema como teóricos ou como roteiristas, influenciaram profundamente, com suas pesquisas sobre estruturas da

¹¹ Consulta realizada em 31 de outubro de 2010, no site www.wikipaedia. Conferir, igualmente, MULLER, Joseph-Émile: “L’art au XXe Siècle”, Edit. Larousse, Paris, 1967

¹² Conf. LEYDA, Jay: “Kino: a history of the russian and soviet film”, Edit. Macmillan, New York, 1960.

comunicação literária, as elaborações teóricas e as realizações de uma vanguarda cinematográfica que foi formalista no sentido pleno e melhor do termo.”¹³

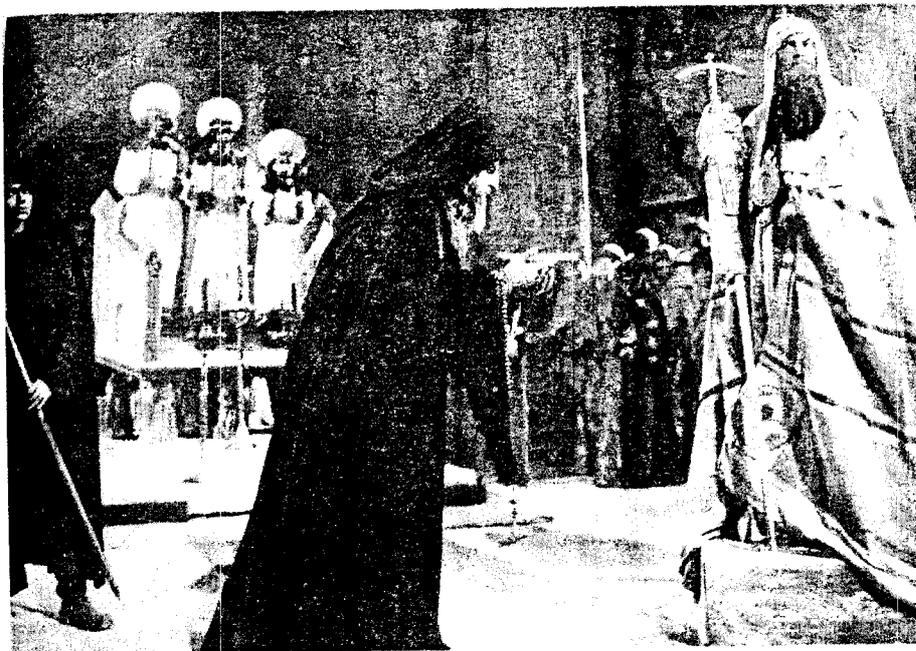
Na verdade, os principais cineastas russos deste ciclo histórico foram respectivamente Dziga Vertov, aliás, nascido Denis Abramovich Kaufman (1896/1954), Vsevolod Ilarionovich Pudovkin (1898/1948) e Sergei Mikhailovich Eisenstein(1898/1948), a respeito de cujos principais filmes comentarei, adiante, inseridos em quadro sinótico seguinte:

Filmografia representativa da Vanguarda Russa

DIRETORES	FILMES	ANO DE PRODUÇÃO
Sergei M. Eisenstein(1898/1948)	A GREVE	1924
	O ENCOURAÇADO POTEMKI	1925
	OUTUBRO	1927
	A LINHA GERAL	1929
	QUE VIVA MEXICO	1931
	ALEXANDRE NEVSKI	1938
	IVAN, O TERRIVEL (2 partes)	1944/45
V. Pudovkin (1893/1953)	A MÃE	1926
	O FIM DE S. PETERSBURG	1927
	TEMPESTADE SOBRE A ÁSIA	1928
	FEBRE DO XADREZ	1925
	DESERTER	1933
Dziga Vertov(1896/1954)	KINO NEDELIA, A SEMANA NO CINEMA	1919
	ANIVERSÁRIO DA REVOLUÇÃO	1919
	HISTÓRIA DA GUERRA CIVIL	1922
	CINE-OLHO	1924
	KINO-PRAVDA	1925
	UM HOMEM COM UMA CÂMERA	1929

OBS.: Quadro de nossa lavra, a partir de vários livros e fontes.

¹³ Apud consulta no site Pierrot Lunaire, antes mencionado, em 03.11.2010.



O jogo de luz e sombras, de negro e branco das vestimentas, em gritante contraste, utilizado pelo cineasta Sergei Eisenstein ressalta o caráter majestático de Ivan, o terrível.

Ora, quanto ao primeiro destes cineastas vanguardistas russos, o célebre Dziga Vertov, nasceu Denis Abramovich Kaufman, escreveu poesia desde os 10 anos e estudou música e medicina. Aos 20 anos e recentemente instalado em Moscou junto com sua família, se declarou futurista e adotou o nome de Dziga Vertov, tendo sido jornalista e cineasta pioneiro de descobertas no setor da montagem cinematográfica e na utilização da câmara de filmar como se fora o olho humano, com a mesma carga de subjetividade e curiosidade afetiva. Em 1918, começou a trabalhar no primeiro noticiário cinematográfico soviético "kinonedelia", o qual, tendo sido descartado pelo noticiário lhe serviu para montar seu primeiro longa-metragem "Aniversário da revolução".

Seu interesse em plasmar a realidade de seu país tal como era o levou a escrever vários livros e realizar vários documentários

como *Cinema olho* (*Kino Glaz*, 1924) e *cinema-verdade* (*Kino-pravda*, 1925).

Dziga Vertov fez parte do movimento construtivista, escrevendo inúmeros artigos sobre a teoria do filme.

O seu filme *O Homem com uma Câmera* (1929) é um marco na história do cinema, como documentário *reflexivo*, segundo Bill Nichols. Filmou o quotidiano de cidades russas, principalmente Moscovo, com criatividade e lucidez. Planos pensados e repensados, a passagem de um simples fotograma à complexa estrutura narrativa mantendo a intenção poética são, por si sós, uma aula de cinema. Para associar o olho humano ao da câmara, usa por exemplo planos de uma persiana, numa metáfora da retina, do diafragma da objectiva, do *cinema-olho*, capaz de apreender o real.

A wikipaedia resume, nestes termos, sua contribuição para a arte cinematográfica russa clássica:

“A sua teoria do *Kino Pravda*, a do cinema-verdade, é fundadora de futuras teorias e práticas numa área fundamental do cinema: o contato direto do olho da câmara com o evento filmado, a *verdadeira* realidade, ao contrário da ficção, que precisa do *plateau*. Aí se diferencia Vertov de Eisenstein: a ideia, a encenação e o *plateau*, tal como no teatro. A ideia é aquilo que tudo determina. Não escapa ao movimento da História e é expressão de um ideal humanista que se dinamiza na construção de uma sociedade justa. O cinema-verdade foi amplamente explorado por Jean Rouch, que, na teoria e na prática, fez a sua síntese de Vertov e de Robert Flaherty. Dziga Vertov foi um dos primeiros cineastas russos a usar técnicas de animação e desenvolver certos princípios fundamentais da montagem no cinema. Estabeleceram o ABC da linguagem cinematográfica. Para Vertov a montagem é a alma do filme, o motor da sua estética e do seu sentido. O trabalho de Dizga Vertov foi fundamental para o desenvolvimento da construção dramática e melhoria do

cinema e para o surgimento do cinema direto nos anos sessenta, com o desenvolvimento das técnicas de filmagem com câmaras leves, com som síncrono.”¹⁴

Comentemos, especificamente, o filme “*O homem com a câmara*” (1929), de Dziga Vertov, o qual se enquadra, na verdade, na linha de *Berlim, sinfonia de uma grande cidade*”, sendo um retrato de São Petersburgo composto por centenas de pinceladas fílmicas sobre a vida cotidiana em mencionada cidade.

O trabalho artístico de Dziga Vertov se integrou no construtivismo revolucionário russo, o qual se caracterizou, de forma bastante genérica, pela utilização constante de elementos “geométricos, cores primárias, fotomontagem e a tipografia sem serifa. O Construtivismo teve influência profunda na arte moderna e no design moderno e está inserido no contexto das vanguardas estéticas europeias do início do Século XX. (São considerados manifestações influenciadas pelo Construtivismo o De Stijl, a Bauhaus, o Suprematismo, assim como grande parte da vanguarda russa”).

“Do ponto de vista das artes plásticas, usando uma acepção mais ampla da palavra, toda a arte abstrata geométrica do período (décadas de 1920, 30 e 40) pode ser grosseiramente chamada de **construtivista** (o que inclui as experiências artísticas na Bauhaus, o Neoplasticismo e outros movimentos similares). No teatro, um de seus principais nomes foi o diretor teatral Meierhold, e no cinema os grandes nomes foram Eisenstein e Vertov, com suas teorias sobre a montagem cinematográfica”, sublinha o texto consultado referido, anteriormente.

Por outro lado, voltando ao filme dirigido por Vertov, *O homem com a câmara* (1929), pode-se ressaltar que se trata de um

¹⁴ Consulta elaborada ao site da enciclopédia Wikipaedia, em 06/novembro/2010 Conferir, também, a obra intitulada Dziga Vertov, do escritor lusitano Vasco Granja, Editora Livros Horizonte, Lisboa, 1981.

retrato puntilhista no qual só a totalidade dos breves *recortes* permitem perceber São Petersburgo. Na verdade, com a cumplicidade de seu irmão, o operador de câmara Mijail Kaufman, o pioneiro Dziga Vertov, fiel a suas teorias, não permite nem por um único momento que se possa supor que algum destes *recortes* possa *imaginar-se inventado*. Por isso, em sua vertiginosa montagem – que plasma a fascinação de Vertov pelo construtivismo e o futurismo, como afirmado atrás-, introduz constantemente imagens do operador que com sua câmara está filmando a realidade que o rodeia.

Vejamos, ademais, o que Bertetto¹⁵ argumenta a propósito do cinema vertoviano:

“Segundo Dziga Vertov, autor de filmes de montagem baseados em filmagens ao vivo, o cinema, renunciando ao teatro com poses, à encenação e sobretudo às temáticas ‘decadentes’ do teatro e da literatura ‘burguesa’, podia dar a sua contribuição para a liquidação da arte (“o próprio termo arte é contra-revolucionário”, afirmava em 1924) e, aceitando e exaltando a sua natureza de olho mecânico, estava em condições de restituir uma ‘mais fresca percepção do mundo”.

Na realidade, a contribuição vertoviana ao cinema russo da vanguarda se prende à sua natureza documental, que tanto iria, algumas décadas mais tarde, influenciar ao que ficou conhecido como cinema-verité (cinema-verdade), movimento do qual o maior representante será o cineasta francês Jean Rouch.

Noutras palavras, o maior interesse da obra de Vertov está na relação entre a natureza documentarista do material e o artifício do procedimento da sua organização rítmica, segundo um

¹⁵ Conferir o site Pierrot Lunaire mencionado, mediante consulta por nós efetuada, em 4/11/2010, e que se refere ao texto de 1975, do escritor Bertetto.

método bastante próximo das técnicas da poesia de Maiokoviski e da teoria do método formal, o que bem revela a relação literatura/cinema, onde uma manifestação inventou a outra, para logo após, se reinventarem ou ainda, estabelecerem uma interlocução interativa.

Como sublinha José Carlos Avellar, muito a propósito:

“Um exagero ou uma pequena indicação de que a imagem em movimento foi desde sempre sentida não como um registro, mas como uma escrita? O cinema, enfim, é só o suporte imediatamente visível? Ou o visível é só um suporte e o cinema é o que neste suporte permanece invisível?”¹⁶

Merece mais uma observação: naturalmente, esse modo de combinar empenho político e experiência formal estava destinado a chocar-se com a incompreensão do grande público, que na URSS, apesar de tudo, continuava a admirar os ídolos hollywoodianos, como demonstra a acolhida tributada a Mary Pickford e Douglas Fairbanks em 1926. Nem as coisas podiam ser de outra forma, com os sistemas burocráticos do Partido Comunista que preferiam poucas pesquisas formais e maior eficácia de propaganda. Talvez somente a crença revolucionária destes cineastas superaria a pressão estatista soviética e não impossibilitou suas criatividade coletivas e pessoais, consoante afirma Bertetto, nestes termos:

“As mesmo tempo em que elaboravam uma espécie de gramática da comunicação visual baseada essencialmente na montagem, os cineastas russos participavam de um movimento político que acreditava na possibilidade de libertar a arte da condição de separação e isolamento na qual a havia colocado a cultura ‘burguesa’ e

¹⁶ AVELLAR, José Carlos: *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*, Artemídia/Rocco, Rio de Janeiro, 2007, pag. 18.

de fazer dela um dos elementos propulsores da construção de uma nova sociedade. Em tal projeto foi atribuído um papel de primeiro plano ao cinema, enquanto meio capaz não só de refletir as modificações da experiência perceptiva introduzidas pela técnica e pelas diferentes condições de vida da sociedade industrializada, mas de refazer ele próprio, em sentido revolucionário, as concepções de espaço e de tempo".¹⁷

Passemos, agora, ao segundo cineasta russo, em importância para o desenvolvimento da linguagem vanguardista, talvez o primeiro, Sergei Mikhailovich Eisenstein, cuja filmografia se destacou no quadro anterior.

As teorias de Eisenstein, elaboradas inicialmente num contexto teatral, foram aplicadas nos seus principais filmes tais como "Greve" (1925), "O Encouraçado Potemkin" (1926) e "Outubro" (1927), bem como "Alexandre Nevski" (1938) e "Ivan, o terrível" (1944/45), todos sempre utilizando com especial significação e bom resultado imagético, a *montagem cinematográfica* que passou a ser conhecida como eisensteiniana, bem como os primeiros planos fechados e bem estruturados, numa expressividade visual absoluta.

Pierrot Lunaire resume a contribuição de seus filmes com estas palavras:

"Eisenstein também se chocou contra uma barreira de incompreensões desde o seu primeiro filme. Seu texto 'a atitude materialista em relação à forma' (1925, in Bertetto, 1975) procura atribuir à forma fílmica uma função não puramente decorativa e de ilustração de conteúdos e palavras de ordem elaboradas por outros.

¹⁷ Observe-se que, naqueles dias revolucionários das décadas do vinte e 30, do século passado, ainda não se tinham desenvolvido as teorias diegéticas da narratologia, para explicar a utilização de um espaço e tempo diegéticos (intra ou extradiegeticamente formulados na narrativa cinematográfica).

Eisenstein, aprofundando suas investigações e experiências sobre a linguagem fílmica, chegou a elaborar sua teoria da 'montagem intelectual', que encontrou aplicação principalmente em "Outubro". Dotado de uma vasta cultura literária, científica e artística, ele viu no cinema uma linguagem complexa e capaz de realizar procedimentos análogos aos da pintura e do romance, torna-se um terreno de experiências dos processos lógico-comunicativos estudados pela linguística e pela psicologia: pesquisou em particular as relações entre linguagem cinematográfica e escrita ideogramática, entre as configurações fílmicas e as da linguagem interior, entre as formas do 'pensamento visual' típicas do cinema e os procedimentos da 'mentalidade primitiva' e do 'pensamento selvagem' investigados pela moderna antropologia."¹⁸

Ora, os filmes de Eisenstein tiveram grande repercussão aqui no Brasil, especialmente entre os cineclubistas dos anos sessenta, especialmente em cineastas cinemanovistas brasileiros como Leon Hirzmann e Glauber Rocha, os quais nunca negaram tais influências de suas montagens.

O filme *A Greve* (1925) trata acerca de uma greve de operários, como o próprio título da película sugere, e a ação se desenrola ou relata a marcha de uma greve na época czarista em uma das grandes empresas russas. Na tela, impressionam os planos e sequências cinematográficas construídas por Eisenstein, usando a montagem de modo comovente e contrastante, desde o início do movimento paredista, sua ampliação e seu cruel sufocamento.

Até hoje, 85 anos após sua estréia, o filme eisensteiniano impressiona e desperta a admiração dos que assistem suas imagens, fortes e comoventes, desde o olhar de surpresa dos empresários

¹⁸ Consulta efetuada em 08/11/2010, ao site Pierrot Lunaire que postou alguns comentários de diversos autores referidos na indicação bibliográfica deste capítulo.

que observam, por uma tela, a movimentação dos operários parados e revoltados com os baixos salários, e decidem reprimir o movimento de paralização, com o auxílio da polícia, violentamente repressora, consoante se pode concluir da leitura do roteiro de Sergei Eisenstein e Grigori Aleksandrov, e sobretudo, através das imagens fotografadas por Eduardo Tissé, fotógrafo habitual do diretor russo, cujos planos e sequências revelam os acurados atenção e cuidado na captação de imagens fortes e definitivas sobre a aglomeração coletiva de figurantes, marca essencial nos filmes de Eisenstein, imagens marcantes que, afinal, prenunciavam a realização e o sucesso de um dos melhores filmes de todos os tempos, *O Encouraçado Potemkim* (1925), realizado um ano após *A Greve* (1924).

Desde as filmagens célebres das escadarias de Odessa, onde se efetiva o massacre do povo pela polícia czarista, cujas imagens montadas "eiseinteinianamente", se podemos dizer, cujo resultado deixou estupefato ao público do mundo inteiro, e mui especialmente aos cineastas vanguardistas do ocidente, desde Glauber Rocha a Leon Hirzmann, os quais tentaram imitar com o massacre no Monte Santo, no filme *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964) e Pedreira de São Diogo (1965), um dos curtas que integraram o longa metragem *Cinco vezes favela*.

Enfim, o filme *O Encouraçado Potemkim* (1925) retrata um contundente drama político que passou à História do Cinema por sua excelente montagem e suas cenas míticas como as da escadaria de Odessa, referidas, tendo o diretor revolucionado a narrativa cinematográfica, cuja influência continua até o momento atual. A película vanguardista retrata que, em 1905, os marinheiros do Encouraçado Potemkim se vêem obrigados a viver em condições sub-humanas. Os soldados se amotinam quando vão a ser executados por negarem-se a comer carne podre e tomam o comando do

barco. Em Odessa, os habitantes apóiam os rebeldes e celebram a chegada do Encouraçado. Contudo, as tropas do Czar se preparam para enfrentar o povo desde o topo das escadarias, defronte ao porto da cidade, onde se dará o massacre cruel da execução massiva, tão retumbantemente captado pelas câmaras e montagem de Eisenstein, a contrastar Primeirissimos Planos de boca e rostos massacrados, pelas balas, com planos gerais da multidão se deslocando no desespero da corrida e da tentativa de fuga do massacre coletivo, onde crianças no carrinho de bebê rolam pelas escadarias, enquanto as mães se desesperam, choram e gritam. Belíssima montagem eisensteiniana.

O próximo filme de Sergei Eisenstein é **Outubro** (1927), cujo argumento e roteiro foram feitos mais uma vez pela dupla Grigori Aleksandrov e o próprio diretor russo. A película segue cronologicamente os feitos acontecidos durante a revolução bolchevique de outubro de 1917. Começa com uma introdução do desatar da revolução russa, continua com a chegada ao poder do governo provisório, depois mostra o avanço do general Kornolov e o desenvolvimento da revolução, para finalmente, acabar com o triunfo dos bolcheviques, e posteriormente, sua divisão em duas facções.

Impressionam no filme **Outubro** (1927), de Eisenstein, as imagens de uma Rússia destrozada pela revolta e pelos ventos revolucionários, relevando referir as grandes multidões de figurantes enchendo as ruas e praças de Moscou, portando bandeiras e agitando os gritos de triunfo, em contraste com a derrubada de estátuas dos Czares, cuja montagem utilizando uma escultura de um leão, em posição deitado, outra se levantando e a última, em pé, simbolizam os movimentos de desenvolvimento e triunfo revolucionário do povo bolchevique. Este filme contribuiu para a compreensão e divulgação de uma etapa essencial na história recente da experiência socialista soviética, no ocidente, e significou

bastante na evolução do cinema enquanto narrativa capaz de expressar os movimentos populares e coletivos, tão próprios do século passado.

Mas nem tudo foram flores com a profissão do cineasta inspirado, porquanto seu próximo filme, **A linha geral** (1929), não tardaria a conhecer as restrições da censura stalinista, o qual impôs novo título ao filme de Eisenstein, *O velho e o novo*. Contudo, nem por isso o diretor deixaria de fazer uma película admirável, onde o espectador percebe a matriz eisensteiniana da montagem leve e inspirada, com cortes bruscos a ressaltar aspectos contrastantes da realidade russa de antes e, após a revolução de outubro, sobretudo no campo russo, na estrutura agrária de uma gente que antes sorria, fagueira e inocente, com seu trabalho manual e, no novo tempo da NEP - Nova política econômica stalinista, onde a predominância de maquinário agrícola passou a caracterizar a nova face do povo socialista russo, que o filme retrata tão perfeita e poeticamente.

No ano posterior, Eisenstein e seu fotógrafo, Eduard Tissé, viajam a Hollywood e México em busca de novas experiências cinematográficas, vão tentar, por alguns anos, filmar a complexa cultura asteca mexicana nas suas configurações históricas e contemporâneas, quando, por motivos de restrição da produção findam por deixar a película inacabada, *Que Viva México!* seria montado muitas décadas após a morte de Sergei Eisenstein e suas imagens conservam a visão teórica da literatura e das metáforas visuais eisensteinianas, apesar de tudo. Os dois últimos filmes (**Alexandre Nevski** (1938) e **Ivan, o terrível** (1944/46) deste diretor magistral serão rodados de finais da década de 30 até meados da posterior, quando a II Grande Guerra já se encontrava deflagrada e a Alemanha invadira a Rússia, donde se ter utilizado o sistema político nacional destes filmes épicos como *leit-motiv* dos ideais revolucionários.

Estamos ante dois filmes épicos e grandiosos da revolução russa, interpretando a história daquele bravo povo, desde uma ótica particular e cinética próprias. O impacto das imagens de **Alexander Nevski** é impressionante: já seja pelos contrastes entre rostos alegres(os vitoriosos) e tristes(os derrotados), nos preparativos e, durante a batalha na neve(a partir dos 40 minutos da projeção), cujas geleiras cediam ante o peso dos invasores alemães, seus cavalos e guerreiros afundavam na neve, concorrendo para a estratégia vitoriosa do príncipe Alexander Nevski, já seja pela utilização de cenas e sequências preparatórias da guerra que os russos travaram sob o comando do príncipe czarista, combatidos pela igreja ortodoxa tradicional, ameaçando com fogo e fogueiras aos populares seguidores do líder guerreiro e, posteriormente, pelos próprios alemães que serão derrotados.

Já **Ivan, o terrível** (1944/45), em duas longas partes, vemos, na primeira parte, com apenas 17 anos, Ivan sendo coroado. É o primeiro governante russo que assume o título de Czar. Na luta pela unidade nacional conquista Kazán e Astraján. Aos seus oponentes, os Boiardos, os combate fundando uma nova aristocracia feudal, os Oprichnina, a cujos méritos recompensa com terras e que lhe servem cegamente. Nesta luta, sua mulher é assassinada. Ivan se retira a um mosteiro, de onde o povo o faz sair para reassumir o trono. O jogo de luz e sombras, o ar solene do príncipe de cabelos longos e longas barbas, a projeção nas paredes do mosteiro, de figuras refletidas no expressionismo escultural da película, dá um toque solene e majestático à narrativa, cuja interpretação de Nikolai Cherkasov no papel de Ivan, o duque de Moscou que reinou entre 1547-1584, oportuniza os efeitos da montagem eisensteiniana, revigorada pela música de Serguei Prokofief.

Na segunda parte, de **Ivan, o terrível** (1945), o roteiro e a direção cinematográfica de Sergei Eisenstein mostra o príncipe

Ivan que volta a Moscou, onde os Boiardos, seguem lutando contra ele, e encontram aliados na tia do Czar, que pretende colocar no trono russo e no comando da Igreja a um filho seu idiota, o qual acusa ao Czar Ivan de heresia. Contudo, Ivan se adianta ao complô urdido contra si e elimina a seus inimigos com astúcia e dureza, por que não reconhecer, crueldade extrema.

Mais uma vez, o filme que mistura cenas em colorido com outras em preto e branco, demonstra que o pai da montagem cinematográfica russa concorreu para a realização de uma filmografia clássica e vanguardista.

O último grande cineasta russo desse ciclo, independente e revolucionário, por nós comentado, será Vsevolod Pudovkin, diretor de *A mãe* (1926), adaptação famosa da obra de Maximo Gorki.

Tendo como intérprete Vera Baranovskaia no papel da mãe que sofre, desesperadamente, por seus filhos e marido que participam da revolta campesina de 1905, na Rússia, Pudovkin narra a história dos trágicos acontecimentos coletivos deste período histórico, contrastando multidões revoltadas em arruaças e badernas, com o sofrimento individual e intransferível de uma mãe que chora pelos filhos, chora pelo marido, chora por seu destino e impotência ante a tragicidade do momento histórico.

Tendo realizado, ainda, os filmes clássicos *O fim de S. Petersburgo* (1927) e *Tempestade sobre a Ásia* (1928), Pudovkin escreveu alguns livros sobre montagem cinematográfica, tendo sido o principal deles, em 1926, *A técnica do filme*, no qual traça suas observações sobre a montagem no cinema.

Carlos Canelas escreveu que:

“Para Vsevolod Pudovkin, ex-aluno e colega de Kulechov, a montagem é a base estética do filme e para prová-lo recorreu à comparação entre o cinema e a literatura

(Villafañe e Mínguez, 1996). Para o escritor, as palavras são a matéria-prima, mas o significado final das palavras depende da sua composição, já que só na relação com outras palavras cada uma delas recebe vida e realidade artística.”¹⁹

Viveiros²⁰ afirmou sobre Pudovkin que:

“Este cineasta defendia que no cinema ocorria algo semelhante. Pudovkin entendia que: “tal como a língua, também a montagem tem a palavra (a imagem) e a frase (a combinação das imagens) e, deste modo, acreditava que o poder do cinema vinha da montagem como gramática”.

Ken Dancyger reconheceu que:

“Pudovkin estudou e analisou exaustivamente o trabalho de Griffith, tentando aperfeiçoar a teoria e a prática de comunicar ideias através do filme narrativo.”²¹

Pudovkin pretendeu, segundo Karel Reisz²² desenvolver uma teoria da montagem que permitisse ao cineasta ultrapassar a clássica montagem intuitiva de Griffith e encontrar um processo formal que pudesse transmitir ideias através de narrativa. Deste modo, Pudovkin formulou uma teoria da montagem, designada por montagem construtiva que pode ser, segundo Karel Reisz (1966), considerada como uma sistematização de alguns princípios gerais. Primeiro, a matéria-prima do trabalho do rea-

¹⁹ CANELAS, Carlos : Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética” , Instituto Politécnico da Guarda, Consultado no site.

²⁰ VIVEIROS, C.: Op. Cit., 2005, pag. 55.

²¹ DANCYGER, K. (2006), The Technique of Film and Video Editing: history, theory and practice, Focal Press, 4ª edição, pag. 102

²² REISZ, K.: “ Técnica del montaje”, Madrid: Taurus Ediciones, 1966, pag. 73

lizador é composta pelos fragmentos de película, que correspondem aos vários pontos.”

E, em seu artigo, anteriormente mencionado, “Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica”, Carlos Canelas ratifica que primeiro Pudovkin teoriza sobre montagem. Segundo, o realizador só opera sobre os fragmentos onde estão filmados os fatos e não em fatos reais. Terceiro, estes fragmentos, que constituem o material de trabalho, encontram-se sujeitos, no processo de montagem, à vontade do realizador que pode eliminar quantos pontos de intervalo achar pertinentes para concentrar a ação do público durante um determinado período de tempo.

Na verdade, para Pudovkin, o realizador, recorrendo à montagem, deve selecionar e relacionar o que é mais intenso nessa continuidade, do ponto de vista do espectador (Viveiros, 2005). Justo Villafañe e Norberto Mínguez (1996) realçam a mesma ideia de que, para Pudovkin, a montagem é um instrumento que é usado para dar forma, para destacar determinados acontecimentos da realidade. Serve ainda para selecionar os fragmentos que temporalmente e espacialmente são mais relevantes, construindo com detalhes significativos e omitindo os restantes.

Será Karel Reisz ²³: “Pudovkin obteve notáveis resultados ao colocar a sua teoria em prática, comparando os seus filmes com os de Griffith, encontram-se as diferenças que os seus escritos teóricos permitem intuir”.

Assim, fácil é concluir com Canelas que “Pudovkin considerou que o plano é como o “tijolo” da construção fílmica e que o material, ao ser ordenado, pode gerar qualquer resultado pretendido, da mesma forma que um escritor utiliza as palavras para criar uma percepção da realidade, o realizador de cinema usa os

²³ REISZ, K.: “ Técnica del montaje”, Madrid: Taurus Ediciones, 1966, pag. 73

planos como seu material bruto (Dancyger, 2006). Karel Reisz (1966) e Ken Dancyger (2006) assinalam que as teorias propostas por Pudovkin têm como base as experiências do seu antecessor e colega Lev Kulechov, e também, em parte, às suas próprias experiências como realizador. Tal como já foi referido, as experiências de Kulechov revelaram que o processo de montagem não pode ser considerado como um simples recurso para contar histórias. Pudovkin viu que, mediante uma adequada justaposição, alguns planos poderiam adquirir um significado que nunca tinha tido isoladamente.

As observações destes pioneiros russos na arte da montagem cinematográfica, de Pudovkin a Eisenstein, de Dziga Vertov a Kulechov, mostram que a contribuição do cinema construtivista e clássico revolucionário russo influenciaram na construção da experiência teórica do cinema ²⁴, bem no evoluir da linguagem artística do cinema nos primórdios do século XX.

Herdeiros dessa tradição artística e literária, da montagem e da fotografia cinematográficas russas são, além dos diretores russos contemporâneos, muitos diretores ocidentais que tentaram seguir os passos deste contributo à arte revolucionária como os cineastas da *nouvelle vague* francesa dos anos 60 e 70, os cinemanovistas brasileiros do mesmo período histórico, bem como muitos diretores do cinema independente de muitas nações, inclusive, os próprios cineastas independentes da Rússia pós-Gorbachev.

Um dos mais expressivos destes cineastas chama-se Alexander Nikolayevich Sokurov, a respeito de cuja obra comentaremos a seguir. Mas quem é **Alexander Nikolayevich Sokurov**?

Nascido em Oblast de Irkutsk, em 14 de Junho de 1951, Sokurov é um realizador de cinema russo, consagrado como o

²⁴ XAVIER, Ismail: "A experiencia do cinema", editora Embrafilme/Graal, Rio de Janeiro, 1978.

sucessor do renomado Andrei Tarkovsky e seus filmes representam a vanguarda cinematográfica contemporânea russa. Consoante colhido da Wikipaedia,²⁵ o cineasta “Sokurov nasceu na Sibéria numa família de oficiais. Graduou-se no Departamento de História da Universidade Nizhny Novgorod em 1974 e entrou para os estúdios VGIK no ano seguinte. Tornou-se amigo de Tarkovsky e rapidamente foi influenciado pelo seu *Espelho*. Muitos dos primeiros filmes de Sokurov foram banidos e censurados pelas autoridades soviéticas. Durante este período realizou vários documentários, incluindo uma entrevista com Solzhenitsyn e uma outra reportagem sobre o apartamento de Grigori Kozintsev em São Petersburgo.”

Os principais filmes que Sokurov realizou foram, a nosso juízo, “A arca russa” (2002), mais a trilogia sobre personagens públicos e emblemáticos do século XX, como Lenin, Hitler e o imperador Hirohito, ou seja, “*Taurus*” (2000), “*Moloch*” (1999), e “*O Sol*” (2005), além dos filmes “*Mãe e filho*” (1997) e “*Pai e filho*” (2004), *aos quais* devotaremos, adiante, nossas observações ensaísticas a respeito, tendo em vista sua importância dentro do panorama do evoluir do cinema soviético atual.

A riqueza do cinema sokuroviano se localiza em sua interpretação intimista e direta, profunda e transparente de aspectos essenciais da cultura e civilização russas.

Desde “*A arca russa*”, verdadeiro passeio pela museologia mais profunda da conservação cultural e histórica do passado imperial russo, ressurgido pelo olhar de um cineasta que passeia na companhia de um diplomata francês do século XIX por entre personagens do passado glorioso, ressuscitados na película, pas-

²⁵ Consulta no site do www.google.wikipaedia em 20.11.2010, chama-nos a atenção informes objetivos e biográficos. Consultar também, outros *sites* que a internet disponibiliza a todos os internautas.

sando pela trilogia mencionada que toma como base investigativa uma hermenêutica do interior do estado psíquico de líderes do século XX, como Lenin, Hitler e o imperador japonês Hirohito, em situações limites de vida e decisão coletiva; o primeiro, na velhice senil e solitária, ameaçada por ataques cardíacos e luta pelo poder sucessório na Rússia revolucionária entre 1920/24; Hitler, por sua feita, no final da segunda guerra, envolvido por tramas e suspeitas de vingança entre os asseclas, se relaciona com Maria Braun, que o enfrenta, sem os aparatos da hipocrisia e submissão política, altivamente, portanto; até, o Imperador Hirohito, no filme “*O Sol*” (2005) cuja sinopse poderia ser, assim, resumida: Em 15 de agosto de 1945, o imperador Hirohito fez uma súplica a sua gente para cessar as operações militares. Milhões de japoneses ficaram perplexos ao escutar a voz do imperador, pela primeira vez em sua vida. A película retrata os acontecimentos que conduzem à tomada de decisões cruciais por parte de Hirohito, ambas com um importantíssimo significado histórico. A primeira, a declaração de rendição na Segunda Guerra Mundial e a segunda foi a renúncia a seu *status* divino. O filme reflete sobre toda a reação das pessoas mais próximas ao imperador – espécie de herdeiro da divindade para o seu povo, antes da renúncia unilateral dessa condição histórica e cultural por Hirohito –, dos serviçais, ajudantes de ordem, etc, os quais resistem a aceitar o embaraço do imperador, em seu processo de mutação da condição divina a humana. Sokurov percebe e mostra esta metamorfose, de forma mais distendida, positiva e alentadora que em filmes anteriores, o que o torna cinema independente, por excelência, na opinião de Dan Fainaru, crítico de Screen Internacional.

Realizado no ano 2000, o filme *Taurus* (Telets, 2000), sob a direção de Alexander Sokurov constitui-se na segunda película da tetralogia, dedicada por este astuto cineasta russo contemporâneo

aos grandes líderes mundiais do século XX, a chamar nossa atenção obrigatória. Depois de abordar a figura de Hitler em *Moloch* (1999), Sokurov se concentra nos últimos dias de Vladimir Illich Ulianov, o velho Lenin, o qual, confinado em uma casa apropriada pelo Estado, convalescente (teve, na verdade, vários ataques cardíacos, nestes seus últimos dias, que o tiravam de consciência, inclusive a ponto de não poder continuar lendo o exemplar de *Pravda*, editado somente para ele, com somente boas notícias, segundo seu biógrafo)²⁶ e preocupado com o desmedido afã de poder de Stalin, o chefe político bolchevique lamenta a situação da União Soviética e reivindica a necessidade de estender a revolução proletária a outros países.

Nascido sob o signo de touro, normalmente vinculado à força e o magnetismo, além do poder da voz, Lenin se apresenta ante o umbral da extinção, com a faceta trágica do simbolismo do touro, o poderoso animal destinado ao sacrifício coletivo, cuja morte supõe o declive de um sistema, o colapso da razão que adianta a previsão de uma tragédia. Filme cujos principais intérpretes são Leonid Mozgovol, Maria Kusnetsova e Sergei Razhuk, *Telets* (2000) conta, ainda, com montagem de Leda Semionova e fotografia e direção de Alexander Sokurov.

Impressiona no filme, os quadros pictóricos da solidão de Lenin, sua resistência tremenda à sua morte e à sua loucura, imposta pela já frágil saúde e que tanto interesse despertava ao Estado russo e ao sucessor Stalin, ávido em sucedê-lo.

O primeiro filme da tetralogia sokuroviana, *Moloch* (1999) mostra Eva Braun (Elena Rufanov) a receber seu amante, Adolf Hitler (Leonid Mozgovoi), em um remoto refúgio alpino do ninho da águia, submerso em um mar de nevoeiro e sombras, que

²⁶ SERVICE, Robert : "Lenin, biografia definitiva", Editora Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2007, pag. 478.

vem acompanhado de seus mais fiéis subalternos, entre os que se destacam um contrafeito Joseph Goebbels (Leonid Sokol), sua esposa Magda (Elena Spiridonova) e o ambicioso Martin Bormann (Vladimir Bogdanov). Passam um dia de descanso entre comidas vegetarianas, passeios e danças grotescas pela montanha, tudo salpicado por paradoxais discussões para desenhar a figura de um ditador decadente, paranóico e infantilóide, rodeado de um grupo servil e invejoso. Um quadro de banalidade e mesquinharia cotidiana, às portas da derrota nazista no front soviético, com o espectro da morte e da solidão sobrevoando o conjunto do filme.

E, por último, consideremos a película *A arca russa* (2002), que consiste de uma só tomada, um único plano-sequência inteiriço, filmado com *steadcam*, com duração de 96 minutos, e narra o enredo seguinte: um diplomata francês do século XIX e um diretor de cinema fazem uma visita-passeio pelo Museu ermitão de S. Petersburgo. Enquanto caminham, se deparam e se encontram com várias cenas da história russa: Pedro, o grande, Catarina, a grande, Nicolau I e II, com suas cortes e acólitos, aparecem nas galerias do Museu. Inevitavelmente, aparecem referências negativas à revolução de outubro. Desde o ponto de vista técnico, o filme é uma proeza (o elenco conta com mais de 900 atores e atrizes e extras e três orquestras presentes) e exigiu muito planejamento da produção, motivo pelo qual a crítica internacional tanto elogiou o resultado do filme, divulgando os seguintes epítetos para Alexander Sokurov: “Cineasta hipnotizador”, “figura eminente do cinema moderno”; “um dos líderes do cinema intelectual do cinema mundial”, etc, a exemplo de Fernando Lopez, no jornal *La Nación*, de Buenos Aires que considerou “*A arca russa*” deslumbrante, “um filme de beleza quase abrumadora, em cuja fascinação o espectador ficará envolto”, ou o crítico Diego Lerer, de *El Clarín* que comentou a respeito da “*Arca Russa*”: “extraordi-

nária. Uma obra prima da qual se falará muitos e muitos anos”, ou mesmo, Keneth Baker, do *San Francisco Chronicle* que reconheceu tratar-se de um “marco cinematográfico que marca um antes e um depois na história do cinema”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

AVELLAR, José Carlos: O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil, Artemídia/Rocco, Rio de Janeiro, 2007.

CANELAS, Carlos: Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escola soviética”, Instituto Politécnico da Guarda.

JOST, François e GAUDREAULT, André: “A narrativa cinematográfica”, Editora UnB, Brasília, 2009.

LEYDA, Jay: “Kino: a history of the russian and soviet film”, Edit. Macmillan, New York, 1960.

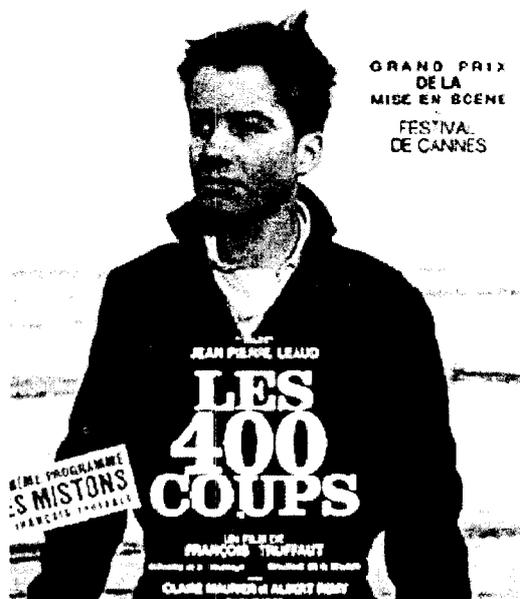
MULLER, Joseph-Émile: “L’art au XXe Siécle”, Edit. Larousse, Paris, 1967.

REISZ, K.: “Técnica del montaje”, Madrid: Taurus Ediciones, 1966, pág. 73.

SERVICE, Robert : “Lenin, biografia definitiva”, Editora Companhia das Letras, Rio de Janeiro, 2007.

XAVIER, Ismail: “A experiência do cinema”, editora Embrafilme/Graal, Rio de Janeiro, 1978

*Teria François Truffaut (foto)
contribuído mais que Jean-Luc
Godard para a Nouvelle
Vague francesa?*



GRAND PRIX
DE LA
MISE EN SCENE
FESTIVAL
DE CANNES

*Seria correta a data inaugural da
Nouvelle Vague o ano de 1954
(quando Truffaut publicou o
famoso manifesto "Uma certa
tendência do cinema francês" no
Cahiers du Cinema) ou o ano de
1959, quando da realiza o do
filme Os Incompreendidos (Les 400
coups), película que deu o pr mio
de dire o ao "jovem turco" diretor
François Truffaut?*

Capítulo 3

DO NEORREALISMO ITALIANO À NOUVELLE VAGUE FRANCESA: LITERATURA CINEMATOGRAFICA

RESUMO

O propósito do presente artigo é lembrar algumas informações que a passagem do tempo vai apagando acerca de dois movimentos cinematográficos – o neorealismo italiano e a nova onda (*Nouvelle vague*) francesa –, os quais tiveram enorme influência na história recente da cinematografia do pós-guerra, bem como trabalharam para o conhecimento de um cinema que teve enorme liberdade formal e a grande capacidade de análise da literatura.

PALAVRAS-CHAVE

Neorealismo italiano – Nouvelle vague francesa – literatura – liberdade formal

ABSTRACT

The purpose of this article is remembering that some information as time goes by erasing about two film movements – the Italian neorealism and the New Wave (*Nouvelle Vague*), French, which had enormous influence in the recent history of cinematography of postwar and worked for the knowledge of a

film that had great freedom and great capacity for formal review of the literature.

KEY-WORDS

Italian neorealism – New wave french – Literature – formal review of the literature.

1 – INTRODUÇÃO

A França conheceu no século XIX -- e durante alguns séculos anteriores- uma plêiade de escritores notórios como Gustave Flaubert, Victor Hugo, Marcel Proust, e outros muitos, que deram ao cinema das décadas do 1940 e 50, um **padrão ou “tradição de qualidade”** e a tentação de adaptações dessas obras literárias produzidas naquele país, forjou uma relação de dependência entre a precedente criação ou ficção literária e o cinema adaptativo da primeira metade do século XX.

Durante os anos de 1920 e 1930 tudo correu bem, a literatura influenciando a cinematografia, servindo-lhe, especialmente, na França, de berço e inspiração.

Foi contra esta **tradição de qualidade** do cinema francês (aquela fase da história na qual, segundo Truffaut, a sobrevivência desta filmografia era assegurada por uma centena de filmes a cada ano, embora apenas dez ou doze interessasse aos críticos, por obterem ou abocanharem, desde 1946, medalhas e prêmios nos festivais de Cannes e Veneza) que se insurgiu nos anos 1950 a denominada **Nouvelle Vague**, inicialmente na crítica cinematográfica liderada pelos famosos **Cahiers du Cinema**, sobretudo através dos escritos de François Truffaut, e depois pelos críticos todos que se transformaram em cineastas como o próprio Truffaut,

como Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Pierre Kast, Chris Marker, Edourd Molinaro, Claude Miller, e alguns outros.

François Truffaut declarou em artigo famoso – publicado na revista **Cahiers du cinema** numero 31, em janeiro de 1954 –, intitulado “Uma certa tendência do cinema francês”-, não acreditar na coexistência pacífica da **tradição de qualidade**, antes referida, e de um **cinema de autores**, tema que irá caracterizar a *Nouvelle Vague*, ou seja, o movimento de cinema autoral e inovador que se inicia em 1954 e, por mais de uma década, animará a juventude francesa e ocidental a voltar os seus olhos ao cinema francês.

Republicado em seu livro “*O prazer dos olhos - escritos sobre cinema*”,²⁷ pela Zahar Editora, em 2006, o mencionado artigo de François Truffaut, “uma certa tendência do cinema francês” trazendo sob a epígrafe “um pouco de polêmica não faz mal a ninguém”, mostra e explicita diversos escritos do inspirado cineasta e crítico de cinema a analisar a situação e perspectivas do movimento cinematográfico francês, entre as décadas de 1940/70.

Aliás, contra o que se insurgiu o cineasta nouvelle-vaguista Truffaut foi contra o trabalho de dois roteiristas famosos, *Aurenche e Bost*, os quais cortavam, acrescentavam, multiplicavam, dividiam e “retificavam”, segundo ele, as obras primas da literatura francesa, no afã de adaptá-las ao meio fílmico, numa infidelidade constante às obras literárias adaptadas pela roteirização simplificada, em prejuízo da direção cinematográfica competente e criadora.

Mas o que veio a ser a tal *Nouvelle Vague* ou o que representou para a história do cinema? Logo veremos. Antes, contudo, refletir sobre o neorrealismo italiano.

²⁷ TRUFFAUT, François: “Le plaisir des yeux (Écrits sur le cinema)”, Editions Cahiers du cinema, 2004, traduzida por André Telles, Rio de Janeiro, Edit. Zahar, 2005, pags. 257 a 276.

Ora, o cinema italiano já ressurgira das cinzas, após a segunda guerra mundial, com as contribuições cinematográficas e artísticas de um Roberto Rossellini que desde os anos 40 saiu às ruas de Roma para utilizar o próprio povo italiano como figurante, em películas fantásticas como *Paisá* (1944), *Alemanha, ano zero* (45) e *Roma, cidade aberta* (1944/5), quando, com apenas dois atores profissionais (Anna Magnani e R. Fabrizio) foi capaz de revolucionar o cinema de então, tendo trazido a espontaneidade e a improvisação nas filmagens como característica da modernidade para o cinema hodierno. Seguiram-se-lhe os passos diretores outros (Michelanlego Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti, Vittorio de Sicca, Zavattini, Latuada, etc), no que ficou conhecido mundialmente como o movimento independente de cinema denominado por Umberto Barbaro como neorealismo italiano.

2 – NEO REALISMO ITALIANO

Há muitas interpretações sobre o significado do movimento neorrealista italiano, seja no tocante à época exata de seu princípio, seja mesmo sobre suas influências e principais motivos. A Wikipaedia, por exemplo, traz um pequeno comentário adiante transcrito, que nos pareceu correto:

“Um dos objetivos da geração neorrealista, posteriormente, seria a maior aproximação daquilo que acreditava ser a realidade do povo, para contrapor a essa “falsa imagem” da sociedade; os neorrealistas queriam apresentá-la, e não representá-la.

O que essa vanguarda pretende colocar na tela é um registro da vida das pessoas, no momento atual, contemporâneo à produção. Não interessava mais falar de tempos passados ou das tragédias folhetinescas. O cineasta neorrealista filmará a favela, a vila de pescadores,

as ruas cheias de gente nos centros das cidades. A preocupação é com o “*hic et nunc*”, num dos momentos mais críticos da História da Itália, e os jovens diretores acreditam no cinema como forma de expor os problemas – para que sejam resolvidos.

Esse comprometimento com o “retrato da verdade” faz com que a geração que desponta a partir da invasão aliada, em 1944/45 seja identificada como um movimento que os críticos Pietrangeli e Barbaro apelidam de Verismo (do it. *vero*, verdadeiro). O Neorrealismo é percebido e nomeado enquanto os filmes estão sendo feitos, ou seja, o estilo é identificado no mesmo momento de sua produção artística, e não posteriormente. No mínimo, isso significa que a Itália notou que algo de diferente estava sendo feito.”²⁸

Neste sentido, o neorrealismo se contrapunha ao cinema fascista que entre 1922/44, vigorara na Itália, montando uma representação ideológica do regime totalitário. Uma das características deste era, sem dúvida, a implantação de uma ideologia estética totalitária fascista, consistente na representação da sociedade por meio de uma ótica moralista/positivista, muito mais adequada à legitimação do regime do que à realidade das massas. Consequência direta dessa visão de mundo foi a produção em larga escala (estimulada e apreciada pelo governo de Mussolini) de filmes melodramáticos, épicos, romanceados, construindo na tela uma representação um tanto distante da vida cotidiana da sociedade italiana. Contra esta *representação* se insurgiu o neorealismo italiano, cujos cineastas (Luchino Visconti, Umberto Barbaro, Fellini, Antonioni, Zavattini, Rossellini, etc) buscaram, ao revés, *apresentar* (e não apenas *representar*) a realidade social do povo, isto é, não unicamente representá-la somente, mas apresentá-la, através

²⁸ Wikipaedia, verbete neorealismo, consulta em 25.5.2011.

de imagens cruas e nuas (veristas, portanto), captadas e feitas fora dos estúdios, de modo a ressaltar o desemprego, o desespero, a desagregação social em que se encontrava o país, após a derrota na segunda guerra, embora vitoriosa pela resistência enfrentada pelo próprio povo contra os invasores e seus próprios governantes corruptos.

O primeiro filme nestes moldes realizados foi *Roma, cidade aberta* (1944/45), de Roberto Rossellini, rodado após a libertação de Roma, e que marcou o início do movimento independentista, quando misturou registros de combates verdadeiros com dramatização: Anna Magnani atua magistralmente com choros, lágrimas e gritos a revelar o limiar entre a encenação e o documento histórico, posto que muitas cenas foram filmadas diretamente no front de batalha, e o filme representa uma peça de resistência ou de propaganda contra o regime fascista agonizante. O mesmo Rossellini realiza, posteriormente, o filme "*Paisà*", cujos seis episódios acompanham o trajeto dos "libertadores", do sul para o norte, retratando a convivência entre italianos e aliados estrangeiros (com pessoas atuando nos papéis delas mesmas), com seus conflitos e choques inevitáveis.

Em "*Germania, Anno Zero*" (1947), Rossellini visita a outra nação derrotada (e destruída), a Alemanha, para mostrar uma realidade muito semelhante à da Itália, embora já ocupada e dividida, do lado oriental pelos soviéticos stalinistas, e no lado ocidental, pelos aliados norte-americanos, ingleses e franceses.

Mas é sobretudo com Vittorio De Sica, o nostálgico e sentimental diretor italiano, que o Neorrealismo produz uma das obras mais expressivas e emblemáticas de sua estética. Consoante observa a wikipaedia, o filme "*Ladri di biciclette*" (Ladrões de bicicleta-1948) contém os principais elementos do filme Neorrealista: a temática dos problemas sociais, a criança, os atores iniciantes ou

desconhecidos, a ambientação *in loco*, a ausência de apelos técnicos ou dramáticos e ao mesmo tempo um intenso conflito na trama (também escrita por Zavattini)".²⁹

Pela história do homem recém-empregado que tem seu instrumento de trabalho — a bicicleta — roubado, e assim ameaçado de perder o emprego, Vittorio De Sica emoldura um quadro da classe trabalhadora urbana de então, assombrada pelo desemprego, como aliás, continuará tal preocupação na grande maioria dos filmes daquela época, como se pode vê-la ressaltada na película dirigida por Luchino Visconti, *Rocco i suoi Fratelli* (Rocco e seus irmãos, 1960) que conta a história da família Parondi, a qual ao deixar o sul italiano pobre e deslocar-se para Milão vai tentar construir uma nova vida no norte industrial, e conhece desemprego e dificuldades outras. O filme, com forte conteúdo neorealistas, embora já superando o verismo excessivos das primeiras produções neorealistas, focaliza a desintegração da família e seus valores tradicionais na Itália urbana moderna representada por Milão.

Cada um dos irmãos tenta a seu modo se adaptar a Milão industrial. Simone Parondi (Renato Salvatori), o segundo filho mais velho, se torna boxeador, mas é desviado por uma paixão obsessiva pela prostituta Nadia, que o rejeita, fazendo este cair em desgraça, posto que fracassa na carreira e se torna, aos poucos, devasso e desesperado, entregando-se a pequenos furtos, prostituição homossexual, jogatina e finalmente, assassinato. Rocco (Alain Delon), o terceiro dos irmãos, bom e puro, tenta salvar a Simone, pensando e crendo que assim salvará a família. Nadia e Rocco se apaixonam e, quando Simone (Salvatore) descobre, estupra Nadia diante de Rocco (Delon), resultando numa briga feia entre os irmãos, que se batem violentamente. A partir daí, embora Rocco

²⁹ Conf. Wikipaedia, verbete neorealismo italiano, consulta em 01.6.2011.

(Delon) detestasse lutar, se torna boxeador para pagar os furtos do irmão Simone. A temática do emprego e sua ameaça do desemprego está sempre presente, como esteve em *Ladrões de Bicicleta*, assim como em muitos filmes neorealistas, a exemplo de *Umberto D*, que mostra um velho ancião, interpretado pelo próprio De Sicca, a perambular com toda resistência de elegância e dignidade na velhice, até ser afrontado, horas pelo senhorio da pensão onde, sem já poder pagar nem as prestações e alugueres mensais, horas por simples companheiros de infortúnio e velhice, a zombar de sua situação de aperreio e dureza. Como registrado na Wikipédia, “O mesmo ano de 1948 vê o aparecimento de vertentes distintas do mesmo movimento, que de certo modo significam estágios paralelos de desenvolvimento.”

Mas aprofundando ainda a discussão e análise de um tipo de filme neorrealista como *Rocco e seus irmãos* (1960), diríamos com Sam Rohdie³⁰ que as “cisões – personagens sem relevos/personagens dramáticos, social/individual, ideologia/ficção, presente/passado- correspondem a outras que dividem o filme e dividiram os críticos.” A dramaticidade operística viscontiana está presente em toda a duração deste filme clássico.

E Ephraim Katz observa que em “*La Terra Trema*” (1948), de Visconti (Francesco Rosi e Franco Zeffirelli são os assistentes de direção), pescadores da Sicília interpretam eles próprios, num filme rodado de maneira semi-documental e crua - mais, talvez, do que “*Ladri di Biciclette*”. Mas o apelativo “*Riso Amaro*”, de Giuseppe De Santis, constitui-se em outra face do movimento, ainda que se situe dentro da maleável fronteira do “estilo” neorrealista. Para muitos críticos, porém, observa-se nesse filme o início do declínio do movimento. A estética engajada comprometida em

³⁰ ROHDIE, Sam : “Rocco e seus irmãos”, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1995, tradução de Elianne Ivo Barroso, pag. 30.

desnudar as contradições da sociedade acaba por se submeter à “exploração comercial”, o que provoca “o começo do fim do movimento que havia trazido ao cinema italiano a vitalidade artística e significação social”.

Não cabe dúvidas, a chamada geração neorrealista – que ainda teve diretores menos significativos como Pietro Germi, Aldo Vergano, Alberto Lattuada, Luciano Emmer, Renato Castellani e Luigi Zampa – acaba, então, sucumbindo às circunstâncias da exploração comercial e da comédia de costumes excessivamente burlesca, embora o que conta no registro desse movimento de cinema curioso pela riqueza estética de suas produções, possibilidade de refletir a sociedade em que se insere, são os filmes clássicos dos principais diretores, abaixo arrolados em quadro sinótico, cujas produções continuaram a desenvolver-se por mais de uma década, com demonstrações inestimáveis de talento e contribuição pessoal.

Embora se diga que “na década de 1950, o cenário já é outro”, porquanto o quadro de crise econômica e social parece ter sido amenizado (afinal iniciara o plano Marshall, tendo aportado recursos norte-americanos para a reconstrução italiana), a televisão ganhara cada vez mais espaço como mídia preferencial do público local e, para enfrentá-la, os produtores passam a investir no cinema do puro entretenimento escapista, o que se não confunde com a contribuição artística de um Federico Fellini e/ou de um Michelangelo Antonioni, que embora, pouco tempo depois, eles mesmos que tinham participado do neorrealismo, afastam-se do verismo ortodoxo e vão apelar à farsa exuberante ou ao drama existencial para redesenhar a Itália e suas novas questões: Este, com um cinema da incomunicabilidade (sobretudo em “*As amigas*”, “*a noite*”, “*o eclipse*”, “*aventura*”, etc) como ficou conhecido a filmografia de Antonioni, e aquele com a exuberância intelectual

e rememorativa da infância circense e romana, desde Rimini, cidade natal de Federico Fellini ("*Oito e meio*", "*Roma*", "*Amarcord*", "*A doce vida*", "*A estrada da vida*", "*Os boas vidas*", etc).

A seguir, inserimos quadro sinótico destas realizações neorrealistas, ou mais, precisamente, os filmes neorrealistas que mais me tocam, mais me remetem às imagens criadas por aquela filmografia italiana:

FILMOGRAFIA DO NEORREALISMO ITALIANO E SEUS PRINCIPAIS DIRETORES

1- **Federico Fellini**

- 1.1. O xeique branco (1952)
- 1.2. Il vitelloni (1953) Os boas vidas
- 1.3. La Strada – A estrada da vida (1954)
- 1.4. La dolce vita – A doce vida (1956)
- 1.5. Ginger e Fred
- 1.6. E La nave va
- 1.7. Ensaio de orquestra

2. **Roberto Rosselini**

- 2.1. Stromboli (1951)
- 2.2. Roma, cidade aberta (1943)
- 2.3. Paisá (1942)
- 2.4. Viagem a Itália (1954)
- 2.5. Europa 51 (1955)

3. **Victorio de Sicca**

- 3.1. Ladrões de bicicleta (1948)
- 3.2. Umberto D (1949)

4. **Michelangelo Antonioni**
 - 4.1. Il grido – O grito (1957)
 - 4.2. O Eclipse (1962)
 - 4.3. La notte – A noite (1961)
 - 4.4. L'avventura – A Aventura (1960)
 - 4.5. Le amiche – As amigas (1959)
 - 4.6. Profissão, repórter – Passenger (1976)
 - 4.7. Blow up – Depois daquele beijo (1964)

5. **Luchino Visconti**
 - 5.1. La terra trema (1946)
 - 5.2. Obsessione (1948) – Obsessão
 - 5.3. Rocco e seus irmãos
 - 5.4. Morte em Veneza

3 – LITERATURA E CINEMA: ESTREITAS RELAÇÕES, PORÉM NEM SEMPRE PACÍFICAS SE ENTRECruzAM NA NOUVELLE VAGUE

Aquele, o movimento do neorrealismo italiano; e que dizer deste?, ou seja, da *nouvelle vague* francesa, o movimento surgido em meados dos anos cinquenta pela explosão de criatividade de um pequeno grupo de jovens, nada coeso, sob o ponto de vista estético ou estilístico, mas cheio de vontade de filmar e escrever sobre os filmes autorais!? Ora, os críticos e historiadores de cinema Don Allen e Andrew Sarris, bem como inglês Peter Graham e o analista francês Michel Ciment, todos são acordes em desacreditar deva-se propor como data inaugural da *nouvelle vague* o ano de 1959, ano da realização do filme *Os incompreendidos (les quatre cents coups)*, película que deu o premio de direção ao jovem diretor François Truffaut (1932/84), o qual teve grande repercussão, como se verá adiante.

Como assinalado, estes estudiosos preferem situar o nascimento do movimento que ficou conhecido pela denominação de nova onda (*nouvelle vague*), no ano de 1954, quando o crítico de cinema da famosa *Cahiers du cinema*, François Truffaut publica em suas páginas, no número 31, em janeiro de 1954 – após aguardar seis anos de espera, comandada e imposta por André Bazin –, o famoso manifesto *Uma certa tendência do cinema francês*.³¹

LG de Miranda Leão³² ainda associará tal data à exibição do curta-metragem *Une visite* (1954) e dos médias-metragens *Les Mistons* (Os pivetes) e *Histoire d'eau*, (de 1958), ambos de Truffaut. Pouco importa a precisão da data, no caso; o essencial é que, consoante afirma o maior crítico de cinema do Ceará, se constituiu num “aglomerado de cinéfilos heterogêneos reunidos em torno de cineclubes franceses ou de uma ideologia cinematográfica. Formavam eles um núcleo de críticos e estudiosos, com muita sensibilidade para a realização de filmes e levados a esse interesse por circunstâncias histórico-econômicas e psicossociais.”³³

Este conjunto de jovens críticos da *Cahiers du Cinema*, considerados os fundadores da *Nouvelle Vague*, igualmente conhecidos como os “jovens turcos” eram François Truffaut, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol e Eric Rohmer.

Considerando que todo o grupo de cineastas referido surgiu da crítica e do cineclubismo, torna-se essencial aproveitar os ensinamentos muito a propósito de um estudioso que integrou a equipe dos *Cahiers du Cinema*, de 1984/1997, tendo-se tornado seu editor-chefe entre 1997 e 99, Antoine de Baecque, autor de biografias *François Truffaut e Godard* (Ed. Grasset, Paris, 2010).

³¹ TRUFFAUT, François: “O prazer dos olhos - escritos sobre cinema”, Jorge Zahar Editor, tradução de André Telles, Rio de Janeiro, 2005, pags. 257 a 276.

³² DE MIRANDA LEÃO, LG: “Ensaaios de cinema” Edit. Banco do Nordeste, Fortaleza, 2010, pag. 11.

³³ M. LEÃO, LG: Op. Cit. pag. 12.

*Antoine de Baecque*³⁴ dissecou, e até diríamos, esgotou, o estudo teórico de construção hermenêutica da cinefilia francesa dos *Cahiers du Cinema* que deu base teórica e ideológica aos jovens turcos: ao descrever o pioneiro e fundamental teórico Andre Bazin, intitulado “santo de boina de veludo” como crítico e teórico de cinema, suas ideias principais e contribuições, passando por Georges Sadoul, *les lettres françaises* e o cinema stalinista, o nascimento e afirmação do “hitchcock-hawksismo”, Truffaut indo até Hitchcock com seu “Hitchbook”, além da guerra que este cineasta-crítico de cinema travou contra a “qualidade francesa”; De Baecque aprofundou a investigação sobre os fundamentos e fundadores da *Nouvelle Vague*, ao tempo em que se demandava se os “jovens turcos” seriam antivermelhos e neoforalistas ou se a crítica de cinema moderno era de direita.

Em poucas palavras, o pesquisador constata uma disputa ocorrida no seio da construção da *Nouvelle Vague*, na qual os hollywoodófilos de esquerda estão contra os mac-mahonianos.³⁵

Como afirma De Baecque:

O “Mac-mahonismo” é produto do encontro de três elementos: uma sala, um encontro de cinéfilos e uma ideologia de cinema. Uma sala primeiro, criada logo antes da guerra, em 1938, e dirigida durante os anos 1950 e 1960 por Émile Villion, aficionado pelo cinema americano. A partir de 1954, a sala, de frente para a

³⁴ DE BAECQUE, Antoine: *Cinefilia, Invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*, Edit. CosacNaify, São Paulo, 2010.

³⁵ Antoine de Baecque acredita que, retrospectivamente, quem melhor descreveu o engajamento na direção da cinefilia foi Louis Skorecki, quando em artigo publicado na *Cahiers du Cinema* num. 293, out. 1978, resumiu em artigo intitulado “Contre la nouvelle cinéphilie”, assim: “No início dos anos 1960 algumas dezenas de espectadores vivem furiosa e cegamente sua paixão pelo cinema: na Cinemateca da rua d’Ulm, mais tarde na de Chaillot, nos cineclubes especializados (Nickel Odeon, Ciné Qua Non), até mesmo durante excursões a Bruxelas (oito filmes por dia, para um fim de semana de filmes Z, filmes inacessíveis em Paris).”

avenida Mac-Mahon, bem perto da Place de l'Étoile, só passa filmes hollywoodianos em versão original, atraindo os cinéfilos tanto pelos seus programas de re-presentações como pelos inéditos dos grandes autores.”³⁶

No entanto, os pensadores jovens da *Nouvelle Vague*, embora gostassem do cinema americano, tinham uma ideia diferente de cinema, daquela alimentada pelos Mac-mahonistas. Como bem observado por LG, os *Nouvelle Vaguers*, embora tenham absorvido bastante das ideias de Bazin e Astruc, “as reformularam em parte para ajustá-las a sua cosmovisão e a importância das formas motovisuais. Tudo isto levou à rejeição do *cinema do papai*, do formato fora-de-moda e desgastado do cinema suave, mas impessoal e contrário a um estilo livre e mais pessoal de filmar, independente das restrições dos padrões estabelecidos pela indústria cinematográfica.”³⁷

Os “jovens turcos” da *Nouvelle Vague* adotaram a *politique des auteurs*, com a clara intenção de transpor para a tela a ideia de uma *mise-en-scène* arrojada e pessoal, segundo Klein & Nolen, “o bom filme para estes diretores estreantes era e é uma obra de arte e como tal está estampada na personalidade de seu criador”. Então é o diretor, acima de qualquer outro, quem dá ao filme a sua qualidade distintiva (veja-se o caso clássico de Welles em *Citizen Kane*, *Othello* ou *The Trial*, por exemplo, citado por LG)³⁸.

Superando as resistências da indústria francesa de adaptação de clássicos literários do século XIX, de pouco a pouco, os jovens cineastas da *Nouvelle vague* foram impondo os sucessos bilhetéricos de sua produtividade, como se percebe do quadro sinótico a seguir:

³⁶ DE BAECQUE, Antoine: *Cinefilia*, op. Cit. pag. 244.

³⁷ DE MIRANDA LEÃO, L.G.: “Ensaio de cinema”, Programa cultura da gente do BNB, op. Cit. pag. 12.

³⁸ Idem, op. Cit. pag. 17.

**FILMOGRAFIA DA NOUVELLE VAGUE
COM PRINCIPAIS DIRETORES**

1. Jean Luc Godard

- 1.1. O acochado – A bout de souffle (1960)
- 1.2. O Desprezo – Le mépris (1963)
- 1.3. Pierrot Le fou – O demônio das 11 horas (1965)
- 1.4. Alphaville (1965)
- 1.5. Une femme est une femme – Uma mulher é uma mulher (1961)
- 1.6. Vivre sa vie – Viver a vida (1962)
- 1.7. Les carabiniers – Tempo de guerra (1963)
- 1.8. Une femme mariée – Uma mulher casada (1964)
- 1.9. Masculin féminin – Masculino feminino (1965/66)
- 1.10. La chinoise – A chinesa (1967)
- 1.11. Deux ou trois choses que je sais d'elle – Duas ou 3 coisas que sei dela (66)
- 1.11. Week end – Week end à francesa (1967)

2. Francois Truffaut

- 1.1. Les 400 coups – Os Incompreendidos (1959)
- 1.2. Jules et Jim – Uma mulher para dois (1962)
- 1.3. Fahrenheit 451 (1966)
- 1.4. Duas inglesas e o amor (1971)
- 1.5. Domicílio conjugal (1970)
- 1.7. La nuit americaine – A noite americana (1973)
- 1.8. O último metrô – Le dernier métro (1980)

3. Alain Resnais

- 3.1. Nuit et brouillard – Noite e nevoeiro (1955)
- 3.2. Hiroshima, mon amour (1959)

- 3.3. Ano passado em Mariambad (1960)
- 3.3. La guerre est finie – A guerra acabou (1966)

Erich Rohmer

- 1. Amor a tarde
- 2. Contos das quatro estações

Claude Chabrol

- 1. Quem matou Leda? – A Double tour (1959)
- 2. Les cousins – Os primos (1959)
- 3. Les bonnes femmes – Mulheres fáceis (1960)
- 4. Le beau serge – Nas garras do vício (1958)
- 5. La femme infidèle – A mulher infiel (1969)
- 6. O açougeiro – Le boucher (1970)

Roger Vadim

- 1. Et Dieu crea la femme - E Deus criou a mulher (1957)

Uma primeira impressão forte que se tira do documentário dirigido por Emmanuel Laurent: “*Godard, Truffaut e a Nouvelle Vague*” (*Les deux de La Vague* (2009), é que o movimento cinematográfico retratado ali, foi primeiramente uma obra do espírito e gênio de François Truffaut que, a princípio, deu uma mão ao Godard e depois, este alçou vôo tão elevado e criativamente pessoal, que os conduziu a cimeiras e disputas internas por volta dos anos 1960, jamais recuperadas. No entanto, em celebração de 50 anos da Nouvelle Vague, esse documentário relembra a apresentação de *Os Incompreendidos* no Festival de Cannes em 1959 e a criação de “*O Acossado*” (*A bout de souffle* (1960), mostrando o nascimento desse movimento que mudou a forma de se fazer cinema e revelou ao mundo dois dos maiores cineastas de todos os

tempos: François Truffaut e Jean-Luc Godard. Dois grandes amigos e gênios do cinema que durante muito tempo permaneceram amigos e que após ficarem famosos romperam a relação de amizade por completo, apesar de tentativa nos anos 1980 de retorno da amizade por JLG, sem êxito, contudo.

Como se vê, portanto, o cinema da *Nouvelle Vague* não foi apenas Truffaut, o *enfant sauvage* do movimento, porquanto Godard, de influências literárias fartamente ricas e profundas, vai manter uma larga e profícua produção cinematográfica da qual gostaríamos de descrever, minimamente, a seguir.

Sobretudo, a partir de 4 filmes: “*O acossado*, *O desprezo*, *alphaville* e *O demônio das 11 horas*”. Pois bem, início relembrando o que Maria Esther Maciel³⁹ disse a respeito do livro referido nesta nota de rodapé:

“Com erudição e desenvoltura, Mário Coutinho toma o Manifesto de Alexandre Astruc como ponto de partida para sua abordagem, mostrando como Godard levou às últimas consequências, sobretudo a partir de *Acossado* (1959), a arte de “escrever com a Câmara, e potencializou a proposição de ASTRUC segundo a qual o cinema se transformaria ainda “num meio tão flexível e sutil como a linguagem escrita”, cabendo ao “diretor/autor escrever com a câmara como um escritor escreve com a sua caneta”. E conduz suas análises da obra godardiana munido de um consistente repertório crítico-teórico tanto no campo do cinema quanto no da literatura, com ênfase nas teorias de André Bazin e Maurice Blanchot.”

Ora, comentar a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard através destes nomeados filmes é tarefa gratificante. Por

³⁹ MACIEL, M. Esther: “Godard e a literatura em movimento”, prólogo do livro de Mario Alves Coutinho intitulado “Escrever com a camara: a literatura cinematográfica de J.Luc Godard, da Crisálida Editora, de Belo Horizonte, 2010.

primeiro, seu longa-metragem inaugural, *O acossado (a bout de souffle* – 1959/60) é gostoso de se ver e rever, apreciar e comentar. De fato, compensa rever quando, após roubar um carro em Marselha, Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo) ruma para Paris. No caminho mata um policial, que tentou prendê-lo por excesso de velocidade, e em Paris persuade a relutante Patricia Franchisi (Jean Seberg), uma estudante americana com quem se envolveu, para escondê-lo até receber o dinheiro que lhe devem. Michel promete a Patricia que irão juntos para a Itália, no entanto, o crime de Michel Poiccard (Belmondo) está nos jornais e agora não há opção. Ele fica escondido no apartamento de Patricia, onde conversam, namoram, ele fala sobre a morte e ela diz que quer ficar grávida dele. Ele perde a consciência da situação na qual se encontra e anda pela cidade cometendo pequenos delitos, mas quando é visto por um informante começa o final da sua trágica perseguição e morte. Esta uma sinopse abreviada da película de Godard que tanto nos agrada, mas o fundamental é ressaltar e atentar para o fato de que desde seu primeiro longa, JLG já demonstrava escrever com a câmara, desenvolvia uma literatura cinematográfica a um passo da forma romanesca, ao modo do romance, que ele tanto conhecia.

Consoante afirmado por Jacques Aumont – em entrevista a Mário Alves Coutinho –, “a forma que Godard sempre manteve à distância, é a forma romanesca, é o romance. A ficção, na sua obra, nos chega através da fábula, ou através da forma romanesca, ou através de formas mais modestas que o romance. Existe um problema com o romance. (...) A bela literatura não é forçosamente a literatura romanesca, são as cartas, pois o que ele citou em *Les carabiniers* e *A bout de souffle* são cartas de soldados, belíssimas, são textos magníficos, estupendos, então, acho que existe na sua obra um amor sincero das formas menores da literatura. O ro-

mance, claro, é importante, mas ele é alguém que sempre amou a correspondência, o ensaio, eu diria, uma forma menor da literatura, que é o discurso político.”⁴⁰

Mas, voltando ao Acochado, a gostosura da visão ou revisão de um filme deste naipe, o ritmo alucinante bem como a descontração dos diálogos, com um senso de contemporaneidade e diegéticas multi-significações, tudo tão intercalado com noção de tempos e movimentos internos na imagem, faz da estréia fílmica godardiana, em 1959, uma godardiana obra prima e uma promessa de relacionamento lítero-cinemático que somente se confirmou com o passar dos anos 60 e 70, como se pode ver da biografia escrita por Antoine de Baecque, publicada em 2010, em Paris.⁴¹

Por outro lado, a adaptação cinematográfica de JLG da obra (romance) do italiano Alberto Moravia, *Il disprezzo* (1955), cujo filme restou com homônima denominação *Le mépris* (*O desprezo*, 1963/4) é o sexto longa-metragem de Godard, sendo sua primeira transposição fílmica de um romance.

O romance de Moravia tem como tema a adaptação para o cinema de um dos mais célebres clássicos da literatura ocidental, a *Odisséia*, de Homero⁴². No romance moraviano, um produtor, um diretor e um roteirista discutem todo o tempo que tipo de adaptação fariam do clássico grego: “espetacular, fiel ou psicanalítica”? Tínhamos, portanto, com o romance de Alberto Moravia, um

⁴⁰ In livro de Mario Alves Coutinho intitulado “Escrever com a camara: a literatura cinematográfica de J.Luc Godard, da Crisálida Editora, de Belo Horizonte, 2010.

⁴¹ BAECQUE, Antoine de: “Godard” biographie, Éditions Bernard Grasset, Paris, 2010. Biografia definitiva e completa do cineasta francês, de quase mil páginas, com notas, filmografia completa e index, pena que não exista tradução para o português, impossibilitando o acesso a tão elevada pesquisa, de grande parte da população leitora que não logra êxito na leitura do francês original.

⁴² Conferir de HOMERO, “Odisséia”, tradução de Manuel Odorico Mendes, Editora Martin Claret, São Paulo, 2002, terceira re-impressão, 2010.

texto sobre um roteiro, ou seja, sobre uma adaptação. No filme de Godard esta situação muda de modo relevante: os mesmos personagens (mas com circunstâncias, nacionalidades e características diferentes) discutem durante todo o filme, como escrever novas sequências para um filme já em parte realizado. O que se tem aqui é um filme sobre uma filmagem, uma reflexão sobre o ato de filmar, de realizar uma película, porquanto durante *O desprezo* vemos não somente a exibição de planos e sequências já filmados, como a filmagem de outros tantos planos e sequências inteiras. Consoante comenta Mario Alves, “primeira e fundamental adaptação (e tradução intersemiótica) de uma situação (e de um tema) de uma obra para outra.”

No filme de Godard, o produtor (Jack Palance) só fala inglês, é monoglota; o diretor é alemão (Fritz Lang, fazendo o papel dele mesmo), o roteirista Paul e sua mulher (Michel Piccoli e Brigitte Bardot) são franceses, portanto, quatro línguas são usadas: o francês, o inglês, o alemão e o italiano. A tradução é realmente um tema para o filme, um problema para seus personagens, mas também claramente, o princípio organizador deste filme godardiano.

Como se indaga Mario Alves Coutinho:

“Inúmeras traduções no filme (de poemas, de nomes e de diálogos), adaptações várias: a da *Odisséia* para o cinema, discutida infindavelmente no filme e no romance; a do romance de Moravia para o filme de Godard; mais importante ainda, adaptações de situações, personagens e definições estruturais das três obras, discutidas *ad nauseam*: será que poderíamos falar que a tradução e a adaptação são procedimentos estruturais e estruturantes do filme, além de serem temas, também?”⁴³

⁴³ COUTINHO, Mario Alves: “Escrever com a câmara: a literatura cinematográfica de J. Luc Godard, Crisálida Editora, de Belo Horizonte, 2010, pag. 66

Embora realizado em 1963, o filme de Godard mostra-se ainda atualmente de uma profunda contemporaneidade, cuida-se de uma obra pós-moderna e Mario Alves a disseca de modo completo, daí remetermos o leitor para sua leitura mencionada, em especial quando, após, faz suas I - considerações iniciais, e passa a descrever a II - adaptação como tradução intersemiótica; III - adaptação: da literatura ao cinema; IV - adaptação do romance *O desprezo*; V - O filme, o romance e a *Odisséia*; VI - Lang e sua adaptação de Homero; VII - Lang, Holderlin, Maurice Blanchot e os Deuses; VIII - *Odisséia e Le Mépris*: Hipertextos; IX - Odisseu e Fritz Lang; X - *A Odisséia e Le Mépris*: Metalinguagem; XI - *A Odisséia, Le Mépris* e a oralidade, para, afinal, concluir, em "outras palavras, *Le Mépris* é um dos mais contundentes exemplos de "transcrição" que a arte moderna pode apresentar.

Já quanto ao *Alphaville* (1965), o nono longa metragem do *nouvelle vague* francês e a terceira película godardiana a nos interessar, em particular dentre sua extensíssima filmografia, trata-se de uma fusão inteligente de ficção científica, personagens de H.Q., e poesia surrealista; uma viagem irreverente de Godard na misteriosa *Alphaville*, que permanece como um dos melhores filmes convencionais de todos os tempos. Eddie Constantine estrela como o herói intergalático Lemmy Caution, com a missão de matar o inventor do computador fascista Alpha 60. Uma missão nada fácil, porque a sinistra comunidade é controlada despótica e cuidadosamente pelo supercérebro eletrônico."

Como muito bem resume Mario Alves:

"Em toda a sua obra, de diversas maneiras, e usando diferentes estratégias, Godard usou repetidamente procedimentos de apropriação, diálogo, comentário, glosa, paródia, talvez, até mesmo plágio. Em *Alphaville* não foi diferente: Godard usa uma grande quantidade de

textos, principalmente literários, mas não somente. Como não poderia deixar de ser o cinema também aparece. A primeira fala do filme, dita pela voz rouca e pausada de Alpha 60, o computador todo-poderoso de Alphaville, é um texto de Jorge Luis Borges, segundo parágrafo de seu ensaio "Formas de una Leyenda".⁴⁴

E estarei a me basear, mais uma vez, no ensaio Coutiniano quando o mesmo, em seu capítulo 3, afirma que todos os autores são um só autor; descreve a intertextualidade, o dialogismo e polifonia do filme; identifica ali, ainda, citação e plágio, para posteriormente, esmiuçar a citação, o plágio, a intertextualidade, o dialogismo e a polifonia no cinema (VI); a seguir, Mario Alves dissecou o inventário e intertextualidade de *Alphaville* (VII); Com efeito, um filme como este de Godard é um exemplo perfeito e rico da tendência de Luc Godard para o inventário (o número de obras listadas é enorme, coisa aliás, que ele continuará a fazer, posto que em *Histoire(s) de cinema* (1998) são referidas ou listados mais de quatrocentos filmes e enorme número de livros e autores), bem como particularmente, para o uso que fez dos gêneros cinematográficos, fruto de seu enorme conhecimento adquirido nos bancos das cinematecas e cineclubes, desde o período de redator da *Cahiers du Cinema*.

Mais adiante, Coutinho discute em *Alphaville* a relação explícita de Mitologia e Cinema: desde o mito de Orfeu e Eurídice, através de cuja leitura Lemmy Caution desceria ao inferno (Alphaville) para resgatar Natacha. "Numa variante do mito, diz Mario, não é ele que não pode olhar para trás, mas a própria Natacha (Eurídice); se ela o fizer, morrerá. Isto nos remete a uma também mitológica narrativa bíblica, a história de Lot e sua mulher, transformada numa estátua de sal, quando olha para trás,

⁴⁴ Op. Cit. pag. 111.

para ver a destruição de duas cidades, Sodoma e Gamorra (podemos também fazer um paralelo entre Alphaville, a “capital da dor”, e Sodoma e Gamorra, as cidades perversas, condenadas e também destruídas).⁴⁵

Em outros capítulos (o décimo-X, por exemplo), Mário Alves se refere à relação entre Borges e Schopenhauer no filme de Godard, a exemplo de: enquanto J.L. Borges de “formas de una leyenda” conta três lendas sobre o Buda, e pressupõe uma tradição de “transmissão oral, de boca em boca”, comum nos tempos antigos, ainda mais quando se tratava da transmissão de informações religiosas, (embora todas as citações borgianas sejam extraídas de livros). “...desta maneira, Godard se apropria do texto de Borges, modifica-o, interpreta-o, com imagens, músicas e sons, cita-o, e transforma-o em intertexto, fazendo nitidamente, do conjunto (ou adição) assim obtido(a) um texto “seu”, que pode levar a sua assinatura.”⁴⁶

Fala ainda da literatura, poesia, filosofia e ciência em *Alphaville* (cap. XI), de Paul Éluard e sua *capitale de la douleur*, pois já desconfiávamos que Alphaville é a capital da dor (XII), afinal, como comenta Mario Coutinho:⁴⁷

“No poema de Éluard (aproveitado por Godard) os temas são retomados e definidos: sim, Natacha está se movimentando diretamente em relação ao amor e à luz; sim, a partir deste momento ela está claramente em oposição a tudo que Alphaville representa: noite, escuridão, esquecimento, desamor, tirania política. Como afirmou Ropars-Wuilleumier: ‘(...) o poema de Éluard, muito longe de ser ilustrado, aparece recriado.’”

⁴⁵ Op. Cit. pags. 131/132.

⁴⁶ Idem, ibidem, e pag. 140.

⁴⁷ Op. Cit. pag. 149

A poesia é utilizada no filme de Godard como chave. São, afinal, dois minutos de poesia num filme de ficção, lançado comercialmente com relativo sucesso, não significa pouca ousadia do cineasta-literato da *Nouvelle Vague*.

Por último, alguns comentários sobre o quarto filme de nossa predileção dentre a filmografia godardiana: *Pierrot Le fou (O trem das 11 horas, 1965)*, cujo enredo poderia ser, assim, resumido, com vistas à compreensão prévia daqueles que viram-no, mas podem estar esquecidos de algum incidente da sinopse: “Ferdinand Griffon (Jean-Paul Belmondo) é um professor de língua espanhola casado com uma italiana. Ele anda um pouco desiludido porque ele acaba de perder o seu emprego na televisão. Em uma noite, o casal vai a uma festa burguesa na casa de amigos. Mas para frequentar o evento social, precisavam que alguém cuidasse das crianças. Decidem, então, contratar a jovem Marianne (Anna Karina) como babá. Após uma noite decepcionante, Ferdinand volta para a casa, encontra Marianne e tenta conquistá-la. No dia seguinte, o novo casal foge em direção ao Sul, onde se envolvem com tráfico de armas, conspirações políticas, etc. Nesta fuga, os personagens centrais da trama (Ferdinand e Marianne (Belmondo e Karina) se divertem, discutem, recitam poesia e tomam decisões radicais em relação à vida e à morte.

Ora, visto deste ângulo meramente sinótico ou anedotário, pode parecer um filme banal, até mesmo uma comédia corriqueira, pode pensar algum espectador desavisado, o que estaria cometendo grande equívoco, salvo se forem observados os principais aspectos a seguir referidos. Com efeito, *Pierrot Le fou (O trem das 11 horas, décimo longa-metragem de JLG)*, desde sua primeira imagem, é a de *vogais e consoantes*, que parecem num ritmo regular, na ordem alfabética, sobre um fundo negro, até compor as *palavras que integram* os créditos. Estes aparecem em sete linhas

sucessivas e verticais, que poderiam ser aproximadas aos “versos” de um poema. Como afirma Mário Coutinho:

“Quando Ferdinand diz que em “*envie Il y a vie*”,⁴⁸ ele está usando uma figura de estilo muito usada em poesia, a paronomásia, que Godard leu provavelmente num poema de Rimbaud, “*Chanson de la plus haute tour*”. (...) Poemas de Rimbaud, sua imagem, figuras de estilo usadas por ele e apropriadas por Godard durante o filme, traços biográficos do poeta usados em alguns personagens, outros poetas e escritores exaustivamente citados, poemas escandidos pelos personagens do filme - sendo que um deles remete no mínimo a uma colaboração Prévert/ Godard -, anotações, palavras e poemas escritos pelo personagem Ferdinand, palavras filmadas pelo diretor: na verdade, estamos falando, em *Pierrot Le fou*, além do cinema, da palavra, da poesia, de Rimbaud, da escritura e da literatura.”

Ora, Mário Alves Coutinho, mais uma vez, magistralmente disseca todos os meandros de “*O trem das onze horas*”, logo após suas considerações iniciais, no capítulo II - sobre Poesia moderna e Arthur Rimbaud; III - a poesia hoje; IV - analisa a intertextualidade, citação, plágio, paródia e polifonia em *Pierrot Le fou*, para concluir que, neste filme, “a literatura, isto é, a palavra, é portanto, falada, recitada, filmada, escrita, criada, recriada, dialogada.” Tudo mérito godardiano, porquanto este cineasta da Nouvelle Vague realiza uma polifonia de textos.

Conforme sublinhado por Ropars-Wuilleumier:⁴⁹

⁴⁸ Op. Cit. pag. 154 Conferir GODARD, Spécial Godard, pag. 76 “ Em *envie* (desejo, inveja) existe *vie* (vida). E em RIMBAUD, “Poesies completes, pag 125: “Ah! Je n’aurai plus d’envie: Il s’est charge de ma vie” (Na tradução de Augusto de Campos vemos preservada a paronomásia: “Desejos? Dores? Olvida./Ela é a luz de minha vida”. Apud CAMPOS, “Rimbaud livre”, pag. 55.

⁴⁹ ROPARS-WUILLEUMIER: “De la littérature au cinéma”, pag. 193. Ver também, do mesmo autor: “L’écran de la memoire”.

“Movido por um amor absoluto pelo cinema, ele (Godard) rapidamente afirmou que essa arte não existe enquanto tal, mas que ela é feita de todas as artes, de todos os gêneros, de todos os tons: assim se constitui uma obra na qual, se a literatura tem um lugar especial, é porque ela traz, ao mesmo tempo, que a pintura ou a música, certos materiais sonoros ou visuais cuja mistura - mixagem ou montagem - fará o cinema. Para encontrar a linguagem de nosso tempo - tarefa a que se obriga o cineasta - é preciso recolher todas as linguagens, todos os signos, todas as formas pela única arte que pode precisamente reunir todas.”

De fato, o cinema godardiano - exemplificado agora em *Pierrot Le fou* -, deixa transparecer o quanto a palavra de seu tempo que o diretor *nouvelle vague* procura tão intensamente, pode ser palavra, música, imagem, discurso, frase, diálogo, palavra escrita, falada, declamada ou sequência cinematográfica (citação): simplesmente, parte da obra de outro, que ele faz sua através da montagem e da mixagem, enfim, da soma que ele realiza com sua própria obra, como observa Mario, palavra e imagem. O seu cinema seria esta adição de todas as linguagens, gêneros, artes e tons, esta intertextualidade absoluta que veremos neste filme específico, como ademais, em toda sua obra até mesmo a mais recente como *film socialisme* (2010) ou em *Histoire(s) du Cinema* (1998).

Quando me lembro ou falo de *Nouvelle vague* assalta-me imediatamente as ideias e imagens dos filmes dos jovens turcos, sobretudo de François Truffaut e de Jean-Luc Godard, que vi quase todos na juventude dos anos 60 (finais) e 70, e agora, na maturidade, posso rever com a experiência acumulada da vida adulta, e usufruir porquanto clássicos do cinema francês. Claro está que JLG - por continuar vivo aos oitenta anos e produzindo ainda hoje -, teve

uma longevidade crítica, artística e cinematográfica maior que seu parceiro François Truffaut, o qual partiu mal completos os cinquenta anos de idade, em 1984, em virtude do câncer no cérebro. E portanto, conta com uma filmografia da juventude e outra da maturidade. Tem o Godard jovem, e o Godard velho ou maduro. E o Truffaut, apesar dos 26 filmes que dirigiu na vida breve, e apesar de sentimental e conservador de caráter e estilo, morreu ainda jovem, poderíamos dizer, e imaginamos quão diferenciada e prolífica seria sua produção cinematográfica se houvesse sobrevivido outros 30 anos quase que nos separam de sua partida precoce.

Enfim, por outro lado, Godard é sobretudo o racional, seus filmes são prenhes de distanciamento do espectador, ele busca propositalmente extrair do espectador toda emoção e sentimento na participação/visão de seus filmes, enquanto Truffaut, pelo contrário, buscava inseri-lo o mais hollywoodianamente possível em suas tramas e *mise-en-scènes*.

Clara exceção para a adaptação que Truffaut fez da ficção científica de Rey Bradbury, *Fahrenheit 451* sobre o qual disse o próprio diretor:

“Quanto às críticas de alguns amigos franceses, segundo as quais o filme é frio, desprovido de emoções, todas elas contidas ou sufocadas por uma ditadura igual ou pior em relação a todas elas, não discordo: foi exatamente isso o que tive em mente. Afinal, estamos numa visão futurística, distópica, de um estado totalitário, onde as pessoas se escondem, se contêm, as imagens-rostos não exprimem alegria, espontaneidade ou satisfação. Qualquer extravasamento emocional daquela coletividade, caso eu optasse por isso, pareceria algo forçado, inconvincente.”⁵⁰

⁵⁰ Vide a entrevista completa de François Truffaut em artigo publicado no caderno de cultura do DN, 25 set 2006, por LG de Miranda Leão, “revisitando “Fahrenheit 451, de François Truffaut.

4. Conclusões

Mas nem sómente destes cineastas viveu a *Nouvelle Vague*, por certo: lembro-me ainda das imagens fílmicas contundentes de Alain Resnais, Claude Chabrol, Roger Vadim, Eric Rohmer, e outros. Claude Chabrol, por exemplo, que cerrara fileiras na *Cahiers du Cinema* da primeira hora, tanto que lhe coube discorrer sobre o cinema policial norte-americano, com o artigo, *A evolução do Filme Policial*, no natal de 1955, quando ainda crítico de cinema dedicou a famosa revista um número especial, inteiramente ao cinema daquele país. E a breve reflexão mas profunda, do crítico Chabrol, sobre um dos pilares da indústria cinematográfica hollywoodiana, o filme policial, revelou que o futuro cineasta *nouvelle vague* francês via o futuro do gênero em diversos aspectos que acabaram pautando, pouco depois, sua própria trajetória cinematográfica, segundo Leonardo Bonfim: “a sofisticação da *mise-en-scène*, a fuga dos clichês no roteiro e a ideia de que o crime não deveria ser o elemento central.” Podemos constatar muito bem isto por seus primeiros filmes: *Nas garras do vício* (*Le beau serge*, 1958), *Quem matou Leda* (*À Double tour*, 1959), *Les cousins* (*Os primos*, 1959).

Consoante relembra Bonfim, em belo artigo publicado na revista *Teorema* (dezembro de 2010):

“Com razão, o cinema de Hitchcock é sempre colocado como a maior referência em Chabrol. Mas a sombra de Otto Preminger não pode ser esquecida. A influência de sua *mise-en-scène*, sempre límpida, dedicada aos atores, é bastante perceptível na obra do francês, principalmente nas cenas em ambientes internos. (...) Para o francês, não se tratava de uma subversão do gênero. Pelo contrário, era dessa forma que ele propunha um enriquecimento do filme policial. Talvez algo próximo do que

Fassbinder, a partir da referência de Douglas Sirk, fez com o melodrama hollywoodiano. O interessante da fase de ouro do cineasta francês é que ela se deu no mesmo momento em que o *giallo* retomava as forças na Itália, principalmente com Dario Argento. Quase um espelho. Enquanto Argento criava filmes a partir de cenas catárticas de assassinato, Chabrol as esvaziava. Ambos deram um novo gás para o cinema policial.”⁵¹

Mas voltando ao *Pierrot Le fou* (*O trem das 11 horas*), de Godard: ressalta sobrelevar o aspecto primordial deste filme quanto à teorização poética que o diretor realiza, pela primeira vez do espaço *entre*, espécie de montagem, em cuja obra fílmica e mesmo em escritos ensaísticos Godard já tocara nesta ideia/prática. Tudo começou quando em janeiro de 1958, no número 79 da revista *Cahiers du cinema*, Godard escreveu sobre uma das obras primas de Nicholas Ray, cineasta americano, cujo filme *Amargo Triunfo* (*Bitter victory*, 1957) ele gostava muito, e comentou:

“*Amargo triunfo* é um filme anormal. Não nos interessamos mais pelos objetos, mas pelo que existe entre os objetos, e que se torna, por sua vez, objeto. Nicholas Ray nos força a olhar como real o que nem mesmo olhá-vamos”. E como interpreta Mario Alves ⁵², nesta crítica ao filme de Ray, Godard chamava a atenção para o fato o cinema moderno - ao contrário do que poderia ser a definição de um certo realismo literal - não filmava somente pessoas, personagens, coisas, mas algo um pouco mais abstrato, as relações entre as pessoas, os afetos, talvez o ambiente e as ambições, as crenças que elas partilhavam: o cinema era talvez algo tão evanescente e impalpável como um olhar, ou como afirmou o próprio Ray certa vez, uma melodia de olhares.”

⁵¹ BONFIM, Leonardo: “Inocentes de mãos sujas”, pags. 15/21, apud Teorema - Crítica de Cinema, número 17, dezembro 2010, Porto Alegre, email: revistateorema@yahoo.com.br.

Enfim, mais uma vez, Mario Alves dissecou a profundidade do filme godardiano, por capítulos de detalhes e observações como no V - O espaço "entre": a montagem? ; VI - O amor a reinventar; VII - Poesia, cinema e revolta; VIII - Poesia, cinema e revolução social; IX - soberania da linguagem; X - O silêncio da linguagem ou a linguagem do silêncio; para concluir com as relações entre a poesia de Rimbaud, o cinema de Godard e a poesia moderna.

Conclui:

"A partir de *Pierrot Le fou*, Godard fará não somente poesia do (com) cinema, das (com) imagens, e dos (com) sons, mas também poesia com as palavras (é só ver *Week-end* e *Histoire(s) du Cinema*, por exemplo). Godard, potencializado por Rimbaud – em *Pierrot Le fou* e em toda a sua vasta obra posterior – produziu, provavelmente, uma das mais poéticas obras do cinema moderno".⁵³

E como afirmado, anteriormente, *Nouvelle Vague* me sugere sempre as imagens e sons destes dois cineastas fundamentais – Truffaut e Godard -, este com suas incursões lítero-cinematográficas a escrever com a câmara, consoante demonstrado; aquele, com suas adaptações literárias totalmente imagéticas e personalíssimas, tal qual logrou com *Fahrenheit 451* (adaptado de Ray Bradbury) e *Le dernier métro* (*O último metrô*, 1980) -- adaptado e roteirizado com a pretensão de compor uma trilogia sobre cinema, teatro e o music-hall, iniciada com o superpremiado *La nuit américaine* – (*A noite americana*, 1973, verdadeira aula de metacinema com a qual conquistou o Oscar de melhor filme estrangeiro naquele ano).

Na verdade, como afirma LG de M. Leão, *O último metrô* remete o aficionado (hoje, via DVD) à *A noite americana*, aquele

⁵² COUTINHO, Mário Alves: Op. Cit. pag. 175.

⁵³ IDEM, Op. Cit. pag. 214.

hino de amor ao cinema, mas também ao ousado “Uma mulher para dois” (*Jules et Jim*, 1962) e até à comédia “Beijos Roubados” (*Baisers volés*, 1968), na qual os personagens se tornam mais importantes em relação às situações, ao cenário, ao tema e até mesmo em relação à construção e à execução do filme. Desta feita, Truffaut ilumina um tema jamais abordado por ele - o teatro - e sobre um telão de fundo com o qual está pouco acostumado - a II Guerra, a ocupação alemã e Vichy, sede de 1940-44 do governo chefiado pelo Marechal Pétain. Projeto ambicioso e caro da *Films du Carosse* (de Truffaut), *O último metrô* só se tornou possível graças ao apoio da Gaumont/Andrea e Société Française de Production/Sedif AS. TF1.”⁵⁴

Afinal, desde os primeiros filmes de sua breve mas prolífica filmografia, François Truffaut demonstrou ter tino e manejo, vocação e sensibilidade tanto para a crítica de cinema (durante os anos de *Cahiers du Cinema*, com menos de 20 anos e mesmo depois, em outras revistas cinematográficas), como para a direção e o roteiro de filmes- (consta ser dele tanto a ideia original como o roteiro do primeiro longa de Godard, *À bout de souffle - O apossado* (1959/60), embora este negue) -, desde os curtas e médias metragens *Une visite* (1954), *Os Pivetes (les mistons)*, 1958) e *Histoire d'eau* (1958), além do longa de estréia, *Les 400 coups (Os incompreendidos)*, 1959), Truffaut já demonstrava plena consciência do ofício de direção cinematográfica, bem como domínio imagético e criativo, no terreno do auto-retrato, da auto-biografia, do conhecimento de causa dos temas tratados. Sobretudo, lançou Jean-Pierre L aud, ator que trabalhar  por muitos filmes sob a direção de Truffaut. Não d  para esquecer sua cara de malandro, de traquinas, de jovem estudante se firmando nos primeiros passos do amor e malandragem, sobrevivência intuitiva de adolescente a despontar na sociedade dos adultos.

⁵⁴ DE MIRANDA LEÃO, L.G.: “O último metrô, de Truffaut: o teatro como trincheira de resistência”, Fortaleza, 2011.

E não poderia encerrar estas rápidas notas e apontamentos sobre a *Nouvelle vague francesa* sem referir à palheta de cor (colorido em vermelho e amarelo) do filmes truffautianos, especialmente, de *Fahrenheit 451*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

BAECQUE, Antoine de: “Cinefilia, a invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968”, Tradução André Telles, CosacNaify Editora, S. Paulo 2010.

BAECQUE, Antoine de: “Godard” biographie, Éditions Bernard Grasset, Paris, 2010

COUTINHO, Mario Alves: Escrever com a câmera – a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard, Crisálida Editora, Belo Horizonte, 2009.

TRUFFAUT, François: “Le plaisir des yeux (Écrits sur le cinema)”, Editions Cahiers du cinema, 2004, traduzida por André Telles, Rio de Janeiro, Edit. Zahar, 2005.

MIRANDA LEÃO, L.G. de: “Ensaio de cinema”, Banco do Nordeste do Brasil, Fortaleza, 2010.

Capítulo 4

OS CINEMAS NACIONAIS CONTRA HOLLYWOOD: DO POLIPÓLIO AO MONOPÓLIO CINEMATOGRAFICO. É POSSÍVEL AOS CINEMAS NACIONAIS SUBSISTIREM?

RESUMO

O objetivo deste capítulo é descrever as relações entre o comércio e a arte cinematográfica. As complicadas relações entre a indústria do cinema e o desafio artístico dos criadores e realizadores de filmes, pretendentes a elaborar um cinema de arte, autoral. Hollywood aqui representa o sucesso da indústria do cinema sobre a arte dos cinemas ditos nacionais independentes, autorais, criativos ou artísticos, porquanto o fenômeno de permanência hegemônica anglo-saxônica na produção, distribuição e exibição cinematográfica mundial representa uma superioridade do monopólio comercial norte-americano sobre a manifestação independentista dos cinemas nacionais.

PALAVRAS-CHAVE

Indústria cinematográfica- arte do cinema - Hollywood - cinemas nacionais independentes e diretores autorais

ABSTRAC

The purpose of this chapter is to describe the relationship between commerce and art film. The complicated relationship

between the film industry and artistic challenge of creators and filmmakers, applicants to prepare an art cinema, copyright. Hollywood here represents the success of the film industry on the art of independent national cinemas said, copyright, creative or artistic, as the phenomenon of stay hegemonic Anglo-American production, cinema distribution and exhibition represents a global superiority of U.S. trade monopoly about the outbreak of separatist national cinemas.

KEY-WORDS

Film industry. Art of cinema. Hollywood - Independents National cinema and Creative Filmmakers

Introdução

Qualquer observador atento - aqui na América Latina como na Europa -, percebe o completo domínio do cinema norte-americano sobre os cinemas nacionais independentes. Basta verificar o elevadíssimo percentual de filmes norte-americanos em exibição nas salas dos shopping-centers, nos complexos de salas localizadas pelos *blockbusters* e locadoras de películas e DVDs, sobre os filmes provenientes de produção estrangeira, para se convencer de que a indústria cinematográfica hollywoodiana venceu a concorrência, estabeleceu ou firmou completamente o monopólio sobre a opção juvenil, sobre os corações e mentes do terceiro milênio, pelo menos até este final de primeira década do século XXI.

Já vai longe, por outro lado, o período no qual os diretores de cinema de Hollywood – da nova Hollywood, como ficou conhecida a etapa iniciada de produção no final dos anos sessenta (1967), quando dois filmes (*Bonnie e Clyde – uma rajada de balas* e

“A primeira noite de um homem” fizeram a indústria abalar ou mesmo, tremer, e, portanto, não tinham a menor vergonha em assumir o manto de artistas e tampouco hesitavam em desenvolver os estilos pessoais que os distinguiam de outros diretores americanos antigos, e os aproximavam dos diretores europeus, independentes e ativos criadores.

Consoante comenta Peter Biskind⁵⁵, esses dois filmes nomeados “fizeram a indústria tremer: E continua:

“Outros viriam rapidamente: 2001, *Uma odisséia no espaço* e *O Bebê de Rosemary*, em 1968; *Meu ódio será sua herança*, *Perdidos na Noite* e *Sem destino*, em 1969; *Mash* e *Cada um vive como quer*, em 1970; *Operação França*, *Ânsia de amar*, *A última sessão de cinema* e *Quando os homens são homens*, em 1971; *O Poderoso Chefão*, em 1972. De repente existia um movimento - rapidamente batizado de Nova Hollywood pela imprensa -, liderado por uma nova geração de diretores. Se alguma vez houve uma década de diretores, foi essa. Coletivamente, os diretores tinham mais poder, prestígio e dinheiro do que nunca. Os grandes diretores da era dos estúdios, como John Ford e Howard Hawks, viam-se como simples empregados (muitíssimo bem pagos) para fabricar diversão, contadores de histórias que evitavam ao máximo tomar consciência de algo parecido com estilo, com receio de que isso interferisse no ofício.”

Interessante, a propósito, mostra-se o testemunho de John Howard Lawson ao se deparar, quatro décadas anteriores, com a meca do cinema, a fábrica de sonhos norte-americana: “Ao chegar a Hollywood, contratado como escritor pela Metro-Goldwyn Mayer, em 1928, trazia comigo pesada bagagem de ilusões e so-

⁵⁵ BISKIND, Peter: “Como a geração sexo, drogas e rock-n’-roll salvou Hollywood?”. *Easy riders*, Ragind Bull, tradução de Ana Maria Bahiana. Editora Intrínseca Ltda, Rio de Janeiro, 2009, pag. 13.

nhos sobre a estética do cinema. Entretanto, a MGM, no início da era do som, em nada se assemelhava a um templo de arte, nem via com bons olhos qualquer pesquisa teórica sobre a natureza do processo cinematográfico".⁵⁶

É compreensível que Hollywood não se interessasse por pesquisas teóricas sobre a natureza do processo de criação no cinema, tendo em vista que, no tocante ao cinema americano, "a apropriação do capital industrial e financeiro sobre os **meios materiais de produção** (instrumentos, máquinas), foi necessariamente acompanhada por uma monopolização do "**material humano**", enquanto elemento original da produção cinematográfica.

Com efeito, nos Estados Unidos essa monopolização se bifurcou em duas direções: monopolização da "matéria prima intelectual - aquisição de novelas, livros, textos para adaptações, best-sellers -, e prioritariamente monopolização da "mão de obra intelectual por contrato", enquanto instrumento especial da dominação capitalista, hipótese na qual se enquadrava o crítico e escritor Howard Lawson.

Contratado por Hollywood, lá permaneceu John Howard Lawson até fins de 1947, quando foi acusado de pertencer ao grupo dos dez, tendo sido forçado a depor nas investigações do Congresso, processado e condenado a um ano de prisão, por atividades anti-americanas.

Depôs o famoso escritor:

"Saindo do cárcere em 1951, reuni-me às fileiras gloriosas dos artistas proscritos, entre os quais se encontravam centenas das personalidades mais eminentes e talentosas da indústria cinematográfica".⁵⁷

⁵⁶ LAWSON, John Howard: "O processo de criação cinematográfico", Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1974, pag. 437.

⁵⁷ Idem, ibidem.

Como diria Bernard Edelman: "A ideologia faz estragos mesmo entre aqueles que se empenham em denunciá-la", como Howard Lawson. Isto a propósito de uma opinião expressa por P. Lebel, em seu livro *Cinema e Ideologia*, segundo o qual "a infra-estrutura complexa do cinema pertenceria à esfera das super-estruturas", levando-se em conta que "a produção do cinema é apenas uma produção de espetáculo e esta produção, apesar da matéria que ela utiliza e da matéria sobre a qual ela se inscreve, não entra no processo de apropriação material do mundo pelos homens".

Ora, se Karl Marx ouvisse semelhante heresia, por certo, tremeria no túmulo.

Com efeito, parece pouco convincente pretender que uma infra-estrutura faça parte da super-estrutura. Maior honestidade provou Edelman ao reconhecer que "a monopolização dos meios de produção cinematográfica (técnicos e intelectuais) põe em jogo uma nova forma jurídica que exprime as relações de produção no estádio do imperialismo: a de um sujeito coletivo". E esta verdadeira socialização do sujeito criador mostra perfeitamente que o capital pode ser considerado "a alma danada do cinema". Tanto que os tribunais, que a princípio consideravam tão somente ao produtor como único autor do filme, estenderam a concepção de autoria cinematográfica a todo um conjunto de técnicos (argumentista, roteirista, diretor artístico, etc.). Ficava patenteada, assim, que a essência social e burguesa do filme era seu processo de produção.

Como se vê, o cinema se indaga se consiste em arte ou indústria, embora, como afirma, acertadamente Angel Albor, "es por ello que podría afirmarse que mientras las creaciones artísticas ordinárias poseen una vocación de mercado **natural**, las obras cinematográficas poseen una vocación de mercado **esencial**".

Na verdade, a indústria cinematográfica passou na pátria norte-americana por três estágios bem definidos: de 1896 a 1908, a fase de implantação do novo meio de comunicação caracterizada pelo

controle efetuado pelo denominado *competitive small business* ou estágio do polipólio; de 1909 a 1929, a implantação do som ótico no filme sonoro, registra-se um conflito entre os cartéis e trustes, procurando cada empresa adquirir o controle da situação mercadológica, sem consegui-lo, contudo, caracterizando, dessarte, o estágio do oligopólio.

H. Sauermann afirma que “*um oligopólio de oferta*”, caracterizado pelo fato de que um bem só é oferecido por algumas poucas unidades econômicas e procurado por muitas, em geral pequenas unidades, não associadas entre si”.

A terceira e última fase da estrutura da produção cinematográfica norte-americana é caracterizada pelo monopólio, a qual, segundo Bernard Edelman, citando Mercillon, compreende desde o ano “de 1929 aos nossos dias” quando a indústria e banqueiros envolvidos com a grande produção, “graças à invenção do som, que ela controla, tomam posição”.

Dieter Prokop, baseando-se, por seu turno, em Heinz Sauermann e Karl Heuser, apresenta em seus textos essa mesma diferenciação de etapas na evolução do capitalismo no último século: polipólio, oligopólio e monopólio. Chega até a descrever a “estrutura monopolista internacional da produção cinematográfica”, com base num trabalho programado pelas companhias americanas que resultaria numa “internacionalização do filme”.

Com efeito, observa Dieter Prokop em “*Soziologie des Films*” que a “apropriação dos negócios internacionais de distribuição pelas grandes companhias norte-americanas, a transferência da produção de Hollywood para a Europa e a criação, ou seja, a compra em massa de companhias de produção e distribuição na Europa foram as etapas para uma ‘internacionalização’ da indústria cinematográfica”.

As cinco principais companhias norte-americanas -Warner Bros., Paramount, Loew's, RKO, Twentieth Century-Fox-, veio ultrapassando a última metade do século XX de modo a manter o

interesse coletivo e mundial pelo filme, enquanto espetáculo diversional, através de arranjos e acordos que possibilitam a continuidade da produção monopolista do cinema.

Robert Stam observou:

"Os primórdios do cinema coincidiram, pois, justamente com o apogeu do imperialismo. (De todas as "coincidências" festejadas - do princípio do cinema com o início da psicanálise, com o surgimento do nacionalismo, com a emergência do consumismo - a coincidência com o imperialismo é a que menos tem sido estudada). As primeiras projeções de filmes realizadas por Lumière e Edison na década de 1890 ocorreram imediatamente após a "disputa pela África" iniciada no final dos anos 70, a ocupação britânica do Egito em 1882, o massacre dos *sioux* em Wounded Knee em 1890, e outras incontáveis desventuras imperiais"...

"A forma dominante euroamericana de cinema não apenas herdou e propagou um discurso colonial hegemônico, como também criou uma poderosa hegemonia por intermédio do controle monopolístico da distribuição e da exibição cinematográficas em grande parte da Ásia, da África e das Américas. Assim, o cinema eurocolonial mapeou a história não somente para as audiências domésticas, mas para o mundo inteiro, de uma maneira que apresenta profundas implicações para as teorias da espetatorialidade cinematográfica". (*)

Como Sauermann observara "é perfeitamente possível que se tenham diferentes fornecedores em uma organização monopolista com a intenção de aparecer juntos no mercado, a saber, como o único fornecedor e eliminar a concorrência entre si". Exatamente o que pretenderam as grandes Companhias cinematográficas ao criarem, em 1946, a notória MPAA - Motion Picture Export Association of America, cujo objetivo primordial, segundo seu presidente, desde 1966,

(*) STAM, Robert - *Introdução à teoria do cinema*, Papirus Editora, 4ª Ed., tradução de Fernando Mascarello, São Paulo, 2010, p. 34.

Jack Valenti, volta-se essencialmente para assegurar “a ilimitada liberdade de movimento do cinema norte-americano em todo o mundo”.

Por outro lado, a consolidação norte-americana dessa estrutura monopolista internacional, no tocante à produção e distribuição cinematográfica, se dá sempre acompanhada da introdução de novos e cada vez mais sofisticados aparatos técnicos relacionados com os processos de filmagem e projeção. Com a crise dos anos 30, foi introduzido o som. Nos anos do após guerra, tendo em vista a queda na frequência às salas de exibição nos EUA e Inglaterra, foi a vez do Cinerama, Cinemascope, telas ampliadas, processos coloridos, drive-in, etc. Nos dias correntes de *Avatar* e *Senhor dos Anéis*, *As crônicas de Narnia* (muitas) e os *Harry Potter* (vários) são o 3D (terceira dimensão) e efeitos visuais proporcionados pela digitalização, as quais tornam infantis os truques de *Star Wars* (*Guerra nas estrelas* - episódios realizados por George Lucas desde os anos 1976, 1999, 2002 e 2005), tão bem sucedidos, bilheteria, em seu devido tempo.

Essas inovações tecnológicas são resultantes de grandes investimentos de capital na indústria cinematográfica como forma assecuratória de seu estágio monopolizador.

A capacidade de adaptação da indústria cinematográfica norte-americana é impressionante. Busca sempre balancear produção com comercialização. Se Hollywood tivesse agigantado sua produção em termos de número de filmes (basta que se verifique o fato de na década de 30, a média do número de filmes produzidos nos EUA haver variado em volta de 400 filmes por ano, enquanto a referida média, nos anos 60, decresceu, não tendo ultrapassado os 220 filmes por ano), certamente teria ampliado, em consequência, a dependência dos mercados de venda estrangeiros, o que não interessa, nem interessava à MPAA.

Dieter Prokop⁵⁸ assim o descreve:

⁵⁸ PROKOP, Dieter: “Sociologia”, vol. 53 da coleção Grandes Cientistas Sociais, Editora Ática, Rio de Janeiro, 1986, pag. 78 e Seguintes.

“A situação de crise na indústria cinematográfica europeia, que surgiu no final da década de 1950 com a reestruturação das atividades de lazer (televisão, acesso aos automóveis), tornou possível a penetração das grandes empresas norte-americanas ao mercado europeu (compra em massa de companhias de produção e distribuição, fundação de novas). Para poder controlar o mercado europeu segundo sua vontade, os membros da MPAA começaram, no final da década de 1950, a se infiltrar nas associações profissionais das indústrias cinematográficas nacionais; eles influenciaram sua política por meio do apoio financeiro e pelo uso do direito de voto (e de veto). Dessa maneira puderam impor a política do *runaway production* de forma efetiva e impedir a concorrência nos países europeus (...) Os membros da MPAA mantêm relações comerciais em 117 países, obtendo 53% dos seus lucros (anualmente, mais de ¼ de trilhão de dólares do exterior). Inversamente, os EUA, por força da posição de supremacia das grandes companhias no mercado de distribuição, têm sucesso principalmente os filmes daqueles países cuja indústria cinematográfica é dominada em grande parte pelas empresas norte-americanas: Grã-Bretanha, México, França, Itália, Japão, Canadá, Hong-Kong, Alemanha Ocidental, Espanha e Suécia.” (relatório da MPAA, 1968, p. 17)

Hollywood concentrou sua produção, portanto, na fabricação de filmes de puro entretenimento com estrelas renomadas, altos custos e adaptações de *best-seller*.

Estamos assistindo as adaptações do *Código da Vinci*, *Poderoso Chefão I a III*, *Senhor dos Anéis* (toda a série), *Guerra nas Estrelas*, etc, além de toda uma gama de adaptações de romances e novelas românticos e/ou violentos, desde *Comer, rezar, amar* (2010), adaptado do romance de Elizabeth Gilbert a *Diário de uma paixão* (*Notebook, de Nicholas Spark*), que comprovam a afirmativa anterior.

Quem ainda não assistiu uma destas costumeiras e típicas adaptações cinematográficas da indústria americana?

Tudo concorre para a caracterização de uma estrutura capitalista monopolizadora, na qual o *star system* se integra, designando a “mercantilização do homem, enquanto objeto do direito”.

Edgar Morin⁵⁹ o analisa, percucientemente:

“O *star system* é uma instituição específica do grande capitalismo. (...) A estrela nasceu em 1910 da concorrência encarniçada das primeiras companhias cinematográficas dos Estados Unidos. A estrela se desenvolveu ao mesmo tempo em que a concorrência do capital no seio da indústria dos filmes, os dois desenvolvimentos se aceleraram mutuamente. (...) Progressivamente, se constituiu o *star system*, ele é menos uma consequência que um elemento específico desses desenvolvimentos. Seus caracteres internos são os mesmos do grande capitalismo industrial, mercantil e financeiro. O *Star system* é, antes de tudo, fabricação.”

Essa, naturalmente, é uma abordagem econômica-jus-política da problemática da monopolização da indústria cinematográfica norte-americana, razão pela qual relevamos aspectos outros do tópico *star system*; não olvidamos, por certo, que justificativas outras, de caráter psicológico ou antropológico, respaldem ou motivem o sistema de estrelato oriundo do potencial encantatório, ilusório ou imagístico que a fábrica cinematográfica de sonhos encerra.

Bernard Shaw, afinal, já observara que enquanto os selvagens adoravam os ídolos de madeira e pedra, os homens civilizados adoraram seus ídolos de carne e sangue.

A necessidade de o homem sonhar, devanear, acreditar em ídolos e mitos, criados por suas determinações históricas, parece permanente. Numa análise que levasse em consideração as dimensões estéticas e culturais do fenômeno *star system* - que não se esgota no momento -, ponderaria a mitologia sociológica encarnada nos mitos de um James Dean, de uma Ava Gardner e de “Charlots” da vida.

⁵⁹ MORIN, Edgar: “Les Stars”, éditions du Seuil, Paris, 1972, pag. 54

Razão assiste a Edgar Morin (*Les Stars*, 1972, p. 98) ao vaticinar que a mitologia das estrelas não saberia ser considerada senão “como uma ilha de estagnação no seio de uma modernidade que seria racional. Pelo contrário, são as evoluções da vida urbana moderna que as têm suscitado e desenvolvido... Esta mitologia reenvia ao mesmo tempo à antropologia fundamental e à sociologia do século XX”.

Outro aspecto fundamental do fenômeno fílmico enquanto produtor e (re)produtor de imagens que circulam no mundo ocidental comunicando uma ideologia capitalista, diz respeito à relação entre a estrutura monopolista da produção cinematográfica e os produtores independentes. O que vem a ser a produção independente?

Por produção independente compreende-se toda essa gama numerosa de filmes feitos à margem da estrutura capitalista monopolizadora da produção cinematográfica mundial. Desde os primórdios da história do cinema - quando se punha ainda em dúvida o caráter artístico da novel forma de comunicação-, passando por todas as fases de afirmação econômica - do polipólio ao monopólio, bem como pelo oligopólio -, a indústria cinematográfica conheceu, de perto, o conflito entre o capital e o sujeito, entre a mercadoria e o registro, entre o interesse patrimonial e a documentação desinteressada.

Nem sempre foram pacíficas as relações entre essa produção independente e a monopolista. Veja-se o exemplo do desenvolvimento nacional do mercado norte-americano, no após guerra, motivado pelo aparecimento da concorrente televisão e crescente motorização da população, caiu em 53%, ou seja, em torno de 2,5 bilhões de pessoas, a frequência aos cinemas naquele país, entre os anos de 1947 e 1959. O número de salas de exibição cinematográfica nos EUA decresceu de 20.000, em 1947, para 11.335, em 1959 (Prokop, 1986, p. 28). Essa queda no público cinematográfico, coincidente com o processo de julgamento dos Cartéis, no qual, indiciadas as cinco maiores

companhias de filmes norte-americanas por violação do “*Antitrust Act of Shermann*”, foram, em 1946, condenadas a abandonar o sistema de vendas em bloco e separarem-se de suas respectivas redes de cinema (Conf. Prokop, 1986, p. 29), motivou o renascimento da concorrência entre as empresas independentes, cujo número cresceu, nos EUA, de 40, em 1945, para 70, em 1946; de 100, em 1947, e 165, em 1957.

Como assevera Jarvie,⁶⁰ “la televisión acabó con el mercado del vendedor que había existido para el cine norteamericano durante los años veinte, treinta y cuarenta”. No entanto, contra a concorrência da televisão - que se supôs, a princípio, mortífera e fatal para o filme -, a grande companhia produtora acertou o passo de modo a se firmar um armistício: deixou aquela parte considerável de seus velhos filmes, produzidos antes de 1948, os quais já em 1961, atingiram a vultosa soma de quase 10.000 títulos, cedidos à TV. Desse arranjo comercial entre as companhias de televisão e cinema, os lucros destas atingiram, segundo J. C. Batz em “A propósito da crise da indústria do cinema”, a cifra de 55 milhões de dólares, até 1960.

Confirma Prokop⁶¹: “Em virtude do fato de que as grandes companhias extraem seus lucros principalmente dos cinemas nos centros urbanos, especializados em lançamentos, abastecidos com filmes em cinemascope de grande prestígio, não lhes trazia nenhum prejuízo considerável a exibição pela televisão de filmes mais velhos, em branco e preto, filmados em formato convencional. Em compensação, isto significava a ruína dos cinemas menores, baratos, de periferia, que eram visitados principalmente pelas camadas mais baixas”.

As companhias norte-americanas de filmes impuseram-se perante as concorrências tanto das distribuidoras estrangeiras quanto

⁶⁰ JARVIE, J.C.: “Towards a sociology of film”, tradução espanhola de Joaquin Fernandez, ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, pag. 73.

⁶¹ PROKOP, Dieter, op. cit. pag. 123

das nacionais independentes, através de suas políticas de dominação dos mercados externo e interno, materializadas seja na elevação do percentual de gastos publicitários, seja no aumento dos custos de produção determinado pela introdução de inovações tecnológicas inumeráveis.

Tendo tentado, a princípio, impedir a importação de filmes independentes europeus ao mercado norte-americano de exibição por meio da lei da obscenidade do "Motion Picture Production Code", essas grandes companhias findaram por dominar o mencionado mercado em função da utilização de direitos de distribuição desses filmes importados, sobretudo os de maior sucesso, provenientes do Japão e Europa, adquiridos por grandes somas.

Tanto que "as rendas de distribuição de 62 filmes das dez maiores companhias norte-americanas de cinema importaram, em 1961, 46,7 milhões de dólares, enquanto as empresas independentes com capital menos poderoso obtiveram, da distribuição de 880 filmes estrangeiros, apenas 22,4 milhões de dólares" (Ratz, 1963, p. 40). Torna-se, destarte, praticamente impossível à produção independente concorrer com a estrutura monopolista internacional da produção cinematográfica. Estrutura esta, aliás, que se insere, por seu turno, em um determinado modelo da economia mundial.

Celso Furtado (Revista *Argumento*, 1973) ao dissertar sobre o mito do desenvolvimento assevera que "a estrutura de um modelo da economia mundial deverá, para ser realista, ter em conta essa diferença qualitativa entre o capitalismo cêntrico ou dominante e o capitalismo periférico ou dependente".

Certamente que esse fenômeno denominado de economia periférica ou capitalismo dependente é responsável pela condução dos cinemas do Terceiro Mundo - muito especialmente suas "**produções independentes**" - a um estado de subdesenvolvimento quase intransponível, bem como permanente.

Em artigo famoso, publicado na década de 70, o escritor Paulo Emílio Salles Gomes teceu a trajetória que o cinema traça no subdesenvolvimento. Afirma: "O cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser."

Em cinema, afirma Salles Gomes, o "subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por esta situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela."

O que basicamente o crítico de cinema da USP quis dizer - no que aliás, concordamos inteiramente com ele -, é que o cinema, por si só, não possui forças para alterar a estrutura econômica na qual está inserido. E se, como vínhamos constatando nessa abordagem econômico-política do fenômeno cinematográfico, monopolisticamente estruturado, desde a introdução do filme falado, nos início dos anos 30, a produção independente concorre em condições extremamente desfavoráveis com a grande produção capitalista, tanto mais difícil é a situação dos cinemas terceiromundistas que se pretendam independentes. Paulo Emilio Gomes tinha inteira razão quando asseverava ser o "cinema incapaz de encontrar, dentro de si próprio, energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes."

Com efeito, foram fruto de conjunturas favoráveis em cada um dos países e épocas, a seguir, nomeados, tendo sido estimulada a expansão cíclica ou eventual na fabricação de filmes independentes: na década de 20, na França, Alemanha e Rússia, os ciclos conhecidos como *avant-garde*, expressionismo alemão e vanguarda construtivista russa; nos anos 30, o documentarismo inglês; nos anos 40, o neorealismo italiano; nos anos 50, a *nouvelle vague* francesa e nos anos 60, o cinema novo brasileiro.

Uma abordagem histórico-crítica desses movimentos independentes do cinema nos conduzirá - por mais sucinta que a pretendamos -, a ter uma visão alternativa de linguagens outras que a comunicação cinematográfica dominante e proveniente de Hollywood, modelo este hegemônico da indústria e do linguajar fílmico o qual não só dominou toda a história cinematográfica no mundo como se tornou dominante no cinema narrativo industrial.

Afinal, surgido no final do século XIX, como ressaltamos atrás, o cinema logo mostrou-se a arte, por excelência da burguesia triunfante. A mesma classe burguesa que implantara a revolução industrial na economia e as Cartas Políticas demo-liberais no universo sócio-ideológico do Ocidente, descobrira que o cinema se prestaria, magnificamente, como fusão de técnica e arte, para realizar o sonho de reproduzir a realidade, bem como a vida.

Sabemos, porém, que não há efetivo e real movimento na imagem cinematográfica. O movimento não passa, na verdade, de uma ilusão de ótica. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel, advindo a impressão de movimento do fato de ter sido fotografada a figura em movimento, com intervalos de tempo muito curtos entre uma fotografia, ou fotograma, e outro. São, em última análise, 24 fotogramas por segundo, os quais, uma vez projetados nessa mesma velocidade, e tendo em vista a escassa rapidez de nosso olho, a retina guarda por um tempo maior que 1/24 de segundo, obtendo-se assim, a impressão de movimento contínuo parecido com o da realidade. Curial a constatação de Jean-Claude Bernardet: "É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche".

Aumentando-se ou diminuindo-se a velocidade da filmagem ou da projeção teríamos, respectivamente, uma impressão de movimento apressado ou lento das figuras, hoje tão comuns no que se conhece como "câmara ligeira" e "câmara lenta" ou *ralenti*.

No entanto, à classe burguesa que chegou no século passado, que adentrou o século vinte ávida de dominações, interessa essencialmente, essa possibilidade de reprodução da realidade que o cinema encerra, não suas desfigurações que a câmara lenta obterá bem adiante. A câmara ligeira, tampouco, era a princípio utilizada pelo cinema mudo; precisou ser o som industrializado, a partir de 1928, depois do lançamento do filme americano *The jazz singer* para, em função da velocidade de projeção, que melhor se adequava à nova técnica (o som é mais audível em filmes projetados e filmados a 1/24 segundos que à velocidade de 1/16, como o eram no tempo do mudo) para se descobrir os novos efeitos cômicos das filmagens apressadas. Ao cinema das três primeiras décadas do século XX interessou, fundamentalmente, criar uma linguagem própria tendo em vista que a burguesia praticara a literatura, o teatro, a música. Mas essas artes já existiam bem antes dela, o cinema, não. É o cinema, destarte, a primeira, das sete artes, que vai nascer autêntica e concomitantemente ao fenômeno burguês ocidental, nasce com a burguesia, é a verdadeira filha caçula desta.

Forjado no bojo da ciência e da técnica da classe dominante, o cinema não tem, contudo, características e significações independentes de quem o usa. De fato, a técnica cinematográfica - como, aliás, qualquer técnica -, não se impõe em si. Dela se apropria um segmento da sociedade -no caso da técnica do cinema nascente, o segmento da burguesia, é dizer, a classe média burguesa -, e é essa apropriação que lhe dá significação mais profunda.

Mas, o que vieram a significar os movimentos independentes do cinema? Em que sentido se pode afirmar terem-se desenvolvido comunicações cinematográficas distintas do modelo hollywoodiano? Guy Hennebelle (*Os cinemas nacionais contra Hollywood, 1978*), demonstra a luta estética, ideológica e econômica que os cinemas independentes travam - e travaram no passado -, com o império cinematográfico americano. Contudo, o autor francês se refere, sobretudo,

aos ciclos independentes surgidos de 1960 para nossos dias, enquanto, como referido anteriormente, deverei traçar um painel de características das quais foi dotado cada um dos movimentos mencionados desde a década de vinte, a começar pela vanguarda francesa, igualmente denominado **avant garde** francesa, como forma de pontuar nosso ensaio das interrelações interdisciplinares históricas da literatura com o cinema, como se viu em capítulo anterior.

Sem olvidar que o cinema mundial - a exemplo das artes e manifestações criativas outras da comunicação artística -, evoluiu bastante nas últimas décadas, e evolui todos os dias, seja para adaptar-se às exigências estéticas dos novos tempos, seja para adequar-se aos anseios das novas gerações que o trabalham e o inovam, permanentemente, a ponto de democratizá-lo, universalizá-lo, então, hoje toda pessoa é capaz de fazer um filme pelo celular, colocá-lo na internet ou no youtube, e os próprios conceitos de nacionalidade, independência e arte se recriam e são renovados, cotidianamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

BISKIND, Peter: "Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood", Editora Intrínseca, Rio de Janeiro, 2009.

JARVIE, J.C.: "Towards a sociology of film", tradução espanhola de Joaquín Fernández, ediciones Guadarrama, Madrid, 1974.

MORIN, Edgar: "Les Stars", éditions du Seuil, Paris, 1972.

PROKOP, Dieter: "Sociologia", vol. 53 da coleção Grandes Cientistas Sociais, Editora Ática, Rio de Janeiro, 1986.

STAM, Robert - *Introdução à teoria do cinema*, Papirus Editora, 4ª Ed., tradução de Fernando Mascarello, São Paulo, 2010.



STANLEY KUBRICK

Stanley Kubrick, o genial diretor, contribuiu bastante para a linguagem da arte cinematográfica.

O propósito do capítulo seguinte é rememorar elementos característicos do movimento cinematográfico conhecido por Nova Hollywood, o qual, entre final dos anos sessenta e toda a década de setenta, renovou a produção de filmes nos Estados Unidos.

Capítulo 5

AS FRONTEIRAS DO CINEMA INDUSTRIAL E A *NOVA HOLLYWOOD*

RESUMO

O propósito do presente capítulo é rememorar elementos característicos do movimento cinematográfico conhecido por Nova Hollywood, o qual, entre final dos anos sessenta e toda a década de setenta, renovou a produção de filmes nos Estados Unidos.

PALAVRAS-CHAVE

A nova Hollywood. Final dos Anos 60 e anos 1970. Produção renovada.

ABSTRAC

The purpose of this chapter is precisely remember characteristics elements of the cinematographic movement known as New Hollywood, which, between final the years of 1960 and all decade 1970 renewed the production of films in the United States of America.

KEY-WORDS

The new Hollywood. Final Years 1960 and years 1970. Renewed production.

1. Introdução

Acabo de ler um livro bem interessante, publicado no final do ano passado, e traduzido para o português por Ana Maria Bahaiiana⁶², que afirma ser Hollywood uma cidade de fabulistas, onde seus moradores “vivem de inventar histórias, histórias que se recusam a ficar ordeiramente confinadas à tela e, em vez disso, transbordam para a vida cotidiana de homens e mulheres que vêm a si mesmos como astros dos filmes de suas próprias vidas.”

Ora, a gostosa leitura de Peter Biskind, editor-executivo da revista *Premiere* e editor-chefe da *American Film*, me fez recordar que no ano de 1965, dois anos antes da exibição de filmes americanos como *Bonnie e Clyde - uma rajada de balas* e *A primeira noite de um homem* (1967), exemplares pioneiros do movimento cinematográfico denominado *Nova Hollywood*, (o qual acompanhei ao assistir quase todos seus filmes na distante década do setenta), me faz lembrar de quando fui acometido de uma crise aguda de apendicite, crise juvenil particular que me levou às pressas à mesa de cirurgia, em Fortaleza, e à leitura de um outro livro, durante o pós-operatório, que muito me influenciou e abriu todo um leque de estímulos e inspirações, escrito este por um advogado baiano, senhor Walter da Silveira⁶³: “As fronteiras do cinema”, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965, cujo blog do crítico de cinema baiano André Setaro, até o momento, faz questão de elogiar e ressaltar, divulgando a enorme contribuição daquele advogado conterrâneo seu, para a formação das plateias de cineclubistas da geração dos anos 60, na Bahia. “*As fronteiras do cinema*”, e em cujo prefácio Jorge Amado revela que não co-

⁶² BISKIND, Peter: “Easy riders, Raging Bulls: How the sex-drugs-and-rock’n’roll generation saved Hollywood” (Como a geração sexo, drogas e rock’n’roll salvou Hollywood), editora Intrínseca, Rio de Janeiro, 2009, 504 ppgs.

⁶³ SILVEIRA, Walter: “As fronteiras do cinema”, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965, cujo blog do crítico de cinema baiano André Setaro, até o momento, faz questão de elogiar e ressaltar, divulgando a enorme contribuição daquele advogado conterrâneo seu, para a formação das plateias de cineclubistas da geração dos anos 60, na Bahia.

meterá a injustiça ou a indelicadeza de nomear ou classificar ao autor (Walter da Silveira) no rol dos apenas críticos de cinema, porquanto o considerava um verdadeiro ensaísta ou escritor de primeira grandeza.

Mencionada leitura me causou desejos de imitação, sonhos de um dia me tornar escritor e cineasta, tão belos os ensinamentos de Silveira sobre os ciclos cinematográficos do neorrealismo e da obra autoral artística de Federico Fellini a Ingmar Bergman, de Antonioni a Alfred Hitchcock, algo que, me parece, começo agora a resgatar, passados tantas décadas.

A correlação de referidas leituras (de Peter Biskind, sobre a Nova Hollywood, acerca dos finais dos anos sessenta e setenta, e de Walter da Silveira, sobre o cinema de autor das décadas, anteriores a estas, porquanto comenta filmes produzidos, sobretudo, desde o pós segunda grande guerra) se justifica pelo cotejo de sentimentos meus de admiração, seja pelo filme autoral comentado por Walter da Silveira, seja já pela sentimental recordação das imagens produzidas pela geração do sexo, drogas e rock'n'roll - coincidente com minha própria geração - vivenciadora das mesmas ideias libertárias típica dos anos sessenta e começo dos setenta quando frequentei a Escola Superior de Cinema da Universidade Católica de Minas Gerais, em Belo Horizonte, nas Alterosas, terra de Humberto Mauro, pioneiro do cinema brasileiro, das Cataguases.

Por vezes suponho ser o cinema um fenômeno bastante anglo-saxão.

Como observou Robert Stam:

“Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo - Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha - também "aconteciam" de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial. O cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador”.

Como se o pioneirismo da revolução industrial inglesa tivesse, igualmente, influenciado para adaptar-se tão bem o fazer fílmico, na Nova Inglaterra, ou seja, na Hollywood, do século XX, que se especializou em confeccionar ilusões narrativas no terreno da sétima arte, desde as primeiras décadas do mencionado século, de David Work Griffith a Charles Chaplin, de Edwin S. Porter a Buster Keaton.

E se a pátria americana desenvolveu tanto a arte e a linguagem cinematográficas, ao largo das cinco primeiras décadas do século passado, tendo evoluído de tecnologias primitivas a exaltadas tecnologias audiovisuais como o cinemascope e o 3D, o *starsystem* e as superproduções milionárias, numa tentativa de exercitar o monopólio mercadológico da indústria audiovisual e superar a concorrência da televisão, não se pode deixar de reconhecer que uma crise monumental nos métodos produtivos do cinema tradicional se instalava no final dos anos sessenta, contribuindo para grandes prejuízos financeiros das grandes companhias produtoras, da Metro Godwin Meyer à Paramount, da RKO à United Artists, enfim, estúdios e grandes cenários estavam sendo vendidos e transformados em supermercados e outras operações imobiliárias mais rentáveis.

Peter Biskind descreve esta transformação ocorrida com a produção de filmes norte-americanos como um tsunami, um terremoto, ocorrido no mundo do cinema hollywoodiano:

“O verdadeiro terremoto, a convulsão cultural que transformou a indústria do cinema, começara uma década antes, quando as placas tectônicas debaixo dos estúdios começaram a se mover, rachando as verdades absolutas da Guerra Fria - o medo universal da União Soviética, a paranóia do Terror Vermelho, a ameaça da bomba - e libertando uma nova geração de cineastas do gelo do conformismo dos anos 1950. Logo a seguir vieram, todos misturados, uma série de abalos premonitórios - o movimento dos direitos civis, os Beatles, a pílula, o Vietnã e as drogas

- que, combinados, abalaram seriamente os estúdios e fizeram com que o *tsunami* demográfico que são os *baby boomers* desabasse sobre eles.”⁶⁴

L.G. de Miranda Leão⁶⁵ já denunciara este fenômeno, identificando, destarte, suas causas imediatas e mesmo as mais distantes:

“Muitas produções dessa década refletiam problemas de ordem psicosocial dos EUA, como a crescente criminalidade, o tráfico de drogas, a corrupção de grandes corporações e de altos escalões da polícia, os interesses escusos dos meios de comunicação, o drama dos bairros miseráveis e das prisões, o poder da Máfia, a patologia criminal, a delinquência, a escuta clandestina, o fazer-justiça-com-as-próprias-mãos, a organização criminosa capaz de planejar a execução de um candidato à Presidência da República, ou mesmo um Presidente, a prevalência do mal, as perspectivas de um futuro desolado e sobrio, etc.”

Bastaria visualizar o quadro abaixo, com uma pequena mostra dos primeiros filmes norte-americanos dos anos setenta para confirmar as referidas causas e motivações dessa nova onda produtiva de filmes contestatários; formam um conjunto de filmes geniais, embora não necessariamente os mais artísticos ou marcantes para a futura história do cinema mundial, inclusive porquanto realizados numa década onde o cinema europeu explodiu em criatividade e inovações, desde a Suécia com os filmes de um Ingmar Bergman que se mostrou amadurecido e definitivamente consagrado nas telas universais - com um lugar certo e marcante na história universal do cinema de todos os tempos -, até filmes produzidos por países como França e Itália, onde um Federico Fellini ou um Antonioni, representando o último, ou onde um François Truffaut ou um Jean-Luc Goddard, representando a pátria gaulesa, produziram talvez seus mais significativos filmes de todos os tempos, além, por certo de pro-

⁶⁴ BISKIND, Peter: op. cit. apud prefácio.

⁶⁵ MIRANDA LEÃO: L. G. de : “Ensaio de Cinema”, Programa cultura da gente, BNB, Fortaleza, 2010, pág. 36.

duções antológicas realizadas por muitos outros países como Brasil - com o pessoal do *cinema novo*, de um Glauber Rocha do *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1966) e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), a um Nelson P. dos Santos.

FILMOGRAFIA HOLLYWOODIANA DOS 1970

TÍTULOS (Port/Ingles)	REALIZADORES	ANO
Sem Destino (Easy rider)	DENNIS HOPPER	1969
The last movie (The last movie)	DENNIS HOPPER	1971
Uma mulher diferente (That cold Day in the Park)	ROBERT ALTMAN	1969
M*A*S*H*	ALTMAN	1970
Voar é com os pássaros (Brewster McCloud)	ALTMAN	1970
Quando os homens são homens (McCabe & Mrs. Miller)	ALTMAN	1971
Renegados até a última rajada (Thiefes Like Us)	ALTMAN	1974
Nashville (Nashville)	ALTMAN	1975
Buffalo Bill - Oeste selvagem (Buffalo Bill and the Indians)	ALTMAN	1976
Popeye (Popeye)	ALTMAN	1980
Agora você é um homem (You're a big boy now)	FR. FORD COPOLLA	1966
O caminho do Arco-íris (Finian's Rainbow)	FORD COPOLLA	1968
Caminhos mal traçados (The Rain People)	FORD COPOLLA	1969
O poderoso chefe (The Godfather)	FORD COPOLLA	1972
A conversaço (The conversation)	FORD COPOLLA	1974
O poderoso chefe II (The godfather II)	FORD COPOLLA	1974
Apocalypse Now (Apocalypse now)	FORD COPOLLA	1979

O fundo do coração (One from the Heart)	FORD COPOLLA	1982
O céu pode esperar (Heaven can wait)	WARREN BEATTY	1978
Reds (Reds)	WARREN BEATTY	1981
O franco atirador (The deer Hunter)	MICHAEL CIMINO	1978
O portal do paraíso (Heaven's gate)	MICHAEL CIMINO	1980
Na mira da morte (Targets)	PETER BOGDANOVICH	1968
A última sessão de cinema (The last Picture show)	P. BOGDANOVICH	1971
Essa pequena é uma parada (What's up, Doc)	BOGDANOVICH	1972
Lua de papel (Paper Moon)	BOGDANOVICH	1974
Daisy Miller (Daisy Miller)	BOGDANOVICH	1974
Amor, eterno amor (At long last Love)	BOGDANOVICH	1975
No mundo do cinema (Nickelodeon)	BOGDANOVICH	1976
Ensina-me a viver (Harold and Maude)	HAL ASHBY	1972
A última missão (The last detail)	HAL ASHBY	1973
Shampoo (Shampoo)	HAL ASHBY	1975
Essa terra é minha terra (Bound for glory)	HAL ASHBY	1976
Amargo regresso (Coming home)	HAL ASHBY	1978
Muito além do jardim (Being there)	HAL ASHBY	1979
Looking to Get out (Lookin' to Get Out)	HAL ASHBY	1982
Operação França (The French connection)	WILLIAM FRIEDKIN	1971
O exorcista (The exorcist)	WILLIAM FRIEDKIN	1973
O caminho do medo (Sorcerer)	WILLIAM FRIEDKIN	1977
THX:1138 (THX: 1138)	GEORGES LUCAS	1971

Loucuras de verão (American graffiti)	GEORGES LUCAS	1973
Star Wars – Episódio III (A vingança dos Sith)	GEORGES LUCAS	1976
Star Wars – Episódio IV (Guerra nas estrelas)	GEORGES LUCAS	1977
Terra de ninguém (Badlands)	TERRY MALICK	1973
Dias de paraíso (Days of Heaven)	TERRY MALICK	1978
Os monkees estão soltos (Head)	BOB RAFELSON	1968
Cada um vive como quer (Five easy pieces)	BOB RAFELSON	1970
Dia dos loucos (The king of Marvin Gardens)	BOB RAFELSON	1972
O guarda-costas (Stay Hungry)	BOB RAFELSON	1976
Vivendo na corda bamba (Blue Collar)	PAUL SCHRADER	1978
Hardcore - No submundo do sexo (Hardcore)	PAUL SCHRADER	1979
Gigolo americano (American gigolô)	PAUL SCHRADER	1980
A marca da pantera (Cat people)	PAUL SCHRADER	1982
Sexy e marginal (Boxcar bertha)	MARTIN SCORCESE	1972
Caminhos perigosos (Mean Streets)	MARTIN SCORCESE	1973
Alice não mora mais aqui (Alice doesn't live here anymore)	MARTIN SCORCESE	1974
Taxy driver (Taxi driver)	MARTIN SCORCESE	1976
New York, New York	MARTIN SCORCESE	1977
O último concerto de rock (The last Waltz)	MARTIN SCORCESE	1978
Touro indomável (Raging Bull)	MARTIN SCORCESE	1980
Encurralado (Duel)	STEVEN SPIELBERG	1971
Louca escapada (The sugerland Express)	STEVEN SPIELBERG	1974

Tubarão (Jaws)	STEVEN SPIELBERG	1975
Contatos imediatos do 3º grau (Close encounters of third Kind)	STEVEN SPIELBERG	1977
1941 – Uma guerra muito louca (1941)	STEVEN SPIELBERG	1979
E.T. O extraterreste (E.T.)	STEVEN SPIELBERG	1982
Má Companhia (Bad company)	ROBERT BENTON	1972
A última investigação (The late show)	ROBERT BENTON	1977
Kramer vs. Kramer	ROBERT BENTON	1979
Na calada da noite (Still of the night)	ROBERT BENTON	1982

Obs.: Quadro de nossa lavra, com base em vários textos.

Ora, um dos cineastas surgidos nessa época, Steven Spielberg, realizador de películas como “ET” e “A lista de Schindler” constata, profético e crédulo, que surgiam novos tempos para a nova geração de cineastas atuantes na indústria de Hollywood, conforme suas próprias palavras:

“Os anos setenta foram a primeira vez em que as restrições de idade foram abolidas, e jovens tiveram permissão para tomar tudo de assalto com toda a sua ingenuidade e toda a sua sabedoria e todos os privilégios da juventude. Foi uma avalanche de ideias novas e ousadas e, por isso, os 1970 tornaram-se um marco!”

Por outro lado, é certo que a substituição de velhos diretores e antigos produtores de cinema - os quais se destacavam pelo avançado da idade e pela destreza técnica em elaborar narrativas tradicionais e divertidas, como Howard Hawks, John Ford, e outros -, carecia de ocorrer, tendo em vista que o procedimento de substituição profissional é um processo normal nas empresas capitalistas, e no caso da indústria do cinema mais especialmente, em vir-

tude das demandas por novos temas, sobretudo temáticas adultas que as guerras do Vietnã e os novos tempos impunham aos espetáculos cênicos, nos EUA, nos anos mil novecentos e setenta. Biskind⁶⁶ o registra, de modo direto e sucinto:

“Coletivamente, os diretores tinham mais poder, prestígio e dinheiro do que nunca. Os grandes diretores da era dos estúdios, como John Ford e Howard Hawks, viam-se como simples empregados (muitíssimo bem pagos) para fabricar diversão, contadores de histórias que evitavam ao máximo tomar consciência de algo parecido com estilo, com receio de que isso interferisse no ofício. Os diretores da Nova Hollywood, pelo contrário, não tinham a menor vergonha - e, em muitos casos, com toda razão - em assumir o manto do artista, e tampouco hesitavam em desenvolver os estilos pessoais que os distinguiram de outros diretores.”

De fato, quando o Chefe de Produção dos Estúdios da *Paramount Pictures*, de 1966 a 1975, Robert Evans, comprou os direitos autorais de adaptação de um livro como *The Godfather* (*O poderoso chefão*), de um, à época, inteiramente desconhecido autor estrangeiro, senhor Mario Puzzo, esteve buscando quem dirigisse o filme, tendo recebido recusa de realizadores consagrados como Arthur Penn, Costa Gravas, Elia Kazan e Richard Brooks⁶⁷ e outros, fosse porque já não se

⁶⁶ BISKIND, Peter: op. cit. pag. 7

⁶⁷ Lera-se, a propósito, as confissões de Robert Evans, em seu interessante livro de memórias, “*The kid Stays in the Picture*”, onde descreve o sufoco que representou para ele enfrentar, a um tempo, a recusa dos distribuidores de sua empresa, que se recusavam, em 1969, a produzir ou investir no texto inicial de Mario Puzzo, 30 páginas de uma história pouco convincente, segundo eles, sobre a Máfia, de modo elogioso e ultrapassado, jamais, portanto, sobre a saga de uma briga de poder e sucessão na qual Coppola transformaria o roteiro da série *O Poderoso Chefão*, a partir de sua experiência e vivência com a história italiana, *contrariu sensu* dos demais e anteriores diretores judeus que realizaram filmes sobre Máfia, nos EUA, a exemplo, de *Italian Job* (*Um golpe à Italiana*, 1969) e muitos outros, como *Pay or Die* (1960), ou *Hoodlum Empire* (1952) dirigidos, produzidos e fotografados sempre por judeus, sempre, nunca por sicilianos ou italianos como seria o caso de Ford Coppola, o grande responsável pelo enorme sucesso de bilheteria e crítica de um filme, que salvou Hollywood, como a série *THE GODFATHER*, uma verdadeira metáfora do

interessavam por filmes de gângster, gênero cinematográfico desgastado, àquela altura dos acontecimentos (veja-se que *The brotherhood*, filme realizado em 1968, com Kirk Douglas, não ficou em cartaz nos EUA mais que um final de semana, prejuízo total) fosse porquanto estivessem tentando evitar o desgaste que representaria mais um fracasso para uma indústria que cambaleava em seus próprios pés – tanto que não tardaria, a totalidade daqueles estúdios seriam vendidos pela bagatela de US\$ 600 mil, a um comerciante habilidoso e sem muita ética como Charlie Bluhdorn, cabeça da *Gulf & Western Company*, que adquiriu os Estúdios da Paramount Pictures, cinco anos antes da realização de *The Godfather*.

Ofertaram, então, mencionada realização ao estreante, egresso das Escolas de Cinema, Francis Ford Coppola, o qual, juntamente com George Lucas, Warter Murch e outros amigos, há já poucos anos se tinham trasladado para San Francisco, afastando-se do esquema hollywoodiano, escapando de Los Angeles onde a influencia de Hollywood se fizera esmagadora durante as passadas décadas de 1930, 40, 50 e 60, para fundar a *American Zoetrope*, companhia ou produtora de cinema que passava naquele momento por imensas dificuldades financeiras, atropelada em dívidas iniciais, segundo depoimento declarado da parte de um dos amigos de Francis, senhor George Lucas.

Natural, também, a resistência de Francis Ford Coppola em aceitar a missão de adaptar para o cinema, de comprometer-se

capitalismo nos EUA, exatamente a idéia fundamental que Francis trouxe à tela, de modo inovador e capaz de sensibilizar as platéias juvenis da década do setenta, em que pese a pressão hollywoodiana no sentido contrário, somente aceita, por fim, após tantos embates personificados em Robert Evans e Ford Coppola, entre a produção e a direção artística. Venceu a última. Não é à toa que Robert Evans confessa que Coppolla *tocou a grandeza*, afinal, Henry Kissinger falou-lhe, na estréia do filme: “*Bob, temos aqui um assassino, um gângster que matou milhares, mesmo assim, quando ele morre, havia gente na platéia chorando.*”

O poderoso *Chefão* causou tanta estupefação e interesse na medida em que traça, no fundo, uma saga familiar, da família italiana com seus costumes alimentícios, de dança alegre, de lealdade, etc, enfim, salvou Paramount e Hollywood e o emprego de Robert Evans (embora isto tenha menor importância).

com a realização de mais um filme de gângster, projeto tão distante de suas ambições autorais e pessoais, no último ano da década de sessenta e primeiros anos dos 70.

Contraditoriamente, não fosse a dificuldade financeira de sua empresa citada, a *American Zoetrope*, os conselhos dos sócios como G. Lucas e Warter Murch, o desafio de dirigir uma obra consoante as pressões tradicionais e antigas da ultrapassada Hollywood, conforme diz o próprio Lucas, “*vai ganhar este dinheiro para depois podermos fazer nossos próprios filmes*” (sic), não teríamos hoje aquele que foi considerado, em 2007, pelo Instituto Americano de Cinema (*American Film Institute*), o segundo filme mais importante da história norte-americana de cinema, *The Godfather*, depois do primeiro, *Citizen Kane*.

Donde se poder afirmar que o filme *O Poderoso Chefão* por pouco não se realizou, para usar a expressão americana, o projeto foi “*the masterpiece that almost wasn't*”. Basta rever uma das últimas loucuras de Mel Brooks, *Silent Movie*, para observar a paródia cômica que o mesmo faz dessas negociações de compra e venda dos Estúdios Hollywoodianos que tanto sucesso haviam feito nos anos e décadas passadas de 1930 a 1960, os quais não estavam sendo capazes de suportar a pressão social do final dos anos sessenta. O filme de Brooks era sobre um velho estúdio de Hollywood, comprado por um conglomerado chamado *Engulf and Devour*, o qual vem assumir o referido Estúdio, em clara referência à *Gulf & Western Company*, que adquiriu os Estúdios da *Paramount Pictures*, impondo, então, novas diretrizes comerciais às antigas produções e quadros de atores famosos. A *Engulf and Devour* do filme satírico de Mel Brooks, era composta por caras assustadores, desalmados, sem interesse na criatividade nem em fazer filmes: interessante uma sequência do filme de Brooks, na qual se pode ver, em sala de reunião da referida empresa, emoldurada pela logomarca gigante da *Engulf and Devour*

– *our fingers are in everything* (nossos dedos estão por toda parte), grupo de diretores empalitozados, seis de um lado da mesa, seis de outro, e o presidente na cabeceira, tomando as *decisões de vender bens imóveis*, para obter lucro, levantando-se, simultaneamente, e em postura religiosa de mãos postas de obediência às determinações capitalistas, se retiram da mesa e da sala, após sacramentar mais uma venda imobiliária especulativa, prenúncio da ameaça de fechar os estúdios da outrora criativa e artística *Paramount*, estúdio que no passado produzira e realizara filmes como *O homem que matou o facínora* (*The man who shot Liberty Valence*), além de tantos clássicos da história da cinematografia americana.

Por último, pela primeira vez na história do cinema, a *Paramount* ainda realiza ou adapta um Best-seller, *Love Story*, e lança o filme enquanto o livro ainda é o mais vendido. Foi muito importante para a *Paramount* este filme, com Ali MacGraw e Ryan O’Neal, na medida em que teve enorme sucesso bilhetérico, conquistou multidões de retorno às salas de cinema e deu esperanças a Robert Evans, diretor sênior da *Paramount*, de conquistar outro sucesso de bilheterias, mediante a adaptação de outro livro Best-seller da década, no c.so, *The Godfather*, de Mario Puzzo, mas que hoje sabemos deveu-se sobretudo ao talento da nova geração de Francis Ford Coppola e equipe, a qual coesa se mantém por toda a duração da série (*O Poderoso Chefão II* (1974) e *OPoderoso Chefão III* (em 1989, com Al Pacino já veterano e cheio de cãs).

Afinal, como certa ocasião declarou Walter Hugo Khoury, um livro é um livro e um filme é um filme. Não cabe ao caso discutir aqui qual deles é melhor.

Percuciente se mostra a análise de L.G. de Miranda Leão quando observa:

“A crítica aos costumes e a aspectos da estupidez humana e às contradições dos homens e das instituições apa-

rece em muitos filmes da década, cabendo destacar *MASH* de Robert Altman (1972), *Uma guerra muito louca*, de Spielberg (1979) e *Kramer versus Kramer*, de Robert Benton (1979), este constatando o fracasso da instituição matrimonial e sugerindo ser a rotina doméstica e o mesmismo sexual os maiores inimigos dos casais, enquanto condena a indissolubilidade do matrimônio: “como se pode obrigar duas pessoas incompatíveis a viverem juntas?”, diria depois Benton em entrevista publicada no mesmo ano.”⁶⁸

E continua, adiante, Peter Biskind, em sua análise da produção cinematográfica (e dos realizadores de filmes) da década do setenta:

“A primeira geração trazia homens brancos nascidos do meio para o fim da década de 30 (ocasionalmente antes disso) e incluía Peter Bogdanovich, Francis Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman e Richard Lester. A segunda geração era composta dos primeiros *baby boomers*, nascidos durante e (a maioria) após a Segunda Guerra Mundial, a geração das escolas de cinema, os chamados moleques do cinema. Esse grupo incluía Scorsese, Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian De Palma e Terrence Malick.”⁶⁹

A nova Hollywood pode ser compreendida, em parte, como uma adaptação, senão tardia, pelo menos necessária e oportuna,

⁶⁸ DE MIRANDA LEÃO, L.G.: “Ensaio de cinema”, programa cultura da gente, Banco do Nordeste, Fortaleza, 2010, pag. 35. Leia-se, por oportuno, interessante matéria publicada no Suplemento Cultura do Diário do Nordeste, edição de 23/Jan/2011, pags.1,3 e 4, de autoria do referido crítico de cinema, LG de Miranda Leão, intitulada “Robert Benton: um mestre esquecido” quando vai analisada a obra completa do diretor de cinema Robert Douglas Benton, autor de *Kramer VS. Kramer*.

⁶⁹ BISKIND, Peter: idem, ibidem.

da onda de filmes de autor, introspectivos, profundos e adultos, típicos e próprios do cinema europeu como o francês, sueco e alemão, nos quais a narrativa e a diegese se caracterizavam por centrar nos personagens e não na ação narrativa, o *leit-motiv* do desenvolvimento da trama dos filmes, o arco narratológico essencial das películas e espetáculos cênicos.

Basta recordar quais tipos de filmes se fizeram em Hollywood, durante a década de setenta, para constatar a presença da mudança fundamental da orientação autoral. Foi como se a relevância na produção de cada filme se houvesse trasladado do produtor para o diretor.

Esses diretores - e tantos outros personagens, atuando por trás das câmaras como o fotógrafo, o montador ou o roteirista, cuja importância se incrementou na produção artística do cinema, sobretudo na década do setenta - criaram um conjunto de obra cinematográfica marcante que incluía, além dos títulos mencionados no quadro anterior, filmes notáveis como *A Última Missão*; *Nashville*; *Faces*; *Shampoo*; *Laranja Mecânica*; *Reds*; *Lua de Papel*; *O Exorcista*; *O Poderoso Chefão - Parte II*; *Caminhos Perigosos*; *Terra de Ninguém*; *A Conversação*; *Taxi Driver*, *Touro Indomável*, *Apocalypse Now*; *Tubarão*; *Cabaret*; *Klute - O Passado Condena*; *Loucuras de Verão*; *Cinzas no Paraíso*; *Vivendo na Corda Bamba*; *All That Jazz - O Show Deve Continuar*; *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa*; *Manhattan*; *Carrie, a Estranha*; *Todos os Homens do Presidente*; *Amargo Regresso* e *Star Wars*.

São filmes que se distinguem e se distinguiram da produção das décadas anteriores (dos anos de 1940 e 1950, sobretudo) porquanto se caracterizam pela nota da contestação ao sistema vigente, da maturidade de temas e significantes, da opção pelas drogas, sexo e rock n'roll, enquanto inspiradores de suas vidas e manifestações artísticas, enfim, por filmes cujas narrativas fílmicas

se desenrolaram mais a partir dos personagens centrais e mesmo, secundários, pela importância dos narradores que dos acontecimentos e sucessos que faziam evoluir suas tramas ou enredos.

Enfim, uma grande diferença dos filmes produzidos nas décadas anteriores - dos anos 1940 e 50, os quais tinham como preocupação básica entreter o público, diverti-los somente, cuja diegese se apoiava básica e fundamentalmente nos significados e não nos significantes, segundo a análise narratológica estruturalista típica dos anos 1970, **comentadas** por Genette e seguidores.

Ademais, se nos dispomos a adotar a análise genettiana na resenha de qualquer dos referidos filmes da Nova Hollywood, em *Lua de Papel (Paper moon - 1973)*, ou *Taxi Driver*, por exemplo, teremos oportunidade de demonstrar o quanto tais películas se caracterizaram pelo avanço na temática adulta, na aproximação com o cinema europeu, na valorização dos personagens, mais que nos sucessos e *happy end*, típicos e próprios à produção hollywoodiana antecedente, fossem nos gêneros de filmes musicais, de gangster ou de faroeste, históricos na produção dos EUA.

Ora, **Lua de papel (Paper moon)**, dirigido por Peter Bogdanovich, por exemplo, tem sua enunciação e narração,⁷⁰ seu espaço e sua temporalidade cinematográficas, além do ponto de vista eleito pelo *grande imagista*, consoante expressão narratológica,⁷¹ demarcados por esta observável mudança da produção de filmes de Hollywood, na década do 70 ou da renovação artística, quando se passou da relevância dos sucessos ou acontecimentos do enredo a impulsionar ou alavancar a trama da pelí-

⁷⁰ Vide, a propósito, os comentários contidos no livro de co-autoria de André Gaudreault e François Jost, respectivamente professores de cinema das Universidades de Montreal(Canada) e de Sorbonne Nouvelle(França), **A narrativa cinematográfica**, em cujos ensinamentos nos baseamos para resenhar os dois exemplares de filmes típicos da década de setenta, *Lua de Papel e Taxi Driver*, dirigidos respectivamente por Peter Bogdanovich e Martin Scorsese.

⁷¹ GAUDREULT, André e JOST, François : "A narrativa cinematográfica", tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros, Editora UnB, Brasília, 2009.

cula para o impulsionamento da mesma, a partir dos *personagens*, consoante já era costume do cinema europeu de vanguarda, à época.

Observe-se que apesar do filme sob comento tratar-se de uma comédia, embora brilhante, terna e divertida, a órfã Addie (Tatum O'Neal), de nove anos de idade, já fuma e se junta a Moses Pray (Ryan O'Neal) para inclusive, afastar-lhe uma candidata a noiva, Trixie Delight (Madeleine Kahn), a neurótica e engraçada companheira dos embalos dos dois, até que Addie percebe que ela pode atrapalhar a dupla... o que, definitivamente, lhe não interessa.

Veja-se que toda a trama de *Lua de papel* (*Paper moon*) gira em torno das reações obtidas e proporcionadas pela menina órfã, Addie (Tatum O'Neal, que conquistou o Oscar logo em seu primeiro papel no cinema), abandonada pelo destino, infernizado ou imediatizado este pela morte súbita da mãe, ante as trapaças e estrepolias do possível pai e encarregado de conduzi-la à casa de uma tia mal-amada, mas que termina por da órfã acompanhar-se, e inclusive aprender alguns truquezinhos.

O vigarista é Moses Pray (Ryan O'Neal), que viaja pelo Kansas, na época da depressão, com um carro cheio de bíblias de luxo, tem um dente de ouro em seu convincente sorriso e uma lista de pretendentes que ficaram viúvas recentemente.

Ao conduzir a órfã Addie, pelo interior do país, "dá cabeçada na humanidade", durante todo o filme. A ideia de duração da narrativa - da diegética temporal e espacial do filme -, é, desse modo, determinada pelo conflito interno entre os dois personagens centrais (vigarista e possível pai e a órfã impúbere, sobretudo desde que esta começa a ajudá-lo, em suas estafas) e não, a partir desta ou daquela visita a alguma das viúvas que o "malandro" escolhe para ser visitada e ofertado um exemplar da bíblia, segundo ele, encomendada pelo esposo recém falecido, por exemplo.

Aqui se encontra uma primeira diferença fundamental entre os filmes produzidos na década de setenta - como *Lua de papel*, por exemplo -, e aqueles das décadas anteriores, no tocante ao desenvolvimento do tema e da duração diegética da narrativa. Tomemos, aleatoriamente, como exemplo dos filmes típicos da década de 40 ou 50, produzidos por Hollywood, um filme do gênero faroeste, realizado em 1946, dirigido por famoso cineasta, King Vidor, *Duelo ao sol*: Narrativa clássica, precedida por *prelúdio* e contendo específico *epílogo*, *Duelo ao Sol* mostra como a concepção cênica (*a mise-en-scene*) das décadas anteriores à Nova Hollywood, se caracterizava completamente por distintas noções de *timing*: somente o *prelúdio* - um raiar ou nascer de sol, em paisagem desértica emoldurada por busto de pedra que se repetirá ocasião do *prelúdio*, durava longos dez minutos, sem qualquer ação nem presença de personagens, apenas pontuado o plano-sequência com sugestiva composição musical, com câmara fixa, com vistas a captar apenas a mudança de luz natural, que nestas horas da madrugada se faz notar, muito rapidamente.

De igual modo, outro filme típico do gênero guerra dos anos cinquenta, cuja narrativa se mostra tão distinta dos filmes dos setenta, da nova Hollywood, que poderíamos comparar trata-se de *As pontes de Toko-Ri* (*The bridges at Toko-Ri*, 1954) dirigido por Mark Robson, baseado no romance de James A. Michener): neste filme, como ademais nas películas próprias desta década de 1950, vemos Harry Brubaker (William Holden), contracenando com Grace Kelly, um desiludido reservista da Marinha norteamericana, que precisa abandonar sua família para combater novamente, ao combinar as emoções do drama com a ação das batalhas aéreas. Por mais que retrate uma história de um veterano da segunda grande guerra, com as ações típicas de batalha, estamos ante uma narrativa cujo ponto de vista, espaço e tempo diegéticos tanto des-

toam da concepção dos anos 70, esta seguramente mais apropriada para um público adulto e exigente, detentora de uma verosimilhança que a Nova Hollywood foi capaz de captar, o que não teria sido possível com filmes tipo *As pontes de Toko-Ri*, por mais que Mark Robson tenha sido diretor competente para sua época.

Inteiramente contrastada mostra-se a verdadeira natureza da temporalidade e espacialidade diegéticas de *Lua de Papel* (1972), tocantemente à narrativa apresentada por *Duelo ao sol* (*Duel*), de King Vidor, o filme de Peter Bogdanovich já principia, de pronto, com diálogo ríspido e cruél, discordando o trapaceiro - vendedor de bíblias às viúvas desprevenidas - da ideia de se deixar acompanhar pela menina astuta, sob a alegação de que não era seu pai, portanto, não possuir qualquer obrigação de cuidá-la, embora tenha antes obtido uma vantagem de US\$ 200,00 em negociação forçada com o provável pai da criança, agora órfã de mãe. Assim que passados poucos minutos de exibição de *Lua de papel* o espectador já toma consciência da temática incômoda que o filme aborda (do menor abandonado, por exemplo), do desemprego americano típico da época que o filme retrata (anos 1930, pós grande depressão), enfim, todo o filme será marcado pela atuação de trapaceiro e possível pai e filha órfã, a se deslocarem de carro roubado, pelo *hinterland* sulista, um Kansas conservador e interiorano, onde e quando a criança do início do relato logo logo se transforma na trapaceira e mentirosa como o personagem central (Moses Pray), na luta pela sobrevivência dos difíceis tempos.

Em outras palavras, em filmes dos anos 1970, a narratologia fílmica em perspectiva, comparativamente àquelas que caracterizaram as décadas anteriores, a partir de observações feitas por Gaudréault e Jost antes mencionados, o *grande imagista ou Meganarrador* se responsabiliza de modo incisivo e pessoal, quase

autoramente como nas hipóteses literárias de criação de um texto, pelas duas camadas de narratividade, a primeira, da filmagem ou do mostrador fílmico, ou seja, pela articulação de fotograma em fotograma e pela unipontualidade, de um lado, e do outro, no plano do narrador fílmico ou da montagem que representa a articulação de plano em plano com o registro de uma pluripontualidade.

Na expressão de Gaudreault,⁷² “essas duas camadas de narratividade pressuporiam a existência de ao menos duas instâncias diferentes, o *mostrador* e o *narrador* que seriam respectivamente responsáveis por cada uma delas. E continua:

“Assim, para se chegar a produzir uma narrativa fílmica pluripontual, seria necessário primeiramente fazer apelo a um mostrador, que seria essa instância responsável, no momento da filmagem, pelo “encaixe” dessa multitude de “micronarrativas” que são os planos. Interviria, em seguida, o narrador fílmico, que, apoderando-se dessas micronarrativas, inscreveria nelas, pelo intermediário da montagem, seu próprio percurso de leitura, consecutivo ao olhar que ele teria inicialmente posto sobre essa substância narrativa primeira – os planos. Em um nível superior, a “voz” dessas duas instâncias seria de fato modulada e regrada por essa instância fundamental que seria, então, o “*mega-narrador fílmico*”, responsável pela “*meganarrativa*” – o filme.”

Evidente que tanto as películas norte-americanas da Hollywood velha (décadas de 1940, 50 e 60) quanto os filmes a que estamos nos referindo, produzidos todos ou realizados entre 1967/1980, podem ser analisados pela perspectiva diegética ou

⁷² GAUDREULT, André e JOST, François : “A narrativa cinematográfica”, tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros, Editora UnB, Brasília, 2009, pag. 75.

narratológica do estruturalismo iniciado por Gerard Genette e continuada por Jost e Gaudreault e muitos outros, sem prejuízo das extremadas diferenças a que distintas produções ou realizações cinematográficas estejam passíveis de diferenciação no campo dos significantes. Além do fato ponderável de que, durante a década da *Nova Hollywood* foi prazeroso e estimulante trabalhar na realização de películas inovadoras e criativas, do ponto de vista artístico, na Califórnia de 1970/80.

É novamente Bisking quem descreve, tão sucinta e veementemente:

“Os 13 anos entre *Bonnie e Clyde*, em 1967 *O Portal do Paraíso*, em 1980 marcam a última vez em que foi realmente empolgante fazer cinema em Hollywood, a última vez em que as pessoas puderam, consistentemente, ter orgulho dos filmes que faziam, a última vez em que a comunidade como um todo encorajou a excelência e a última vez em que houve uma platéia disposta a apoiá-la integralmente.”⁷³

Ademais, o solo da década de 1970 era tão fértil que produziu até um fascinante conjunto de obras secundário, visto na época como inferior, do ponto de vista artístico ou comercial, mas, sem dúvida, repleto de mérito, como se pode concluir pela nomeação dos mencionados filmes adiante referidos: “*O Espanhalho; O Último Acerto; Um Lance no Escuro; O Dia dos Loucos; Próxima Parada, Bairro Boêmio; Liberdade Condicional; Quando nem um Amante Resolve; Corrida Silenciosa; Má Companhia; Tracks; Performance; O Vento e o Leão*” e vários filmes de John Cassavetes. A revolução também facilitou o acesso a Hollywood e/ou à distribuição pelos estúdios a vários britânicos, como John Schlesinger

⁷³ BISKIND, Peter: Op. Cit. idem, ibidem.

(*Perdidos na Noite*), John Boorman (*Amargo Pesadelo*), Ken Russell (*Mulheres Apaixonadas*) e Nicolas Roeg (*Inverno de Sangue em Veneza*). E a europeus, como Milos Forman, que fez *Um Estranho no Ninho*; Roman Polanski, que fez *O Bebê de Rosemary* e *Chinatown*; Bernardo Bertolucci, que fez *O Último Tango em Paris* e *1900*; Louis Malle, que fez *Pretty Baby - Menina Bonita* e *Atlantic City*; e Sergio Leone, que fez *Três Homens em Conflito* e *Era uma Vez no Oeste*. E também veteranos como Don Siegel, Sam Peckinpah e John Huston, que de repente se viram com a liberdade necessária para fazer alguns de seus melhores trabalhos, filmes como *Perseguidor Implacável*, *Sob o Domínio do Medo*, *Pat Garrett e Billy the Kid*, *O Homem que Queria ser Rei* e *Cidade das Ilusões*. Trouxe à tona o melhor de diretores despretensiosos e batalhadores como Sydney Pollack, de *A Noite dos Desesperados*, e Sidney Lumet, de *Serpico* e *Um Dia de Cão*; e permitiu que um ator como Clint Eastwood desenvolvesse uma obra como diretor, a qual, aliás, tenderá a aperfeiçoar, de década em década, como se pode inferir de referências a filmes como *Gran Torino* (2008), *As pontes de Madison* (1996), *A troca* (2008), *Rio Místico* (2003), *A menina de ouro* (*one million baby* - 2004), *Os imperdoáveis* (1992), *Invictus* (2009), e *Além da vida* (*Hereafter* - 2010), todos filmes dirigidos por Clint Eastwood, realizador norte-americano, aliás, cuja evolução e maturidade autoral impressiona pela passagem do tempo e do aprofundamento em captar temas adultos e contemporâneos.

Por outro lado, como o registrou Biskind,⁷⁴ o ato de participar do movimento cinematográfico na década de 1970 era estimulante e prazeroso, nada sendo mais produtivo para um grupo social que trabalhar motivado e acreditando que o fruto de seu trabalho significa uma inovação, uma contribuição para a sociedade de seu tempo:

⁷⁴ BISKIND, Peter: op. cit., prefácio referido, São Paulo, 2009, pag. 11.

“Lá pelo final dos anos 60 e começo dos 70, para quem era jovem, ambicioso e tinha talento não havia lugar melhor em toda a Terra do que Hollywood. O buchicho em torno dos filmes atraía os melhores e mais brilhantes da geração *baby boom* para as escolas de cinema. Todo mundo queria entrar na onda. Norman Mailer preferia fazer cinema a escrever livros; Andy Warhol preferia fazer cinema a reproduzir latas de sopa Campbell. Astros de rock como Bob Dylan, Mick Jagger e os Beatles mal podiam esperar para estar na frente e, no caso de Dylan, atrás das câmeras.”

Já quanto ao outro filme da década que marcou a *Nova Hollywood*, por nós escolhida para comparação com os das décadas anteriores, ou seja, o *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1972), além de dirigido por aquele que quase todos consideramos um dos mais inspirados cineastas do período, o Marty Scorsese, igualmente se distingue dos filmes que a *velha Hollywood* costumava produzir, na medida em que se imiscui na contemporaneidade das ocorrências típicas de uma Nova York que se cosmopolitiza, transpira e conhece a violência das megalópoles, enfim, cujo personagem central, interpretado magistralmente por Robert de Niro, evolui na solidão urbana, influenciado pela mídia e pelos costumes punk, rock n’roll, drogas e sexo livre típicos da década de setenta, conformam uma(sua) personalidade agressiva e violenta.

Se distingue a narrativa de um *Taxi Driver* da anteriormente mencionada diegese de um filme tipo *Duel* (*Duelo ao sol*, 1946/ *King Vidor*) sobretudo pelo conjunto de signos (significantes e significados) que superlotam e integram a película de Scorsese, tais como a multiplicidade de *flashbacks* e *flashforwards*, metáforas visuais, bem como analepses e prolepses, na expressão dos estruturalistas como Christian Metz e Francesco Casetti,⁷⁵ os quais se

⁷⁵ Vide METZ, Christian: “L’nonciation impersonnelle, ou le site du film”, *Vertigo*, n.1, Paris, 1988, pag. 21.

multiplicam na engenharia da sua montagem cinética, na medida em que se não preocupa o realizador com começo, meio e fim, ou seja, por tratar-se de um filme aberto, uma obra cuja narrativa deixa ao espectador participar e explicar sua percepção, ainda que falaciosa, e não deduzir *a priori* um sistema de instâncias capazes de explicar o filme como era o típico e comum nas décadas anteriores, a exemplo da reação do público ante um *Duel (Duelo ao sol)*, o qual tanto conta com um começo, meio e fim (sempre *happy end* hollywoodiano, aliás), que no seu caso concreto, impõe um *prelúdio* e um *epílogo* ao espectador, relacionados com o nascer e o pôr do sol (já comentados e com um senso de temporalidade diegética só admissível naquelas décadas dos 40 e 50, pela qual a dramaturgia hollywoodiana impunha um conceito de idílico entretenimento infanto-juvenil) com a disputa própria do faroeste tradicional no meio, revelando-se de pouca criatividade, e, o que é mais grave, de maneira superada pela visão adulta dos realizadores dos anos setenta, visão aproximada dos europeus que sempre trabalharam para o engrandecimento da arte cinematográfica, considerando os espectadores pessoas adultas e não, infantilizados ou mesmo imbecilizados, como a produção hollywoodiana pós 1980 e 1990 procedeu.

Ou como observaria Biskind,⁷⁶ em acurada intuição do espírito de trabalho e produção artística da velha Califórnia, por palavras simples e sintéticas:

“Como os filmes são caros e demorados de fazer, Hollywood é sempre a última a saber, a mais lenta a reagir e, nessa época, estava pelo menos meia década atrás das outras artes populares. Por isso, um bom tempo se passou até que o odor acre de cannabis e gás lacrimogêneo chegasse até as piscinas de Beverly Hills e a

⁷⁶ BISKIND, Peter: Op. cit. idem.

gritaria atingisse os portões dos estúdios. Mas quando o *flower power* bateu no final dos anos 60, bateu com tudo. Enquanto o país ardia, os Hells Angels desfilavam em suas motos pelo Sunset Boulevard e garotas dançavam na rua de peitos de fora ao som da música do The Doors, que emanava dos clubes da Sunset Strip. “Era como se o chão estivesse em chamas e, ao mesmo tempo, tulipas estivessem brotando”, recorda Peter Guber, na época estagiário na Columbia e, mais tarde, presidente da Sony Pictures Entertainments. Tudo era uma grande festa. O velho era sempre ruim, o novo era sempre bom. Nada era sagrado; tudo podia ser mudado. Era, na realidade, uma revolução cultural à moda americana.” (Grifos inovados)

Ou então, quando se resolve comparar a revolução da Nova Hollywood dos anos setenta e finais dos sessenta com outros movimentos revolucionários havidos alhures, da Europa (a França de 1968, por exemplo), bem como da América Latina (o cinema novo brasileiro, por exemplo, cuja produção se deu sobretudo nos anos 60, amadurecendo nos setenta), urge colher o depoimento de Biskind, novamente, por seu teor certo e objetivo, a saber:

“Mudando de metáfora, o antes poderoso sistema de estúdios, que já havia se tornado um barco furado, estava adernando rapidamente, e os conglomerados corporativos rondavam sob as águas revoltas, procurando o jantar. Enquanto os observadores de Hollywood viam com tristeza estúdio após estúdio se transformar em aperitivo para grandes companhias cujas principais atividades eram seguros, minas de zinco ou funerárias, havia um raio de luz no horizonte. A mesma crise que deixara os estúdios aos pedaços havia também aberto o caminho para sangue novo entre os executivos.”

Em 1967, dois filmes, *Bonnie e Clyde - Uma Rajada de Balas* e *A Primeira Noite de um Homem*, fizeram a indústria tremer. Por

diversos fatores, se cuidavam de filmes baratos e que resultaram numa enorme adesão popular, ademais da aceitação da crítica mais especializada, dentre eles Paulina Kael. Outros filmes, no entanto, viriam rapidamente: *2001: Uma Odisséia no Espaço* (de Stanley Kubrick) e *O Bebê de Rosemary* (de Roman Polanski), em 1968, *Meu Ódio Será Tua Herança* (de Sam Peckinpack), *Perdidos na Noite* e *Sem Destino* (de Dennis Hopper e Peter Fonda), em 1969, *M*A*S*H* e *Cada um Vive Como Quer*, em 1970, *Operação França*, *Ânsia de Amar*, *A Última Sessão de Cinema* e *Quando os Homens São Homens*, em 1971, *O Poderoso Chefão*, em 1972, e assim por diante. De repente existia um movimento - rapidamente batizado de *Nova Hollywood* pela imprensa -, liderado por uma nova geração de diretores. Se alguma vez houve uma década de diretores, foi essa, comentaria Peter Biskind.

A essa altura já se tornou clichê insistir que esse foi, sob qualquer ponto de vista, um período extraordinário para o cinema produzido no circuito hollywoodiano, e que muito provavelmente jamais veremos outro igual. Ou como afirma LG de Miranda Leão:

“Os filmes produzidos nos 1970 nos EUA já foram considerados por vários analistas, quer americanos (Charles Benton, Richard Schikel, Andrew Sarris, Dale Bailey), quer estrangeiros (Phillipe Paraire, Hans Muller, François Truffaut, Marco Vancini, Michael Wilson), como um dos mais férteis em tendências renovadoras e ousadia criadora... Houve quem considerasse os filmes dos anos 1970 superiores aos das décadas de 1940 e 1950”.⁷⁷

Não estando eu seguro se pelo fato de minha geração (eu inclusive) ter tido oportunidade de assistir à quase totalidade dos filmes produzidos pela indústria norte-americana hollywoodiana

⁷⁷ MIRANDA LEÃO, L.G.: “op. Cit. pag. 31.

dos anos finais de 1960 e os da década do 70, gostaria de afiançar, aqui e agora, com este capítulo da história recente do cinema mundial, que também considero os mencionados filmes destes anos bem superiores aos das décadas de 1940 e 1950.

O ensaio que o crítico LG de Miranda Leão elabora sobre o "cinema americano nos anos 1970 - contestação e ressurgimento", aliás, compreendendo das páginas 31 a 63, mostra-se primoroso e de ultra-recomendável leitura, a meu juízo, a propósito, inexistente em terras alencarinhas, em teor de profundidade e detalhes no levantamento histórico do período coberto pelos diversos gêneros cinematográficos, nos dispensando de nos articular com os mesmos desideratos ensaísticos.

Poderíamos afirmar que a *Nova Hollywood* durou pouco, não mais que uma década, mas, além de nos legar um conjunto de filmes históricos, ensinou muito sobre como Hollywood funciona hoje e por que os filmes de agora, com algumas felizes e raras exceções, são tão desesperadoramente horríveis, infantilizados quase todos, por que Hollywood vive num estado permanente de crise e baixa autoestima, mais preocupada com a lucratividade e o monopólio industrial que com a contribuição artística e narrativa da cultura advinda da produção cinematográfica.

Mais uma vez sou forçado a concordar com Peter Biskind quando afirma não terem sido apenas os grandes filmes que tornaram o fim dos anos 60 e 70 tão especiais. Essa foi uma época em que a cultura do cinema permeava a vida americana como nunca havia acontecido e como nunca mais aconteceria. Em suas palavras foi um momento muito específico nos cem anos da história do cinema, momento em que ir ao cinema, pensar sobre cinema, falar sobre cinema tornou-se uma verdadeira paixão entre estudantes universitários e outros jovens. "Você se apaixonava não pelos atores, mas pelo próprio cinema." O cinema havia se tornado, re-

almente, uma religião secular, objeto do consumo e do desejo de multidões que passaram a se acotovelar nas filas das salas de cinema, sobretudo daquelas que voltaram a reabrir por todas partes, fossem mais modernas e menores, com outro **design** arquitetônico típico de uma pós-modernidade de final de milênio que se anunciava, fossem nos cine-clubes da vida que os anos setenta vieram a conhecer e prestigiar nos EUA, ainda que de modo retardatário, porquanto em países europeus como França e Itália, o movimento cineclubista já se fizera sentir e palpitar deste os anos 1920.

CONCLUSÕES

À guisa de conclusão, poderíamos talvez avançar que a *nova Hollywood* implica, por evidente, a existência de uma Velha Hollywood. Em 1967, quando *Bonnie e Clyde* e *A Primeira Noite de um Homem* estavam sendo gestados, os estúdios ainda estavam nas mãos - crispadas pelo *rigor mortis* - da geração que inventara o cinema, e curiosamente, como observa Jean Luc Godard em seu mais recente trabalho *Film socialism* (2010), por produtores prioritariamente judeus - os mesmos, aliás, que dominaram e controlavam os Bancos e as indústrias de armas -, como Adolph Zukor, com 92 anos, e o apenas ligeiramente mais jovem Barney Balaban, de 88, ainda faziam parte da diretoria da Paramount. Jack Valenti Warner, ainda chefiava a Warner Studios. Darryl F. Zanuck, estava firme no comando da Twenty Century Fox. "São desses caras, é claro, que não iria desistir tão fácil", diz um influente, na época um jovem executivo na divisão de música da LCA, que mais tarde chefiaria a produção de cinema na *Universal*: "Desistir para fazer o quê? Ficar sentado no Hillcrest Country Club jogando cartas?," comenta Biskind, ou simplesmente aposentar-se e ver-se totalmente desprestigiado pela indústria, e o arguto crítico novayorkino continua suas curiosas ob-

servações - fruto de demoradas entrevistas com os principais diretores, produtores e fotógrafos dos anos 1970, ao largo de mais de uma década, antes de publicar seu interessante livro traduzido para o português por Ana Maria Bahiana, do seguinte modo: "Nos dias gloriosos dos velhos estúdios, havia algo parecido com um sistema de aprendizes que dava entrada na indústria aos filhos de membros dos sindicatos. Quando os estúdios começaram a fazer cortes de pessoal nos anos 50, esses profissionais, muitos deles veteranos combatentes na Segunda Guerra Mundial, foram os últimos a serem contratados e os primeiros a serem demitidos. Todas as atividades essenciais dos estúdios ainda estavam nas mãos da geração anterior à guerra, produtores, diretores, chefes de departamento e equipes que tinham 50, 60, 70 anos..." E melhor estória é a que ele conta a respeito do produtor Irwin Winkler, da Nova Hollywood, o qual gosta de contar acerca de seu primeiro emprego, em 1956, na indústria do cinema. Como era novato, Winkler ficou com um filme de Elvis Presley, *Canções e Confusões*. A leitura de altas doses dos textos de Sarris deixou o lendariamente mal-humorado empresário de Elvis, Coronel Tom Parker, intrigado com o pedido: "Por favor, eu gostaria de conhecer o Diretor." Tom Parker respondeu: "Fica na frente do edifício Thalberg, amanhã, às onze da manhã, e esse teu diretor vai aparecer." E com certeza às onze da manhã em ponto um carro apareceu, não uma limusine, mas um Chevrolet, com um motorista negro. Ao lado do motorista havia uma pessoa que Winkler nunca tinha visto, um senhor idoso chamado Norman Taurog, veterano de Hollywood cujo filme mais conhecido era *Com os Braços Abertos*, com Spencer Tracy, lançado em 1938. Ele saiu do carro com dificuldade, cambaleou lentamente escada acima e estendeu a mão frágil, coberta de manchas senis, enquanto Winkler gaguejava:

"Sr. Taurog, que prazer conhecê-lo, que bom que o senhor tem um motorista, isso é ótimo." Taurog respon-

deu: "Eu até prefiro dirigir, mas é que eu não enxergo muito bem."

"O senhor não consegue ver?"

"Não. Sou cego de um olho, e o outro está indo embora rapidamente." Dois anos depois e Tauróg terminou *Cantões e Confusões*, protagonizado por Elvis Presley, ficou inteiramente cego. Naquele tempo, pelo jeito, não havia nada estranho em ter um Diretor cego. Lá atrás, nos anos 30 e 40, o produtor contratado pelo estúdio era a única pessoa que via todo o filme do começo ao fim. Os diretores, igualmente assalariados, estavam no set apenas para garantir que os atores ficassem nos lugares certos quando a câmera começasse a rodar. Eles saíam da produção assim que as filmagens terminavam. Estavam num escalão bem baixo, pouca coisa acima dos roteiristas. "Os diretores não podiam nem entrar na cabine de projeção", diz John Calley, que era chefe de produção da Warner nos anos 70 e hoje é presidente e sócio da Sony Entertainment. "Warner via as cenas em estado bruto e dizia ao produtor o que queria - 'quero um *close* de Jimmy Cagney' -, e o produtor dava a ordem ao diretor, que então podia ver as cenas".⁷⁸

Mesmo a United Artists - a única companhia cinematográfica mais voltada para a criação artística ou com alguma preocupação com a manifestação da arte incrementada por Charles Chaplin e David Wark Griffith -, era uma "geritocracia". Para quem não conhecesse alguém, não tivesse um tio que trabalhasse em distribuição ou um primo na alfândega, era quase impossível conseguir uma chance, especialmente para os diretores.

⁷⁸ Vide maiores detalhes dessa narrativa histórica no relato de Peter Biskind, *Easy rider and Bull rangers-How the generation sex, drugs and rock n'roll saved Hollywood*, cujos depoimentos dos principais realizadores cinematográficos dessa época dados ao autor mencionado, colhidos ao largo de mais de uma década, impressionam pelo senso de realismo e auto-crítica humana e profissional. Não foi outra a razão pela qual os periódicos *Variety*, *Inquirer* e *NY Times* consideraram o livro de Biskind insuperável e incomparável.

Você não podia dirigir um filme a não ser que já tivesse dirigido um filme. É verdade que desde meados dos anos 60 os primeiros estudantes haviam se inscrito nas poucas faculdades de cinema que existiam, mas dizia-se a eles que era impossível passar daquele ponto. O engenheiro de som Walter Murch começou a estudar em 1965 na Universidade do Sul da Califórnia, hoje uma das mais prestigiosas escolas de cinema dos EUA. Ele conta: “No primeiro dia em que todos nós nos reunimos, o chefe do departamento de câmera nos olhou com um ar melancólico e disse: ‘Meu conselho para vocês é: larguem tudo isto agora. Dêem o fora rápido. Não continuem, porque terão expectativas que nunca serão realizadas.’”

“A velha guarda não passou o bastão automaticamente”, diz Spielberg. “A nova geração teve que arrancá-lo das mãos deles. Havia um preconceito enorme se você era jovem e ambicioso. Quando fiz meu primeiro trabalho profissional de TV, um episódio da série *Night Gallery*, todo mundo no set estava contra mim. A média de idade da equipe era 60 anos. Quando me viram entrar no set, aparentando menos ainda do que tinha na época, com cara de bebê, todos me deram as costas e saíram. Percebi que representava uma ameaça ao emprego de todos eles?”

Na contemporaneidade do século XXI podemos perceber as diferenças no setor da informática - Mark Zuckerberg, criador do Facebook e/ou Bill Gates, da Microsoft, se iniciaram desde muito jovens e se tornaram bilionários ainda em tenra idade. Representa, no mínimo, uma mudança de atitude industrial num país que carece de se renovar, constantemente, como os Estados Unidos, pena de ver-se superado por economias inovadoras do ponto de vista industrial como China e Alemanha.

Evidente que não foram exclusivamente aspectos econômicos os fatores que determinaram a existência da *Nova Hollywood*,

mas tais aspectos, de natureza econômica e de gestão administrativa tiveram ou conheceram enorme mudança na indústria do cinema de Hollywood, à qual se acaso não se houvesse adaptado aos novos tempos dos anos sessenta – revolucionários em muitas partes do mundo ocidental-, teria a mencionada indústria do cinema naquelas paragens sofrido enormemente a concorrência europeia por parte de cinemas nacionais fulgurantes como o alemão, o francês e o italiano onde a mão de obra técnica e dos atores era bem mais barata, acessível e intuitiva, bem como a política dos filmes de autor provenientes da experiência da *nouvelle vague* e do *free cinema inglês* ou mesmo dos países escandinavos e outros cinemas independentes como o chinês e o nipônico, teriam seguramente superado a velha Hollywood. Como mais uma vez registrou Biskind, “O resultado é que, no final dos anos 60, os estúdios estavam em péssimas condições financeiras. Segundo a *Variety*, 1969 marcou o início de uma recessão de três anos. A venda de ingressos, que em 1946 atingira o marco histórico de 78,2 milhões de dólares por semana, despencara para 15,8 milhões de dólares por semana em 1971. A bilheteria estava em baixa, mas o inventário de títulos estava repleto. O dinheiro era escasso e, portanto, custava caro pedir emprestado. Segundo Bart, “a indústria do cinema estava mais ferrada do que jamais esteve em toda a sua história, literalmente prestes a ser extinta da face da Terra”.

Pelo menos das terras californianas ou norte-americanas, não tão exageradamente como afirma Bart, porquanto o cinema desenvolvido sempre foi desenvolvido, enquanto o cinema subdesenvolvido sempre foi subdesenvolvido, já nasceu subdesenvolvido, consoante observa Paulo Emilio Salles Gomes.⁷⁹

Ademais, mencionada situação cíclica da produção cinematográfica nos países normalmente fortes neste tipo de indústria

⁷⁹ SALLES GOMES, Paulo Emilio: “Cinema e subdesenvolvimento”, in Revista *Argumento*, da Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1971.

audiovisual, tem levado a países que já foram grandes produtores, no passado recente, a uma grande redução ou quase eliminação de suas realizações filmográficas, a exemplo do México, que nas décadas de 40 a 70 representou um dos maiores produtores de filmes da América Latina, tem desde a presença da concorrência da Televisão, com suas novelas melodramáticas e outras inversões nesse terreno audiovisual e da publicidade, reduzido sua produção cinematográfica a números de filmes inferiores à atual produção chilena, para falar apenas de um país diminuto da América do Sul, mas que está, no presente milênio, se apresentando como estimulante e promissor mercado produtor de boas películas e interessantes diretores como Gusman, Pablo Larrain, etc.

Os filmes da *Nova Hollywood*, ousados e interessantes, fizeram concorrência aos europeus dos diversos cinemas nacionais independentes e como comentou ou já sublinhou Biskind "No entanto, esses poucos filmes americanos mais ousados eram nada se comparados com o que estava acontecendo no resto do mundo. Para onde quer que se olhasse - Polônia, Tchecoslováquia, Suécia, Japão, América Latina -, diretores de nomes impronunciáveis para um ouvido norte-americano, estavam realizando filmes sensacionais. Era a Idade de Ouro do cinema europeu e japonês do pós-guerra, a era da *Nouvelle Vague* francesa, de Ingmar Bergman, de Akira Kurosawa, de Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, enfim, mesmo os filmes de uma nova geração alemã com nomes como os de Werner Herzog, Wim Wenders e Werner Fassbinder, muitos eram os cineastas estrangeiros de sucesso nesta década de 1970, sem esquecer naturalmente, os sul-americanos como Glauber Rocha e alguns cubanos e argentinos (Leopoldo Torre Nilson).

Embora fossem filmes "estrangeiros", pareciam mais próximos, mais "americanos" do que qualquer coisa que Hollywood estava produzindo. Tinham o impacto do reconhecimento ime-

diato. Sean Daniel, que se tornaria executivo na Universal e supervisionaria a produção de *Clube dos Cafajestes*, era, nos anos 60, um ativista contra a Guerra do Vietnã em sua escola de Manhattan. Ele recorda: "Você via *A Batalha de Argel* dez vezes para decorar como se montava uma célula. Nunca vou me esquecer de um pelotão de Panteras Negras, todos vestidos com gorros e jaquetas iguais, sentados na minha frente anotando tudo durante a sessão." E, de igual modo, outro cineasta da *Nova Hollywood* que conseguiu superar-se e continuar a fazer bons filmes, Martin Scorsese, o qual, admirador permanente a filmografia glauberiana, sempre que pode, dá seu depoimento relativo a uma verdadeira obsessão sua de reunir sua equipe de "técnicos e atores" de cada novo filme que vai dirigir, para assistirem coletivamente a filmes como *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Terra em Transe* (1966) ou *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964).

Scorsese presta largo depoimento, nesse sentido, gravado em DVD extra, que foi comercializado ocasião da remasterização de *O Dragão*, de Glauber.

Por outro lado, nos Estados Unidos, as verdadeiras inovações vinham não apenas de diretores de ficção, mas de documentaristas como Richard Leacock, D. A. Pennebaker e os irmãos Maysles, responsáveis pelo desenvolvimento dos equipamentos mais leves e mais baratos que tornaram possível a uma geração inteira ir para as ruas capturar a realidade que, dia a dia, se tornava mais fantástica do que qualquer coisa que pudesse ser imaginada pela mente febril do mais criativo dos roteiristas. Assassínatos, *love-ins*, fugas em massa das prisões, ataques com bombas, sequestro de aviões, centenas de milhares de pessoas se reunindo em Washington para tentar fazer levitar o Pentágono, notas de dólar voando em câmera lenta até cair no chão da Bolsa de Valo-

res eram fatos cotidianos, os quais, nas palavras de Biskind, representaram novidades da *Nova Hollywood* e, no entanto os estúdios, que pareciam inexpugnáveis pelo lado de fora, vinham apodrecendo por dentro desde os vereditos contrários a eles nos anos 40, que tornaram a indústria mais vulnerável à invasão da televisão. Os velhos que os dirigiam estavam cada vez mais sem contato com a vasta geração *baby boom* que chegava à juventude nos anos 60, uma geração que se tornava mais e mais radical e hostil a seus antecessores. Os estúdios ainda despejavam nas telas filmes estereotipados, uma sucessão interminável de películas de Doris Day e Rock Hudson; caríssimos épicos, como *Havai, A Bíblia e Krakatoa - O Inferno de Java*; filmes de guerra como *Tora! Tora! Tora!* e *O Dia D*.

Mesmo quando alguns dos musicais de alto orçamento como *My Fair Lady* e *A Noviça Rebelde* (1965) faziam sucesso em meados da década, rapidamente geravam uma orgia de imitações como *Camelot*, *O Fantástico Dr. Dolittle* e *Canção da Normandia*, cujos custos disparavam sem controle. Mesmo os Estúdios Paramount - apesar de coligados com Gulf & Western cometiam insensatez mercadológica. Após o sucesso bilhetérico de *A noviça rebelde*, em 1965, fez-se, de imediato, um filme intitulado "A Estrela" (*The star*), em tudo imitando a *Noviça*, usando elenco e equipe do filme anterior, bem sucedido, o qual não passou senão um final de semana em cartaz, nos EUA, dado o estrondoso fracasso de bilheterias.

Como se pode ver, nem as estrelas que ornamentavam esses projetos enferrujados não tinham mais o apelo de bilheteria de tempos idos.

Segundo Biskind, *A Noviça Rebelde* foi o derradeiro suspiro dos filmes "para toda a família", e nos cinco anos seguintes à Guerra do Vietnã cresceu de um pontinho no mapa em algum

lugar do Sudeste Asiático a uma realidade que podia roubar a vida de qualquer garoto, até mesmo do seu vizinho.⁸⁰

O outro pesquisador e ensaísta que consultamos com interesse, a propósito deste movimento de renovação da produção cinematográfica norte-americana foi LG de Miranda Leão, o qual, acerta totalmente quando observa:

“No plano político, a situação nos EUA se complica. O problema secular do negro não se resolve, o escândalo de Watergate (1972) leva à renúncia de um presidente e depois à derrota militar, na Indochina (1975). O povo americano quer o fim da guerra do Vietnã. No plano externo, Angola e Moçambique se voltam para a Rússia Soviética, o Afeganistão é invadido, restabelece-se o estado de sítio na Polônia, enquanto o caso dos reféns do Irã custa a reeleição de Jimmy Carter. Como tudo parece se relacionar com tudo, não deve causar espécie, nesse contexto, segundo Paraire, o caráter angustiado dos filmes hollywoodianos dos anos 1970, os quais refletem, em maior ou menor grau, a conscientização do espectador esclarecido e da agitação nos meios universitários do país.”⁸¹

A propósito, aliás, do prefalado escândalo de Watergate (1972), nada mais dilucidador que um próprio filme dos anos setenta, “*All president’s men*” (*Todos os homens do presidente*, 1976, dirigido por Alan J. Pakula e estrelado por Dustin Hofman e Robert

⁸⁰ Observem que a pesquisa exaustiva de Peter Biskind - tenha sido através de coleta de depoimentos contraditórios entre os diversos personagens que realizaram a *Nova Hollywood*, alguns elogiosos, outros críticos e contraditórios, perscrustou os mais íntimos meandros da produção hollywoodiana da década dos 1970, inclusive suas seqüelas identificadas até os anos 2000, quando publicou seu livro mencionado por nós. O próprio autor participou tão ativamente do movimento denominado *Nova Hollywood* que se constituiu em um desses personagens responsáveis por seu resultado histórico.

⁸¹ MIRANDA LEÃO, LG de: Op. cit. pag. 32. Observar que LG relaciona, à exaustão, os diversos gêneros cinematográficos que a década de setenta produziu na *Nova Hollywood* referindo sempre à correlação de causa e efeito entre as ocorrências histórico-políticas do país e os eleitos temas adultos dos filmes da época.

Redford), o qual resiste plenamente, até a presente data, na forma e no fundo, na linguagem e na investigação, baseado que foi no livro de Carl Bernstein e Bob Woodward, os dois repórteres do Washington Post, do Ben Bradlee (Jason Robards, que ganhou Oscar de ator coadjuvante, além de outros 3: melhor roteiro adaptado, direção de arte e som).

Vejamos, por fim, mais um depoimento, de quem, efetivamente, pôde participar desse movimento inovador, o cineasta Martin Scorsese, ao analisar: "O território selvagem da mudança não tinha mapas. Ninguém havia aberto trilhas. "Quando as fábricas de filmes foram destruídas pela televisão nos anos 50, não havia um bando de gente dizendo: 'É por aqui que devemos ir, agora.'" diz Scorsese. "As pessoas não tinham a menor ideia do que fazer. Você empurrava um pouquinho e, se cedia, você se esgueirava para dentro. E enquanto estávamos empurrando e sendo empurrados, os equipamentos estavam mudando, tornando-se menores e mais fáceis de usar. Aí os europeus apareceram. Misture todos esses elementos e de repente, no meio dos anos 60, acontece a explosão, diz Martin Scorsese.

E logo, Biskind conclui conosco: "diante da hemorragia financeira do fim da década, o novo grupo de jovens executivos era consideravelmente mais inclinado a correr riscos do que seus predecessores, especialmente se esses riscos se limitassem a adquirir algum pequeno filme independente americano ou um filme britânico ou europeu de arte desgarrado, como, por exemplo, *Alfie - Como Conquistar as Mulheres*, *Georgy*, *A Feiticeira* ou *Blow-Up - Depois Daquele Beijo*, de Antonioni. O filme de Antonioni não só proporcionava às lembranças dos espectadores um relance do primeiro nu feminino frontal de suas vidas, mas também ostentava orgulhosamente uma vaga e opaca estrutura narrativa que deixava a maioria dos executivos inteiramente confusa. Eles não estavam entendendo coisa alguma, mas

pelo menos sabiam que não estavam entendendo, e procuravam vinte e poucos anos, foi à MGM em 1967 propor um projeto, ele ouviu: “Não, não, não, nós queremos fazer filmes que sejam sobre coisa nenhuma. Como esse *Blow-Up*.” Williams continua: “*Blow-Up* tinha deixado os executivos totalmente perdidos. Eles começavam a suspeitar de que não tinham a menor ideia do que estava acontecendo. Era muito mais fácil propor e realizar projetos?”

Enquanto Winkler estava fazendo filmes de Elvis, na porta ao lado, no mesmo estúdio, o diretor britânico John Boorman filmava *À Queima-roupa* (1967), um *thriller* elíptico, inovador, pontuado por súbitas explosões de violência. “Os estúdios perderam completamente a cabeça naquela época”, diz Boorman. “Estavam tão confusos e tão inseguros a respeito do que fazer que ficavam até felizes em passar o controle para os diretores. Londres era o lugar quente, e havia o desejo de importar diretores britânicos e europeus que podiam, de alguma forma, ter as respostas”.

Paul Schrader, que era o principal crítico de cinema do mais importante jornal *underground* de Los Angeles, o *Free Press*, posteriormente tendo, igualmente, vindo a dirigir películas, acrescenta: “Por causa da crise catastrófica de 69, 70 e 71, quando a indústria implodiu, as portas se escancararam e era possível entrar com a maior facilidade, se reunir com quem decidia e propor qualquer coisa pois nada era absurdo demais”.

E Peter Guber diz: “Se você era jovem e vinha de uma faculdade de cinema, ou tinha feito um filmezinho experimental em São Francisco, *isso* já era seu bilhete de ingresso no sistema. Era como uma lâmina de cultura com uma dose superabundante de líquido protéico, de forma que qualquer coisa que caísse nele, crescia.”

Quando os *hippies*, finalmente, bateram, por assim dizer, a porta se escancarou, criando a ilusão, como Milius coloca, de que

a cidadela estava vazia. Mas era apenas uma ilusão, e uma ilusão perigosa. A cidadela estava repleta de minas subterrâneas e armadilhas, afirma Biskind. E embora a década de 70 contenha brilhantes monumentos ao talento de seus grandes diretores, sua revolução cultural, como a revolução política dos anos 60, em última instância fracassou. Como diz o escritor Leonard Schrader, irmão mais velho de Paul: “Esse grupo começou fazendo filmes realmente interessantes, depois simplesmente pegou um tobogã direto para a sarjeta. Como foi que isso aconteceu?”

É mesmo, como foi? Se pergunta e verdadeiramente, se indaga Biskind, em seu histórico depoimento. Nos questionamos, agora tanto quanto ele, como tudo pode acontecer.

Mudou o mundo ou mudou o cinema industrial? Já não teria sido totalmente, ao final da década de setenta, absorvida a revolução cultural daqueles agitados anos em Hollywood, pela nova tomada de fôlego da indústria de entretenimento, tanto quanto a revolução política dos anos 60, se estiolara com a continuidade do capitalismo monopolizador? A globalização se aproximava a passos largos...

Fazemos nossas, suas preocupações iniciais, neste capítulo de natureza, porém, conclusivas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

BISKIND, Peter: *Easy riders, Raging Bulls: How the sex-drugs-and-rock'n'roll generation saved Hollywood*. (Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood), Editora Intrínseca, Rio de Janeiro, 2009.

DE MIRANDA LEÃO, L.G.: *Ensaio de cinema*, programa cultura da gente, Banco do Nordeste, Fortaleza, 2010.

GAUDREAULT, André e JOST, François: *A narrativa cinematográfica*, tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros, Editora UnB, Brasília, 2009.

LAWSON, John Howard: *O processo de criação cinematográfico*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1974.

LERA, José Maria Caparrós: *El cine de los años setenta*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1976.

STAM, Robert - *Introdução à teoria do cinema*, Papirus Editora, 4ª Ed., tradução de Fernando Mascarello, São Paulo, 2010.

STAM, Robert - *A literatura através do cinema - realismo, magia e a arte da adaptação*, Ed. UFMG, tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, 2008.

XAVIER, Ismail (1977). *O discurso cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

____ (1983). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

____ (1996). *O cinema no século*. Org. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago.

ŽIŽEK, Slavoj (1989). *The sublime object of ideology*. Nova York: Verso.

____ (2011). *Em defesa das causas perdidas*, Boitempo Editorial, trad. de Maria Beatriz de Medina, São Paulo, 2011.

Capítulo 6

CINEMA E POESIA

RESUMO

O propósito deste capítulo é elaborar uma aproximação teórica e prática do nível poético das obras de Isadore Ducasse (o Conde de Lautréamont), Glauber Rocha e Mario Faustino.

PALAVRAS-CHAVE

Isadore Ducasse (Conde de Lautréamont), Glauber Rocha e Mario Faustino.

ABSTRACT

The purpose of this chapter is to develop a theoretical and practical level of poetic works of Isadore Ducasse (Count Lautréamont), Glauber Rocha and Mario Faustino.

KEY-WORDS

Isadore Ducasse (Count Lautréamont), Glauber Rocha and Mario Faustino.

1. INTRODUÇÃO

Glauber Rocha, foi, indubitavelmente, um grande poeta, prova disto são o texto do seu filme *Terra em transe*, sobre a vida de

um poeta, bem como suas inúmeras metáforas visuais e textos poéticos escritos e elaborados sob a forma de roteiros cinematográficos,⁸² alguns filmados, outros irrealizados.

O propósito deste trabalho é elaborar uma aproximação teórica e prática do nível poético das obras de Isadore Ducasse (o Conde de Lautréamont), Glauber Rocha e Mario Faustino, já seja pelas influências que as poesias de um, Ducasse, exerceu sobre a dos outros, já seja pela interlocução morte/vômito/revolta/revolução que conectou as produções artísticas de cada uma destas cabeças privilegiadas - tão precocemente partidas do convívio humano, o primeiro com menos de um quartel de vida, 24 anos; o cineasta com apenas 41 e o poeta piauiense, morto num desastre aéreo, em Cerro das las Cruces, acima dos Andes (Peru), na madrugada de 27 de novembro de 1962, com tão somente 32 anos completos.

Mário Faustino, com o verso "A morte espacial que me ilumina", de um de seus poemas premonitórios, vitimado pela explosão do jato que o levava em missão jornalística ao exterior, parece de fato, em fulminante desastre, enquanto Glauber Rocha, em depoimento gravado e filmado por cineasta amador norte-americano, em Cintra (Portugal), poucos meses antes de morrer, prevê seu desaparecimento, embora contente com a sorte vivida até então, em 1981, igual premonitoriamente, em semelhança vital com seus influenciadores poéticos, posto que Isadore Ducasse (1846-1870), autointitulado Conde de Lautréamont, já partira extenuado, aos 24 anos de idade, em legado de nebulosa biografia e incompreendida obra (Os cantos de Maldoror), as quais tanto fascinaram os seus ilustres admiradores e ricos poetas aqui comentados e analisados.

⁸² Vide ROCHA, Glauber: Roteiros do terecyro Mundo, Embrafilme editora, Rio de Janeiro, 1983.

2. CINEMA DE POESIA

Em 1965, o cineasta Pier Paolo Pasolini apresentou uma tese sobre o cinema de poesia, em contraste ao cinema de prosa narrativa, na qual exemplificava cinco diretores - dentre os quais o brasileiro Glauber Rocha -, como representantes deste tipo de cinema.

Muitos tratados foram escritos em desenvolvimento desta tese. Marcelo Ikeda, por exemplo, comentou, a este propósito:⁸³

“Nos 20 primeiros anos do cinema, paralelamente ao desenvolvimento da narrativa clássica, verificou-se a formação de importantes movimentos de vanguarda como o expressionismo alemão e a Avant Garde francesa. Nesta época, admitir o cinema como arte dependia da comprovação da sua capacidade de expressão e de dissociação do cotidiano do mundo. Griffith já ousava nos planos e em sua linguagem, aproximando a literatura do cinema.”

Miguel Pereira, por seu turno, comentou:⁸⁴

“Por que voltar a Pasolini agora? Talvez porque o cinema atual esteja vivendo uma crise de identidade, como todas as outras expressões escritas, visuais ou sonoras. As pesquisas formais estão reduzidas quase que exclusivamente às novas tecnologias, deixando de lado propostas mais inovadoras no que diz respeito às linguagens e estéticas. E Pasolini foi um inquieto nessa linha de pensamento durante toda a sua vida pessoal e artística. Os postulados por ele formulados são de uma

⁸³ POR UM CINEMA DE PONTO E VÍRGULA, de Marcelo Ikeda, consulta ao site Google, em 02.8.2010.

⁸⁴ PEREIRA, Miguel: “Um olhar sobre o cinema de poesia de Pasolini” in ALCEU - v.5 - n.9 - p. 14 a 26 - jul./dez. 2004

impressionante atualidade. A radicalidade de suas posições teóricas e de suas produções tanto do cinema quanto da literatura continua a incomodar o pensamento mais conservador. Do **cinema de poesia** ao compromisso visceral com a realidade, Pasolini construiu uma reflexão avançada e coerente no caminho do esclarecimento dos impasses provocados pela crise da modernidade.”

Ikeda, ademais, reverbera que:

“Outros poetas, como Andrei Tarkovski, esculpiram o tempo no cinema, vagando entre pintura, fotografia, poesia para compor a sua arte. Krzysztof Kieslowski com sua trilogia *Bleu, Blanc e Rouge* sinestesiou o som, personificou as cores e compôs uma obra repleta de meta-arte e poesia. Peter Greenaway, com seu cinema enciclopédico reconhece o cinema limitado a uma única atuação e procura uma outra forma para a narrativa cinematográfica. Bem como Joel Pizzini e Júlio Bressane, cineastas contemporâneos que procuram rascunhar um cinema em outras narrativas, continuando a **cine-poética de Glauber Rocha, o maior poeta que o cinema nacional já assistiu por estas telas.**”⁸⁵

O poeta Glauber tinha aproximação literária, ideológica e artística com o cineasta e poeta Pier Paolo Pasolini, tanto que na beira de seu túmulo, no momento de seu sepultamento, em Italia, 1975, Glauber Rocha teve a ideia inicial de realizar o filme *A Idade da Terra*, o qual inspirado no *Evangelho segundo S. Mateus*, de Pasolini, trataria de três Cristos, transpostas suas vidas e pensamentos para a América Latina.

⁸⁵ IKEDA, Marcelo: op. cit. item 6.

No entanto, deixemos agora estas aproximações ideológicas entre os dois cineastas para, antes de analisarmos o cinema de poesia de Glauber, estudarmos as influências literárias e poéticas deste cineasta, sua inspiração artística encontrada em poetas como Lautréamont e Mário Faustino, independentemente de tantas outros influenciadores terem desenvolvido em nosso cineasta baiano suas inspirações posteriormente amadurecidas e assumidas.

3. INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS DE GLAUBER ROCHA

Não temos a intenção de esgotar as influências literárias e das tantas leituras que o cineasta baiano procedeu na juventude, a ponto de formar sua maturidade intelectual, para tanto indicamos na bibliografia melhores e mais profundas leituras, indicativas destas influências literárias sobre o pensamento e imaginário glauberiano.⁸⁶

Agora nos concentraremos apenas em suas fontes de inspiração literária direta, para a elaboração do roteiro do filme *Terra em Transe* e para a realização de película tão poética/mitológica/operística: a poesia de Mário Faustino⁸⁷ e os “Cantos de Maldoror”⁸⁸, de Isidore Ducasse.

⁸⁶ Conferir, para o momento, de João Carlos Teixeira Gomes: “Glauber, este vulcão”, editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2004.

⁸⁷ FAUSTINO, Mario: “O homem e sua hora”, Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1955. Atentar para o fato de, em que pese o poeta Mario Faustino ter publicado um único livro de poesia, antes de sua prematura morte em desastre aéreo, em 27/11/1962, em Cerro de las Cruzes, acima dos Andes (Peru), referido livro era bastante conhecido por Glauber, tanto que o cita no filme *Terra em transe*. Conferir, no entanto, outros livros contendo melhores poemas de Mário Faustino, seleção de Benedito Nunes, pela global editora, em 3ª edição, S. Paulo, 2009.

⁸⁸ LAUTRÉAMONT, Conde de: “Los cantos de Maldoror”, traducción de Ángel Pariente, Alianza Editorial, Madrid, 2009. Observe-se também que Ducasse, o Conde de Lautréamont, publicou unicamente um só livro, antes de sua igualmente precoce morte, aos vinte e poucos anos, em Paris, em 1870, e Glauber igualmente conheceu referido livro tão singular, tantas vezes interpretado e publicado no século passado e no presente, apesar de obra tão incompreendida em seu tempo.

i. ISADORE DUCASSE E OS "CANTOS DE MALDOROR"

Segundo Angel Pariente, o tradutor espanhol de Isadore Ducasse que consultamos, o único livro do Conde de Lautréamont, "*Os cantos de maldoror*" foi uma obra incompreendida em seu tempo, em que pese terem surgido em uma época especialmente fértil e importante das letras francesas: Baudelaire acabava de publicar "*Les fleus du mal*" (*As flores do mal*) e os "*Paraísos artificiais*"; Rimbaud suas "*Iluminações*" e "*Uma temporada no inferno*"; Flaubert, "*Madame Bovary*"; Zola, Victor Hugo e Verlaine escreviam, publicavam e provocavam, quando o Conde de Lautréamont publicou seus "*Cantos de Maldoror*", este livro singular, desmesurado e impactante sempre, embora somente quase cinquenta anos após sua primeira publicação é que realmente veio a ser valorizado, e logo pelos surrealistas, que viam identidade no livro com suas descobertas.⁸⁹

O livro de Lautréamont é um verdadeiro vômito, como se infere do pequeno trecho extraído do canto primeiro:

"Hay que dejarse crecer las uñas durante quince días !Qué dulce es entonces arrancar brutalmente de su lecho a un niño que no tiene nada sobre el lábio superior y, con los ojos muy abiertos, fingir pasar suavemente la mano por su frente echando hacia atrás sus hermosos cabellos! Después, bruscamente, cuando menos lo espera, hundir las largas uñas em su blando pecho, de forma que no muera, pues si muriera, no tendríamos más adelante a la vista sus *misérias*."⁹⁰ (Sublinhado nosso).

⁸⁹ Observar que a tradução de Angel Pariente, dos *Cantos de Maldoror*, além de bem elaborada e sugestiva, vem acompanhada um belo estudo crítico inicial "sobre o mundo de Lautréamont", donde retiramos as principais observações sobre a obra de Ducasse.

⁹⁰ LAUTRÉAMONT, Conde de : "Los cantos de Maldoror", pag. 32.

Ou deste outro excerto, contido no canto quarto:

“No invoco vuestra inteligencia; Le hariais vomitar
sangre dado el horror que os tiene: olvidadla y sed
consecuentes con vosotros mismos...” (sublinhado
inovado).

Poderamos seguir citando trechos e mais excertos dos seis cantos lautrémontescos, aos quais remeto ao leitor mais ávido, e continuaríamos a nos deparar sempre e ainda, com “os abismos e os umbrais da imaginação e fantasia mais exacerbadas”, segundo Pariente⁹¹, o mencionado comentarista e analista da obra de Ducasse, “*Os cantos de Maldoror*”.

Não carecemos de semelhante profundidade, eis que saltamos para a referencia mais direta da influencia glauberiana no “Terra em Transe”, ou seja, a poesia de Mario Faustino.

ii. MARIO FAUSTINO E “O HOMEM E SUA HORA”

Mário Faustino, poeta piauiense autor de um único livro de poesias, “*O homem e sua hora*” exerceu enorme influência sobre o espírito inquieto e poético de Glauber, na juventude, a ponto de o cineasta tê-lo transcrito, na epígrafe de seu filme “Terra em Transe,” com os seguintes versos:

“Não consegui firmar o nobre pacto
Entre o cosmo sangrento e a alma pura.

.....

Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura).”

⁹¹ LAUTRÉAMONT, Conde de: “Os cantos de Maldoror”, obra e edição antes citada, com comentário crítico de Ángel Pariente.

Na verdade, o poeta Paulo Martins, personagem central de “Terra em Transe” muito lembra a *balada* de Mario Faustino, cujo sub-título é precisamente “em memória de um poeta suicida”, tanto quanto o próprio Paulo Martins quando parte - metralhadora em punho - ao confronto com as forças da repressão militar de Eldorado.

Muito bem: o argumento de “Terra em Transe” trata dos últimos minutos de vida e de memória de um poeta, o personagem Paulo Martins, assessor político em um país imaginário da América Latina, Eldorado, respectivamente, de um líder populista de esquerda, o governador Vieira (José Lewgoy) e do conservador de direita, Porfírio Diaz (Paulo Autran).

O poeta suicida, Paulo Martins, descreve seu vômito, sua revolta e seu desespero pelas contradições políticas que enfrenta e o diretor Glauber se socorre de Mario Faustino na epígrafe literária da imagem inaugural da película.

Façamos um exercício concreto de análise de uma obra cinematográfica, no caso, relembremos de um filme brasileiro premiado como “melhor direção” no Festival de Cannes, na França, em 1966, ou seja, “*Terra em Transe*”, dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha, o mesmo que teve, igualmente premiados no mesmo festival, nos anos de 1964 e 1969, respectivamente, os filmes “*Deus e o Diabo na Terra do sol*” e “*O dragão da maldade contra o santo guerreiro*”. Ao tempo que lembramos da poesia de Faustino, que tanto agradava ao Glauber Rocha, como o seguinte soneto:

“Esse estoque de amor que acumulei
Ninguém veio comprar a preço justo
Preparei meu castelo para um rei
Que mal me olhou, passando, e a quanto custo.”⁹²

⁹² FAUSTINO, Mario: Soneto antigo, apud coleção melhores poemas, em seleção de Benedito Nunes, editora Global, São Paulo, 2009, pag. 44

Benedito Nunes comenta sobre a poesia de Faustino e observa que:

“Ainda hoje atual pela defesa dos valores de permanência que intentou, durante o período de ascensão das vanguardas, entre 1957 e 1960, a crítica de Mário Faustino responderia afirmativamente, sob a necessária reserva da especificidade da palavra poética, à questão candente então discutida, do alcance político participante da poesia em geral. A transação do velho com o novo, que lhe orientou as avaliações críticas, foi, igualmente, a linha mestra de sua criação individual. Mais ostensiva naqueles poemas próximos do Concretismo – “Primos da poesia concreta”, segundo o próprio autor, e que, menos experimentais do que lúdicos, tanto tem embaraçado a justa apreciação do valor de sua obra – a transação do velho com o novo, eminente em *O homem e sua hora*, persistiu na escrita final e agônica dos “fragmentos”.⁹³

Esse sentimento prenunciador da morte, constante da poesia faustiana, bem como dos sentimentos de Paulo Martins, de *Terra em transe* se mostra pleno no poema seguinte:

“Sinto que o mês presente me assassina
As aves atuais nasceram mudas
E o tempo na verdade tem domínio
Sobre homens nus ao sul de luas curvas.
Sinto que o mês presente me assassina,
Corro despido atrás de um Cristo preso,
Cavalheiro gentil que me abomina
E atrai-me ao despudor da luz esquerda
Ao beco da agonia onde me espreita
A morte especial que me ilumina.

.....

⁹³ Idem, *ibidem*, pag.10

Sinto que o mês presente me assassina,
Há luto nas rosáceas desta aurora,
Há sinos de ironia em cada hora
(Na libra escorpiões pesam-me a sina)
Há panos de imprimir a dura face
À força de suor, de sangue e chaga.”

O sentimento agônico e prenunciador da morte está, pois, presente em Mario Faustino como em Glauber Rocha.

Vejamos este outro poema intitulado “*Romance*”, quando Mario Faustino enche de musicalidade sua agonia:

“Para as Festas da Agonia
Vi-te chegar, como havia
Sonhado já que chegasses:
Vinha teu vulto tão belo
Em teu cavalo amarelo,
Anjo meu, que, se me amasses,
Em teu cavalo eu partira
Sem saudade, pena ou ira.”

Ante tais poemas transcritos atrás, Benedito Nunes afirma que “poucas vezes a poesia brasileira foi tão musical como em “*Romance*”, e poucas vezes, também, terá atingido a altitude do sentimento trágico, do amor *fati*, a que chegam “*Sinto que o Mês Presente me Assassina*” e “*Juventude*”, partes de uma obra que é tanto poesia da experiência quanto experiência da poesia.”

iii. AS METÁFORAS VISUAIS E POÉTICAS DE GLAUBER

Um dos conceitos fundamentais da cinematografia refere-se às metáforas visuais que o filme contém, ou seja, aquela forma

visual que cada produção cinematográfica comporta para expressar o sentimento dos personagens, sobretudo do narrador.

Os filmes dirigidos por Glauber são ricos de exemplos dessas metáforas visuais, a exemplo do *Terra em Transe* que, para identificar o estado de perplexidade de Paulo Martins, o coloca deprimido, no meio de um bacanal de alegrias e músicas; ou, para mostrar a solidão da morte do poeta, o coloca durante minutos, de metralhadora em punho, atravessando dunas brancas, ao som estridente de balas, tiros e metralhas. E muitas outras “metáforas visuais” contêm a película.

Além do ritmo frenético da montagem do filme, o texto (poético) dos diálogos dos personagens de *Terra em Transe* bem ilustra o quanto Glauber era bom poeta, sabia trabalhar tanto as imagens quanto as palavras, desenvolvia em seus filmes uma estreita relação entre as palavras e a imagem, a música e a ópera. Relembremos, por exemplo, a sequência aos 43 minutos de duração/exibição do filme, quando Paulo Martins atravessa uma galeria de Eldorado, rumo à rua, recitando:

“Quando voltei para Eldorado,
Não sei se antes ou depois.
Quando revi a paisagem imutável,
A natureza, a mesma gente perdida
Em sua impossível grandeza,
Eu trazia uma forte amargura dos encontros perdidos
E outra vez me perdia no fundo dos meus sentidos.
Eu não acreditava em sonho, em mais nada,
Apenas a carne me ardia e nela eu me encontrava.”

Ou, em outra passagem do filme, quando Paulo Martins (Jardel Filho) se abraça com a amante Silvia (Danusa Leão) e declama em voz *off*:

*“Mar bravio que me envolve nesse doce continente
Posso morder a raiz das canas, a folha do fumo
Posso beijar os Deuses.
O milagre da minha pele morena-índia
A este esquecimento posso doar minha triste voz latina
Mais triste que revolta, muito mais...
Vomito na calle o ácido do ar,
Avançando nas praças entre niños sucios,
Con sus ojos de pájaros cegos
Vejo que de sangue se desenha o Atlântico,
Sob uma constante ameaça de metais a jato,
Guerras e guerras nos países exteriores.
Posso acrescentar que na Lua um astronauta se deu por achado.
Todas as piadas são possíveis na tragédia de cada dia.
Eu, por exemplo, me dou ao vãõ exercício da poesia.”*

Ainda que o personagem de *Terra em Transe* descreva seu ofício da poesia como *vãõ exercício*, reconhecemos que a qualidade poética do texto da película, concorre para enquadrá-la no tipo de filme denominado por Pier Paolo Pasolini de cinema de poesia, o qual, adicionado às inumeráveis metáforas visuais de sua obra, tornam ao diretor brasileiro, como ressaltado por Miguel Pereira, no maior poeta que o cinema nacional já conheceu por estas terras”.⁹⁴

A emoção agônica da morte, a real ou a premonitória, envolta em vômitos e desesperos está presente na poesia de um Lautréamont, bem como na dos poetas Mário Faustino e Glauber Rocha, de modo referencial e definitivo.

⁹⁴ PEREIRA, Miguel: “Um olhar sobre o cinema de poesia de Pasolini” in ALCEU - v.5 - n.9 - p. 14 a 26 - jul./dez. 2004.

3. SERIA *TERRA EM TRANSE* UM FILME CLÁSSICO? PORQUE?

Para mim, *Terra em Transe* é um filme clássico.

Por uma série de razões ou causas, as quais descrevo adiante. Aliás, desde o fato de que Glauber não aceitou a oferta e o contrato de Jofre Rodrigues, o filho do teatrólogo Nelson Rodrigues, em 1965, para adaptar uma obra do famoso autor de teatro, *A senhora dos afogados*, é porque estava envolto, completamente, da ideia, pessoal e autoral, de construção da história política do Brasil.

Sou da opinião que *Terra em transe* se constitui em um clássico do cinema de poesia, em contraste com o cinema de ficção prosaica, no Brasil da classe média deprimida, e do marasmo, pelo golpe de 64.

Arrimando-me de empréstimo nos ensinamentos do escritor cubano Ítalo Calvino⁹⁵, peço licença ao leitor para comparar uma interpretação do texto literário clássico para a textura cinematográfica dita clássica - seja pelos historiadores ou ensaístas do cinema brasileiro -, laborando, destarte, uma adequação e/ou interlocução entre ambas manifestações artísticas.

De início, tendo em vista a masterização deste filme de Glauber a partir de uma cópia máster resguardada pela Alemanha, considerando o incêndio ocorrido na cinemateca francesa que destruiu os negativos originais da mencionada película que obteve em 1966, no festival de Cannes, o prêmio de melhor direção, já por si só, estamos ante uma obra fílmica brasileira, que podemos considerar clássica, no sentido mais primitivo do termo.

Por outro lado, concordamos com Calvino - seguindo os passos argumentativos de seu capítulo primeiro do referênciado livro "*Por que ler os clássicos*" no sentido de que os filmes clássicos são

⁹⁵ CALVINO, Ítalo: *Por que ler os clássicos*, Editora Cia. das Letras, tradução de Nilson Moulin, S. Paulo, 1993, pag. 9.

aqueles filmes dos quais, em geral, se ouve dizer “estou revendo...” e nunca “estou vendo ...” e, ainda diria mais, isto acontece com pelo menos aquelas pessoas que se consideram “grandes críticos”; não vale para a nova geração, para a juventude brasileira, idade em que o encontro com o mundo e com os filmes brasileiros clássicos como parte do mundo vale exatamente enquanto primeiro encontro.

De fato, não vale o prefixo reiterativo antes do verbo **ver** como hipótese de referencia hipócrita por parte dos estudiosos do cinema nacional que se envergonham de admitir não ter visto um filme famoso. Para tranquilizá-los, bastará observar que, por maiores que possam ser os conhecimentos e visões “de formação” de um estudioso ou de um indivíduo, resta sempre um número enorme de obras que não viu; afinal, quem assistiu à obra clássica completa de um pioneiro como Humberto Mauro, ressalvado Paulo Emilio Salles Gomes que lhe dedicou tese doutoral, igualmente profunda e pioneira, quem pode se orgulhar de ter visto e/ou revisto o clássico de Mario Peixoto? Levante a mão quem conhece todos os clássicos brasileiros do cinema dos ciclos do Recife, de Cataguazes, da Cinédia, da Atlântida, da Vera Cruz, etc. E também os grandes ciclos do Ceará, do Rio Grande do Sul e de São Paulo são mais citados do que vistos. O cinema novo brasileiro é mais citado do que visto.

Mais uma vez diria ou questionaria, quem viu tudo de Nelson Pereira dos Santos, Glauber ou Humberto Mauro levante a mão. Faz alguns anos, Jean-Claude Bernardet, lecionando na UnB, cansado de ouvir perguntas sobre Humberto Mauro e Glauber Rocha, de cujo *Terra em Transe* jamais vira quando escreveu ou publicou a primeira edição de sua dissertação de Mestrado naquela Universidade, “*Brasil em Tempo de Cinema*”⁹⁶ decidiu ver a grande maioria

⁹⁶ BERNARDET, Jean Claude: *Brasil em tempo de cinema*, editora CosacNaif, 2ª edição, S. Paulo, 2005. A primeira edição foi da Editora Civilização Brasileira, S. Paulo, 1967.

dos filmes realizados entre 1958/65, no Brasil, para descobrir, segundo ele mesmo afirma no já clássico texto sobre a história do **cinema novo** que era totalmente diverso do que pensava: uma fabulosa identidade entre a classe média e seu retrato, crescentemente buscado pelos filmes produzidos naqueles momentos históricos anteriores e imediatamente posteriores ao golpe de 1964.

Isto realmente confirma: ver pela primeira vez um grande filme como *Terra em Transe*, por exemplo, na idade madura é um prazer extraordinário: diferente (mas não se pode dizer maior ou menor, como diria Calvino) se comparado a uma visão da juventude. A juventude comunica ao ato de ver um filme (ou ao ato de ler um livro, segundo Calvino⁹⁷) como a qualquer outra experiência um sabor e uma importância particulares: ao passo que na maturidade apreciam-se (deveriam ser apreciados) muitos detalhes, níveis e significados a mais.

Enfim, parodiando ou tomando por inspiração equivalente o escritor cubano, Ítalo Calvino, farei adiante uma incursão argumentativa na linha de seus quatorze argumentos em defesa da leitura dos clássicos ou da visão dos clássicos cinematográficos – brasileiros ou estrangeiros, tomando como base concreta, o exemplo do filme de Glauber, o *Terra em Transe*.

A segunda razão pela qual o filme glauberiano cuida-se de um clássico seria aquela porquanto “dizem-se clássicos aqueles filmes que constituem uma riqueza para quem os tenha visto e amado, mas constituem uma riqueza não menor para quem se reserva a sorte de vê-los pela primeira vez nas melhores condições para apreciá-los” (sic). Noutras palavras, *Terra em Transe* é um clássico na medida em que sua visão na juventude,⁹⁸ - consoante testemunhei na introdução do meu livro referido nesta nota de

⁹⁷ CALVINO, Ítalo: Por que ler os clássicos, op. Cit. pag. 10.

⁹⁸ FROTA ARAUJO, “Regis: Terra em Transe”, ABC editora, Fortaleza, Rio/São Paulo/Fortaleza, 2006, pags. 9/11, introdução.

rodapé, pode ser pouco profícua por minha impaciência, distração, inexperiência das instruções para o uso, inexperiência mesma da vida, na época juvenil, sobretudo no meu caso que saíra mal de um longo período de internato em seminário católico, com pouco contato com o mundo exterior e agressivo. Contudo, pode ser (talvez inclusive simultaneamente) formativa no sentido de que me deu uma “forma às experiências futuras, fornecendo modelos, recipientes, termos de comparação, esquemas de classificação, escalas de valores, paradigmas de beleza: todas, coisas que continuam a valer mesmo que nos recordemos pouco ou nada do filme visto na juventude. Revendo o filme na idade madura, acontece reencontrar aquelas constantes que já fazem parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido” (sic), pois assim, se me ocorre sempre que revejo ao “Terra...”

Uma terceira razão ou motivo por que poderei afirmar ser o filme “Terra...” um clássico, diz respeito ao fato de que os clássicos são filmes que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.⁹⁹ Ora, essa é uma das razões consoante as quais supõe Calvino devesse existir um tempo na vida adulta dedicado a visitar ou rever os filmes mais importantes da juventude, da nossa juventude quando, qual diria o personagem central do *Terra em Transe*, o poeta Paulo Martins, “na juventude somos todos radicais extremistas”¹⁰⁰.

Por quarto, concordamos com Calvino que toda revisão ou releitura de um clássico (o autor cubano se referia mais à literatura clássica, por óbvio, e neste momento, me refiro mais à cinematografia clássica, por certo) é uma visão ou leitura de descoberta

⁹⁹ CALVINO, Ítalo: Op. Cit. pag. 10/11.

¹⁰⁰ FROTA ARAUJO, Regis: Op. Cit., pags. 13/56, capítulo primeiro contendo os diálogos todos do filme.

como a primeira. Sempre que revejo *Terra em Transe* vejo novos detalhes, descubro novos temas e interesses como se fora a primeira vez quando o vi, nas telas largas do cine S. Luiz, de Fortaleza, em pleno 1968, “abalando-me ali com a força das imagens e dos sons, pela forma revolucionária da narrativa das misérias e histórias políticas de meu País, que vi retratadas e, ao meu sentir, correta e profeticamente, naquela película cinemanovista.”¹⁰¹

De se concluir, fácil e logicamente que, toda primeira visão ou leitura de um clássico é na realidade uma releitura ou revisão. Por sexto, um corolário da quinta, a saber: Um clássico é um filme que nunca terminou de dizer e mostrar aquilo que tinha para dizer e/ou mostrar. O próprio ator que interpretou Don Porfírio Diaz, o grande Paulo Autran, em depoimento a Paloma Rocha, no DVD Extra, que acompanha o DVD remasterizado de *Terra em Transe*, confessou que Glauber roteirizou um, filmou outro e montou um terceiro filme, um outro, portanto, se pode concluir que se trata de uma clássica obra aberta, não terminada, que nunca disse tudo aquilo que tinha para mostrar.

O sétimo argumento a favor da definição de clássico filme para o “*Terra...*” representa uma reiteração do quinto, ou seja, os clássicos são aqueles filmes que chegam até nós trazendo consigo as marcas das dramatizações e leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente, como afirma Calvino, na linguagem ou nos costures). Isto vale tanto para os clássicos antigos quanto para os modernos. Se vejo *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, vejo o filme de cangaço pioneiro e rude do cineasta agressivo e romântico de São Paulo dos tempos da Vera Cruz Cinematográfica, mas não posso esquecer tudo aquilo que as aventuras de Lampião e cangaceiros outros passaram a significar du-

¹⁰¹ Idem, *ibidem*, em concreto na página 9.

rante décadas e não posso deixar de perguntar-me se tais significados estavam implícitos no texto ou se são incrustações, deformações ou dilatações. Vendo Glauber, não posso deixar de comprovar ou de rechaçar a legitimidade do adjetivo *glauberiano*, que costumamos ouvir a cada reunião de cinéfilos, aplicada dentro e fora de contexto. Concordo, igualmente, que a visão de um filme clássico deve oferecer-nos alguma surpresa em relação à imagem que dele tínhamos. A remasterização do "*Terra em Transe*" e colocação do mesmo em DVD para aluguer de locadoras do país inteiro está surpreendendo as novas gerações brasileiras das mais variadas faculdades e universidades, públicas e privadas, por sua leitura direta.

Sou testemunha disto por ter participado de exhibições deste clássico em cursos como o de Direito da UFC e em cineclubes os mais variados, com públicos infantis/juvenis e/ou adultos heterogêneos.

Por oitavo, diremos que um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente as repele para longe.

Observo e tenho observado que isto ocorre com as pessoas que vêm pela primeira vez, atualmente no Brasil, ao filme de Glauber Rocha. Você não concorda, caro leitor?

Por nono, digamos que os clássicos são filmes que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são vistos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos.

*Constatato e venho constatando isto nas exhibições públicas que dirigi do "Terra em Transe", antes referidas e outras mais. Afinal, "chama-se clássico um filme que se configura como equivalente do universo à semelhança dos antigos talismãs."*¹⁰²

Tudo aquilo que Glauber Rocha pensa e faz me agrada, mas tudo me inspira um irresistível desejo de contradizê-lo, contraditá-lo, como aliás, todo o Brasil, desde ele vivo e polêmico, tanto quanto

¹⁰² Conferir o texto de Ítalo Calvino mencionado.

desde sua morte, há já mais de trinta anos. Sempre se soube de uma enorme plêiade de brasileiros e críticos de cinema desejosos de brigar com Glauber, e aí pesa a sua antipatia particular num plano temperamental, mas por isso seria melhor que o deixasse de lado, contudo não posso deixar de incluí-lo entre os meus cineastas prediletos, aqui no Brasil como entre os estrangeiros do mundo inteiro, de todos os tempos.

Vejamos que os clássicos não são vistos por dever ou por respeito, mas somente por amor, à exceção das escolas e cineclubes mais ferrenhos e temáticos, os quais devem mesmo fazer com que você conheça bem ou mal um certo número de clássicos dentre os quais você poderá depois reconhecer os "seus" clássicos.

Ora, o "seu" clássico é aquele que não lhe pode ser indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele.

Por outro lado, um clássico é um filme ou um livro que vem antes dos outros clássicos, mas quem leu ou viu antes os outros e depois lê ou vê aquele, reconhece logo o seu lugar na genealogia. Evidentemente que existe uma genealogia cinematográfica na construção dos clássicos nacionais. De Mario Peixoto a Humberto Mauro, ninguém pode se queixar de querer preceder, cabendo-lhes um papel, cronológica e semióticamente consagrado, na historiografia brasileira, bem como na linha sucessória ou genealógica da criatividade clássica. Desse modo, quem vê um *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) ou um *Terra em Transe* (1966), forçoso é reconhecer, plenamente, o lugar destes clássicos fílmicos na genealogia dos clássicos, que uma *Revisão Crítica do cinema brasileiro*¹⁰³ ou mesmo um *"Brasil em tempo de cinema"*¹⁰⁴, não já

¹⁰³ ROCHA, Glauber: "Revisão crítica do cinema brasileiro", Editora Civilização brasileira, Rio, 1963.

¹⁰⁴ BERNARDET, Jean Claude: Op. cit., Edit. Civ. Brasileira, Rio de Janeiro, 1967.

tenham tentado, a seu tempo, pontuar e caracterizar. Enfim, esse reconhecimento genealógico, embora não necessariamente natural a todo e qualquer espectador ou leitor, não demora a ser efetivado, pelo tão só fato de cuidar-se de um clássico.

Por argumentação penúltima, à modo italocalvinista, é clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo, e finalmente, ser clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. Em que *Terra em Transe* se colocaria como uma luva à mão, nestas duas argumentações favoráveis ou caracterizadores do clássico? É o que veremos a seguir.

Razão assiste a Ítalo Calvino quando escreveu que:

“Resta o fato de que ler (ver) os clássicos parece estar em contradição com nosso ritmo de vida, que não conhece os tempos longos, o respiro do *otium* humanista; e também em contradição com o ecletismo da nossa cultura, que jamais saberia redigir um catálogo do classicismo que nos interessa.”¹⁰⁵

Ora, uma educação clássica como a de Humberto Mauro ou Paulo Emilio Salles Gomes que viveu toda a juventude dentro da cinemateca francesa, auxiliando a Henri Langlois a selecionar e escolher filmes dignos de conservação e visão clássica, parece ser impensável, e embora as facilidades dos DVDs tragam maiores possibilidades de conhecimento de obras cinematográficas clássicas, como aos exemplares mais expressivos do expressionismo alemão ou do construtivismo russo, do cinema sueco e dinamarquês do tempo de Theodore Dreiser e Ingmar Bergman, da *avant-garde française* ao neorealismo italiano ou mesmo à *nouvelle vague* fran-

¹⁰⁵ CALVINO, Ítalo: “Por que ler os clássicos” , op. Cit. pag. 15.

cesa, enfim, muitos dos velhos títulos foram dizimados, enquanto os novos se multiplicaram, proliferando em todas as cinematografias e culturas modernas. Só nos resta, diz Ítalo, inventar para cada um de nós uma filmoteca ideal de nossos clássicos; e diria que ela deveria incluir uma metade de livros e filmes que já vimos e lemos e que contaram para nós, e outra de livros e filmes que pretendemos ler e ver e pressupomos possam vir a contar. Separando uma seção a ser preenchida pelas surpresas, as descobertas ocasionais.

Verifico que, a exemplo de Calvino que constatou ter sido Leopardi o único nome da literatura italiana por ele citado, igualmente, constato que Humberto Mauro foi o único nome do cinema mudo clássico brasileiro por mim citado. Efeito da explosão da filmoteca. E também "agora deveria reescrever todo este artigo, deixando bem claro que os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos e por isso os brasileiros são indispensáveis justamente para serem confrontados com os estrangeiros, e os estrangeiros são indispensáveis exatamente para serem confrontados com os brasileiros." (sic)

Depois deveria reescrevê-lo ainda uma vez "para que não se pense que os clássicos devem ser vistos porque "servem" para qualquer coisa. A única razão e causa que se pode apresentar é que ver os clássicos é melhor do que não ver os clássicos.

Destarte, ver ou rever *Terra em Transe* é melhor do que não ver ou rever *Terra em Transe*. Esta a verdadeira poesia, advogada e propalada no presente capítulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

CALVINO, Ítalo: "Por que ler os clássicos", Editora Cia. das Letras, tradução de Nilson Moulin, S. Paulo, 1993.

DUCASSE, Isadore: "Os cantos de Maldoror", tradução de Ángel Pariente, Alianza Editorial, Madrid, 2009.

FAUSTINO, Mario: "O homem e sua hora", Livros de Portugal, Rio de Janeiro, 1955.

FAUSTINO, Mario: Soneto antigo, apud coleção melhores poemas, em seleção de Benedito Nunes, editora Global, São Paulo, 2009.

GOMES, João Carlos Teixeira: "**Glauber, este vulcão**", editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2004.

IKEDA, Marcelo: "Por um cinema de ponto e vírgula", consulta ao site Google, em 02.8.2010.

KAEL, Pauline: Criando Kane e outros ensaios, Tradução de Marcos Santarrita, Editora Record, São Paulo, 2000.

ROCHA, Glauber: "Roteyros do terceyro Mundo", Editora Embrafilme/Graal, Rio de Janeiro, 1983.

ROCHA, Glauber: "Revolução do Cinema Novo", CosacNaif editora, S.Paulo, 2007.

STAM, Robert - *Introdução à teoria do cinema*, Papirus Editora, 4ª Ed., tradução de Fernando Mascarello, São Paulo, 2010.

STAM, Robert - *A literatura através do cinema - realismo, magia e a arte da adaptação*, Ed. UFMG, tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, 2008.

SEGUNDA PARTE

ENSAIOS LITERÁRIO-CINEMATOGRAFICOS: RELAÇÕES DIEGÉTICAS



Os estudos comparados entre literatura e cinema se propõem estudar e refletir sobre as transformações produto da mudança de linguagem ou meio da voz narrativa de um texto literário ao ser transposto ou adaptado para o cinema. De Graciliano Ramos (foto) a Glauber Rocha identificamos inúmeras metáforas visuais de textos poéticos escritos sob a forma de roteiro cinematográfico. "Terra em Transe", "São Bernardo" e "Vidas Secas" não poderiam ser considerados literatura cinematográfica ou literatura feita com a câmera?

As reflexões levadas a termo, nos capítulos seguintes, analisam um texto literário em especial, como "São Bernardo", de Graciliano Ramos, por exemplo, ou mesmo "O Amante" de Marguerite Duras, confrontando-o com suas versões cinematográficas, os filmes homônimos de Leon Hirszman e Jean-Jacques Annoud, caracterizando neles as especificidades de cada discurso e, em particular, as características próprias da narração, da ficção e de criação do texto de cada um destes meios artísticos, para compreender assim as consequências teóricas, práticas e estéticas deste cambio fundamental na abordagem diegética.



Capítulo 7

MARGUERITE DURAS E A BOA LITERATURA D'O AMANTE

RESUMO

Este capítulo visa estabelecer uma relação intersemiótica entre a boa literatura e o bom cinema, ou seja, se integra nos estudos comparativos entre as linguagens e signos literários e cinematográficos, a partir de um estudo comparado entre o romance de Marguerite Duras, *O Amante* (1984) e sua transposição fílmica homônima, dirigida por Jean-Jacques Annaud (1991).

PALAVRAS-CHAVE

Literatura e cinema. Estudo comparado – O Amante – Marguerite Duras e Jean-Jacques Annaud.

ABSTRACT

This chapter intends to establish a inter-semiotic relationship between the good literature and the good cinema, in other words, it's integrated in the comparative studies among the languages and signs of the literature and the motion picture, since a particular approach of the romantic book Marguerite Duras', *The lover* (1984), and its filmic homonymus adaptation, directed by Jean-Jacques Annaud (1991).

KEY-WORDS

Literature and motion picture. Comparative approach – The Lover – Marguerite Duras and Jean-Jacques Annaud.

INTRODUÇÃO

Este capítulo se circunscreve no âmbito dos estudos comparados entre literatura e cinema e se propõe a estudar e refletir sobre as transformações produto da mudança de linguagem ou meio da voz narrativa de um texto literário ao ser transposto ou adaptado para o cinema. Estas reflexões serão levadas a termo analisando um texto literário em especial, *O amante*, de Marguerite Duras, confrontando-o com sua versão cinematográfica, o filme homônimo de Jean-Jacques Annaud, mui especialmente sabe-se que a autora manifestou-se contrariada pela adaptação fílmica, tendo para tanto se inspirado e encorajado a escrever novo romance sob a forma de roteiro cinematográfico intitulado, no caso, *O Amante da China do Norte*, razão pela qual deverei caracterizar nestas reflexões, adiante formuladas, as especificidades de cada discurso e, em particular, as características próprias da narração, da ficção e de criação do texto de cada um destes meios artísticos, para compreender assim as consequências teóricas, práticas e estéticas deste câmbio fundamental na abordagem diegética. Para cumprimento deste objetivo específico, utilizarei a metodologia essencial dos estudos narratológicos, aquela proposta por Yves Reuter na obra “A Análise da narrativa”, como anteriormente anunciados, com vistas a adaptar ou produtivizar dito método no estudo comparado do cinema.

Nesta análise me deterei essencialmente na mudança da prospecção semiótica ou narratológica que afeta à voz narrati-

va que sustenta o relato, estudando, então, as diferenças que se produzem ao ser transposta ao cinema uma diegese originariamente literária, ou seja, ao adaptar-se ao fenômeno fílmico ou à linguagem cinematográfica um texto literário como consequência desta mudança de narração.

Ademais, deve-se estar atento para o fato de que Marguerite Duras - juntamente com Alexandre Astruc, Erich Rohmer, Louis Delluc, André Malraux, Marcel Pagnol, Guitry, Jean Cocteau e Alain Robbe-Grillet pertence a uma importantíssima tradição francesa, pouco ou nada observável em outros países: a dos escritores e romancistas que, num determinado momento, consoante sublinhado por Mário Alves Coutinho¹⁰⁶, ou "até mesmo definitivamente (entre os nomes citados, caso somente de Rohmer), passaram a ser unicamente cineastas. Na França, com sua longa tradição vanguardista, de invenções e estudos interdisciplinares, aos escritores sempre foi relativamente fácil trocar a caneta pela câmara."

Antes, contudo, de compararmos os textos literário com o cinematográfico em concreto, ou seja, *O Amante* de Duras com o de Jean-Jacques Annaud, repassemos, mínimamente, alguns conceitos relativos à boa literatura ou à linguagem propriamente literária, para empós, repassar alguns conceitos da experiência cinematográfica com a teoria do "bom filme".

1. A BOA LITERATURA

A boa literatura. Quanto ela nos agrada e anima...! Pretendo definir o que seja a boa literatura, ademais em confronto com o bom cinema! Ambas Linguagens distintas e equivalentes, as

¹⁰⁶ COUTINHO, Mário Alves: "Escrever com a camara: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard", Crisálida editora, Belo Horizonte, 2010, pag. 44.

quais se arrimam e entrelaçam, se correspondem e se inter-relacionam. A escritora Lygia Fagundes Telles diz que “escrever é uma luta”. Afirmo a escritora paulista, a respeito do ato de escrever:

“Uma Luta. Uma luta que pode ser vã, como disse o poeta, mas que lhe toma a manhã. E a tarde. Até a noite. Luta que requer paciência. Humildade. Humor. Me lembro que estava em Buenos Aires, vendo na tevê um drama de boxe. Desliguei o som, só ficou a imagem do lutador já cansado (tantas lutas) e reagindo. Resistindo. Acertava às vezes, mas tanto soco em vão, o adversário tão ágil, fugidio, desviando a cara. E ele ali, investindo, insistindo – mas o que mantinha o lutador em pé? Duas vezes beijou a lona. Poeira, suor e sangue. Voltava a reagir, alguém sugeriu que lhe atirassem a toalha, é melhor desistir. Mas ele ia buscar forças sabe Deus onde e se levantava de novo, o fervor acendendo a fresta do olho quase encoberto pela pálpebra inchada. Fiquei vendo a imagem silenciosa do lutador solitário – mas quem podia ajudá-lo? Era a coragem que o sustentava? A vaidade? Simples ambição de riqueza, aplauso? Tudo isto já tinha sido, mas agora não era mais, agora era a vocação. A paixão. E de repente me emocionei: na imagem do lutador de boxe vi a imagem do escritor no corpo-a-corpo com a palavra”.¹⁰⁷

Mas, o que podemos dizer que é a literatura? Neste sentido, a crítica de cinema pode ser literatura? Diálogos de filmes, ou narrações em *off*, podem ser considerados literatura? Um roteiro de filme como o escrito por Marguerite Duras denominado *O Amante da China do Norte* pode ser considerado literatura? E a boa literatura, que vem a ser, para que possamos afirmar no *caput* deste

¹⁰⁷ TELLES, Lygia Fagundes: *Contos*, Editora Ática, São Paulo, 2004, pag. 7. Grifos inovados.

trabalho sobre a boa literatura de Marguerite Duras? Mário Alves Coutinho¹⁰⁸ tenta responder a todas essas indagações, de maneira sucinta e bem sucedida:

“Não seria exagerado dizer que existem tantas definições de literatura quanto escritores e leitores. Algumas colocações de Antoine Champagnon parecem dizer exatamente isso: “literatura é tudo que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a Biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada)”, “literatura são os grandes escritores”, “literatura é simplesmente o uso estético da linguagem escrita”, “uma definição de literatura é sempre uma preferência (um preconceito) erigida em universal”. Mesmo levando em conta esses cuidados, me pareceu que talvez tenham sido de Paul Valéry algumas das definições de literatura mais includentes: “a literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem”, ou então, “literatura como experimentação dos “possíveis da linguagem”. Uma terceira definição, não propriamente de Valéry, mas de Mallarmé, foi reportada pelo primeiro. Ouvindo do pintor Degas que fazer poesia era um trabalho muito difícil, pois ele tinha ótimas ideias, mas não conseguia colocá-las no papel, Mallarmé definiu a poesia de uma maneira que poderia perfeitamente ser estendida à literatura: “não é com ideias (...) que se fazem versos. É com *palavras*”.

A boa literatura se faz com palavras, através da linguagem, é certo. Contudo, é igualmente certo que, a exemplo do que afirma Davi Pimentel¹⁰⁹ em ensaio sobre a literatura de Blanchot “a ex-

¹⁰⁸ COUTINHO, Mario Alves: Escrever com a câmara – a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard. Crisálida editora, Belo Horizonte, 2010, pag. 19.

¹⁰⁹ PIMENTEL, Davi Andrade: Diário do Nordeste, DN, caderno Cultura, edição de 25.10.2010, pags. 1/4

pressão literária - seja esta de um determinado autor ou mesmo de uma determinada época - percorre caminhos os mais diversos: gêneros, visões de mundo, singularidades estilísticas e estéticas. Desse modo, os pensadores da literatura construíram, cada um a seu modo, os caminhos por que lê-la.”

Vejamos como se expressa Davi Andrade sobre a literatura blanchotiana:

“A concepção de literatura para Maurice Blanchot¹¹⁰ é bastante singular. Segundo o filósofo, o mundo proposto pela literatura é autossuficiente, um mundo próprio, em que as suas bases não estão de modo algum subservientes ao mundo real, ao mundo do autor que a produziu, uma vez que a “obra - a obra de arte, a obra literária -, não é acabada nem inacabada: ela é” (BLANCHOT, 1987, p.12).

E continua:

“O espaço literário, por mais que seja semelhante ao espaço dos homens, é um mundo de regras próprias, em que prevalece a não-verdade, o não-poder e o não-saber, subsidiados pela ambiguidade: “Na literatura, a ambiguidade é como entregue aos seus excessos pelas facilidades que ela encontra, e esgotada pela extensão dos absurdos que pode cometer.” (BLANCHOT, 1997, p.327-8).”

Por outro lado, a concepção blanchotiana de literatura cresce de importância para nós na medida em que sabemos da enor-

¹¹¹ Maurice Blanchot nasceu a 22/9/1907, na França, e morreu aos 20/2/2003, tendo sido atuante como intelectual que se destacou sobretudo nos campos da filosofia e da crítica literária. Produziu uma obra composta por mais de 30 volumes, tanto no campo da criação literária quanto no da própria leitura das grandes expressões artísticas, a exemplo dos estudos sobre a obra de Mallarmé, nos quais defende a sua concepção de linguagem literária como algo absolutamente distinto da experiência cotidiana. Segundo Davi Andrade, para Blanchot a linguagem “quando posta na esfera da literatura, passa a ter um corpo próprio, compondo a crosta da realidade circundante.” Op. Cit. Nota anterior Pag. 1. As citações de textos de M. Blanchot são retirados todos do livro “A parte do fogo” Edit. Rocco, Rio de Janeiro, 1997.

me influência que ela exerceu sobre o cinema godardiano, este que escreveu com a câmara, para quem “escrever era fazer filmes”¹¹¹. O cinema de Godard foi, de fato, largamente influenciado pelos apontamentos crítico-teóricos de Maurice Blanchot e suas “conversas” ou “diálogos infinitos”.

Por outro lado, Godard disse certa vez, num programa de televisão no qual entrevistou Marguerite Duras, que na “*nouvelle vague*, fomos sensíveis mais que outros a este “bando dos quatro”, únicos no mundo: Pagnol, Guitry, Cocteau e Duras, esses escritores que fizeram cinema. Eles são mais escritores que cineastas, mas eles conseguiram assim mesmo fazer filmes em igualdade com os cineastas.”¹¹²

2. O BOM CINEMA

O que poderíamos considerar o bom cinema, o melhor da cinematografia, aquele que nos anima a continuar vendo filmes e admirando-os, os amando e gostando, apreciando e nos divertindo, gostosamente, prazerosamente? Ora, pois o cinema clássico, o exemplo do cinema que marcou épocas da história desta arte sétima, os filmes que representam os melhores momentos da criatividade artística de todos os países, não somente de Hollywood, mas de todos os continentes que desde o princípio de século XX concorreram para definir aquele como o século do cinema, do expressionismo alemão ao documentarismo inglês, da avant-garde francesa ao neorealismo italiano, do filme bom e representativo dos gêneros especiais como o faroeste, musical ou noir, enfim, este cinema revolucionário da linguagem da imagem em movimento, o cinema que fez a humanidade pensar e compre-

¹¹¹ GODARD, Jean-Luc: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 2, pag. 436.

¹¹² Idem, pags. 140 e 142, apud nota número 31, do cap. 1, de Mario A. Coutinho, pag. 239.

der-se através dele, do inventivo movimento soviético conhecido como kino-pravda dos anos 20 e 30 (que engloba as produções e realizações de Serguei Mikalaiovicz Eisenstein, Pudovkin, Dziga Vertov, etc) ao cinema de diretores eternos como Fellini, Bergman e Antonioni, de Godard a Glauber Rocha, do cinema novo brasileiro ao cinema nacional que busca se afirmar como expressão popular de uma nação emergente como a nossa, finalmente, todo o cinema artístico e humano, emotivo e inteligente pode ser considerado por mim o “bom cinema”.

Por outro lado, não se pode esquecer as contribuições da *nouvelle vague* francesa para o bom cinema, de Claude Chabrol a François Truffaut, de Jean-Luc Godard a toda uma geração de críticos e cineastas jovens forjados nos bancos da cinemateca francesa, dirigida por Henry Langlois, da qual geração de cineastas surgirá e integrará a própria Marguerite Duras, que juntamente com Alain Resnais, Robbe-Grillet e outros participaram tanto do movimento do *nouveau roman* como da *nouvelle vague*.

3. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E O CINEMATOGRAFICO NA LEITURA DURASIANA: DISCUSSÃO DE UM CASO CONCRETO

Leila Perrone-Moisés¹¹³ afirma que Marguerite Duras não gostou da adaptação cinematográfica que o cineasta Jean-Jacques Annaud fez, em 1991, de seu romance *O Amante*, em película homônima, que servirá de estudo de caso concreto em nossa tarefa de comparar as duas linguagens distintas, a fílmica e a textual literária.

¹¹³ IN M. Duras, *O amante*, tradução de Denise Bottmann, Cosac Naify Editora, Posfácio, pags. 87-95. “A Imagem Absoluta”, S. Paulo, 2007.

Teria a autora razão de não gostar da transposição fílmica? Claro, certamente que sim, como aliás, qualquer espectador pode ou não gostar deste ou daquele filme, visto ou revisto. Desde que mais uma intérprete das imagens e sons, resultantes da adaptação cinematográfica de um texto qualquer, mui especialmente, como no caso concreto, de uma expressão textual literária, autoral e auto-biográfica da própria escritora e igualmente, cineasta, Marguerite Duras, mais direitos sobram àquela espectadora especial de gostar e/ou, não gostar. É tudo, porém.

Adiante, contudo, estudaremos por quais fundamentos a autora não teria gostado do filme de Annaud e se ela, consoante nossa opinião, tem ou não razão em sua crítica, se a ela assiste ou não, razões para a contrariedade. Ora, vejamos como a crítica literária Leila-Perrone Moisés expressa a contrariedade de Marguerite Duras:

“Duras é uma mestra da imagem, em seus filmes como em seus livros. Essa foto que não existe em nenhum lugar, exceto no texto, bastaria para explicar o desacordo da autora com o filme realizado por Jean-Jacques Annaud. O filme apresenta essa imagem completa, desde a primeira cena, e a esmiúça, em *closes*, o vestido, os sapatos, o chapéu. Imagem encantadora, mas desprovida do espanto e do fascínio que as referências progressivas do texto suscitam no leitor. Como representar materialmente um “absoluto”? Esta dificuldade revela muito acerca dos poderes específicos da linguagem literária. “Uma imagem vale por mil palavras”, diz-se. Mas uma imagem criada pelas palavras de um grande escritor carrega com ela mil sentidos.”¹¹⁴

¹¹⁴ IN M. Duras, *O amante*, tradução de Denise Bottmann, Cosac Naify Editora, Posfácio, pags. 87/95, “A Imagem Absoluta”, S. Paulo, 2007.

Uma primeira tentativa de defesa da transposição cinematográfica de Jean-Jacques Annaud, acusado de não captar o absoluto, seria socorrer-nos da concepção blanchotiana de literatura, por exemplo, quando o mesmo discute as relações entre o autor e a obra e, para quem “a fala essencial distancia-as, fá-las desaparecer; ela é sempre alusiva, sugestiva, evocativa.”¹¹⁵

Consoante afirmado por Davi Andrade Pimentel, quanto ao pensamento de Blanchot, “no pensamento poético, a segurança que a palavra adquire no mundo prático é anulada.” E diz mais que, segundo M. Blanchot:

“A palavra literária, a fala essencial desvencilha-se da certeza de um referente para doar-se por completa ao nada e ao vazio.” Termos que para Blanchot correspondem à ineficácia de estabelecer no mundo literário algum tipo de verdade, de certeza objetiva. O nada e o vazio apresentam-se como a amplitude e a impossibilidade de um horizonte alcançável no terreno literário) próprios do texto literário.”¹¹⁶

Genette já dizia que não há história contada sem que alguém a conte. Yves Reuter,¹¹⁷ por seu lado, e de quem nos socorremos em nossa análise da construção do texto, centra seus estudos na análise da ficção, da narração e da montagem do texto. E em que pese se poder pensar em uma narração cinematográfica, convém se contrapor ou por em tensão a ideia de uma *voz* ou um *narrador* para o cinema equivalente ao literário, porquanto o cinema tem uma linguagem direta, a percepção do espectador se faz de modo direto, através do que o filme *mostra* na tela e não através de uma instancia mediadora que sustenta o discurso fílmico, que entre-

¹¹⁵ Idem nota anterior, pags. 91/92. Grifos inovados.

¹¹⁶ BLANCHOT, Maurice: A parte do fogo, Rocco, Rio de Janeiro, 1997, pag. 32.

¹¹⁷ DN, edição de 25/09/2010, caderno Cultura, pags. 1/4.

gue os dados relevantes deste mundo, que guie ou dirija a interpretação mediante juízos valorativos o mundo representado. Daí proceder a inquietação de Leila-Perrone quando se indaga - representando o pensamento durasiano, a este propósito -, ou mesmo afirma da impossibilidade de representação material do “absoluto”, em cinema; quando se pergunta “como representar materialmente um “absoluto”? Ora, esta a grande angústia também de todos os grandes cineastas, a história do cinema não é outra coisa senão a luta para *expressar ou mostrar* o absurdo, o absoluto, a condição humana, o impensável, o imostrável, o invisível, *mostrar e captar* o “essencial que parece invisível aos olhos”, na expressão de Antoine de S. Exupéry,¹¹⁸ *mostrar* através de sons e imagens, estruturadas e montadas (daí a importância da *montagem* na história do cinema) mostrar aquilo que as outras tantas artes não conseguiram ou somente o fizeram, parcialmente. A sétima arte, enquanto resultado evoluído das conquistas artísticas e humanas do homem contemporâneo, tenta há mais de um século, tornar-se capaz - e nalguns expressivos casos concretos tem logrado êxito -, de captar e *mostrar o absoluto, o invisível aos olhos, a carregar de mil sentidos suas imagens e sons, artisticamente captados e transmitidos através da tela.*

Mas, retornando ao estudo de Leyla-Perrone Moisés¹¹⁹, com vistas a confrontar ou argumentar contrariamente à sua análise da contrariedade durasiana face à transposição fílmica de seu romance *O Amante*. Escreve Leyla:

“A narrativa principal se desenrola em torno de uma série de imagens fascinantes. A palavra “imagem” está presente desde a primeira página, e volta inúmeras vezes

¹¹⁸ REUTER, Yves: “A Análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração, DIFEL, Coleção enfoques – Letras, 2ª edição, Tradução de Mario Pontes, Rio de Janeiro, 2007.

¹¹⁹ EXUPERY, Antoine de Saint: *O pequeno Príncipe*, editora Agir, Rio de Janeiro, 1967.

no texto. A visualidade é reforçada pela exortação da narradora. “Na balsa, vejam, ainda tenho os cabelos compridos” (p. 18). Tem sido dito que ler *O Amante* é como folhear um álbum de fotografias. De fato, um dos acontecimentos desencadeadores da escrita do livro teria sido a proposta, feita pelo filho de Duras, de que esta escrevesse legendas para as fotos de sua vida”.¹²⁰

Estas observações da analista referida acima possibilitam que se faça adiante todo um exercício comparativo entre as linguagens distintas e diversas, tal a cinematográfica cuja missão primordial é (seria) *mostrar algo*, através de imagens e sons e a expressão literária cuja missão e/ou função é (seria) *dizer algo, através do texto*. E o faremos logo mais, e ao longo de todo este capítulo ou trabalho. Afinal, um dos objetivos desta investigação relaciona-se com a procura de reflexões sobre o texto literário e o filme mencionado, dele originado, bem como a busca da caracterização das especificidades de cada discurso, o literário e o cinematográfico, a partir dos caracteres típicos de cada discurso, ou seja, da narração, da ficção e da criação do texto de cada um desses meios artísticos, consoante a análise diegética de Ives Reuter visando compreender as consequências teóricas, práticas e estéticas de cada mudança fundamental da abordagem.

Entanto, voltemos aos comentários de Perrone:

“A *fotografia* mais importante do livro, entretanto, jamais existiu. É com ela que a personagem principal, a narradora quando jovem, ingressa na ficção. Sabemos, depois, que essa imagem nunca foi capturada numa foto. “Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram (...) É a essa falta de ter sido registrada que

¹²⁰ Idem Leyla-Perrone, da nota número 114 anterior, em concreto, pag. 91.

ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora (p. 13). Essa imagem não é descrita de imediato. Vai sendo completada pouco a pouco, criando um suspense narrativo, que acende a curiosidade do leitor, e um suspense visual que o captura, como a passagem do fundo à figura, do *flo* à nitidez. É a imagem da adolescente debruçada no parapeito da balsa, aparição notável por sua incongruência: o vestido de seda quase transparente, sem mangas e decotado; o cinto de couro; os sapatos de saltos altos, em lamê dourado com strass; o chapéu masculino; o rosto maquiado. Essa imagem perversa, misto de sedução sexual e de inocência, reúne os índices dos quatro membros da família: o vestido que fora da mãe, o cinto tomado a um dos irmãos, o chapéu que remete ao pai ausente, o sapato extravagante, objeto do desejo da adolescente e anúncio de sua futura prostituição. O chapéu é claramente indicado como um atributo paterno: alguém tinha de “levar dinheiro para casa”, alguém tinha de ser o “homem”, naquela família de ineptos.”¹²¹

Como observa Jean Luc Godard¹²² a história do cinema - por seu caráter de linguagem direta -, procurou não abordar certas realidades desagradáveis, como a do holocausto, por exemplo. Há pouca imagem divulgada do holocausto, para tanta realidade ocorrida de amargura e atrocidade humanas no período. Teria sido proposital que a arte cinematográfica olvidou de registrar/mostrar/interpretar mencionado período histórico do século passado? Porque enfim? Havendo, contudo, uma enorme distância entre a ficção (basta não olvidar as inúmeras referências ao holocausto de Hiroshima e a documentação da realidade fática da vida e da história humanas, nada se justifica que o filme de Jean-Jacques

¹²¹ DURAS, Marguerite: O Amante, conferir a pós-fácio de Leyla-Perrone Moisés, pags. 87/95, editora Cosac Naify, 2007, em concreto, pag. 91.

¹²² Idêntico à nota anterior. Também vale conferir a nota número 123, próxima.

Annaud, *O Amante*, adaptação do romance do mesmo nome, de autoria de Marguerite Duras tivesse omitido a realidade dos fatos, tivesse dificultado de mostrar a fotografia inexistente do álbum do filho da autora, a tal fotografia mais importante do livro, segundo Leyla-Perrone, antes citada, aquela “fotografia” tão prioritária que inexistia, contudo, na realidade fática da vida terrena, somente na memória da autora que a reconstrói com sua imaginação e texto memorável.

Adiante, Leyla-Perrone volta a insistir que Duras não gostou do filme, porquanto o filme de Jean-Jacques Annaud “apresenta essa imagem completa, desde a primeira cena, e a esmiúça, em *closes*, o vestido, os sapatos, o chapéu. *Imagem encantadora*, mas desprovida do espanto e do fascínio que as referências progressivas do texto suscitam no leitor” (pág. 92), o que nos leva a indagar: e no espectador, quais o fascínio e o espanto que o filme de Annaud provoca?, por acaso, estaria ou estará o espectador do filme desprovido da possibilidade de amar e apreciar o encanto dessa imagem, como a própria comentarista se refere à obtenção pela película de Jean-Jacques de um resultado fílmico tão interessante?, não seria tudo apenas resultado de distintas leituras, diferentes e diversas interpretações textuais/visuais que as diversas linguagens do cinema e da literatura - ambas ótimas, por sinal -, resultam?

É o que procuraremos ver e ressaltar adiante.

David Oubiña, da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, coordenou interessante estudo intitulado “JLG: El pensamiento del cine” - cuatro miradas sobre **Histoire(s) du cinéma**¹²³, no qual resalta as ideias do cineasta

¹²³ Conferir “Histoire(s) du cinéma”, conjunto de documentários dirigido pelo cineasta francês J.L. Godard, ou se quiserem, conjunto de vídeos realizado ao largo de 10 anos (entre 1988 e 1998) cujo “relato sobre o cinema e a história que põe a gravitar o campo dos estudos audiovisuais debaixo de uma luz completamente nova”.

e teórico do cinema, Jean-Luc Godard, no sentido de que “para que haja relato cinematográfico, deve haver ao menos uma instância de enunciação.” Com efeito, os teóricos e estudiosos atuais¹²⁴ da teoria cinematográfica coincidem em afirmar (aliás, contrariamente ao consenso do cinema mudo, quando nos inícios da teorização cinematográfica todos buscavam crer) que as imagens cinematográficas não se contam a si mesmas, como na vida real, senão que representam uma pseudo-realidade, esteticamente estruturada.

O estudioso Christian Metz, em seus “Ensaio sobre a significação no cinema”, discute este tema de modo exaustivo, quase dando o estado da situação no território da teoria no capítulo 8, “o cinema moderno e a narratividade”, quando faz um resumo das polêmicas em torno das ideias que quatro vozes (Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore e Marcel Martin) lançam acerca do cinema moderno e seus esquemas interpretativos. Após reflexões várias, Metz reconhece a “renovação da sintaxe cinematográfica moderna”:

(...) con el nuevo cine, más que a um *estallar* cataclísmico de la sintaxis del film asistimos a un amplio y complejo movimiento de renovación y enriquecimiento que se manifiesta em tres evoluciones paralelas: 1) algunas figuras son por el momento abandonadas en mayor o menor grado (ejemplo: La cámara lenta y la acelerada; 2) otras se mantienen, pero bajo variantes agilizadas que no deben impedir reconocer la permanencia de un mecanismo semiótico más profundo (ejemplos: El campo/contracampo, la escena, la secuencia, El montaje alternado, etc); 3) por último, aparecen nuevas figuras que vienen a engrosar las posibilidades expresivas del cine.¹²⁵

¹²⁴ SARLO, Beatriz/Jorge La Ferla/Rafael Filippeli/Eduardo Gruner e David Oubiña: Jean Luc Godard: El pensamiento del cine- cuatro miradas sobre *Histoire(s) du cinéma*. Paidós. Buenos Aires: 2005.

¹²⁵ Conferir, a propósito, Christian Metz: “Ensayos sobre la significación en el cine”, Editorial Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972; e Mitry, J.: “Estética y psicología del cine”, vol. 1 e 2.

Se há narração cinematográfica, esta é essencial e fundamentalmente, pelo menos em seu nível básico, uma narração muda ou silenciosa, posto que ninguém **diz cinema** (no sentido antes alertado de que Marguerite Duras, por exemplo, **diz** texto ou **literatura**) e sim, **mostra cinema** (no sentido de que Jean-Jacques Annaud **mostrará** em *O Amante*, como demonstraremos a seguir). O mundo da diegese ou da “vida ficcional” da película que comentaremos, se **mostra** diretamente ao receptor, com uma aparência de imediatez, contudo, esteticamente organizado.

E, sem dúvidas, o maior mérito do cineasta francês Jean-Jacques Annaud (a exemplo de que ocorrera em outro filme seu *O nome da Rosa, adaptado de Umberto Eco*) será surpreender com imagens, sombras e luzes, palavras secas e diretas, diálogos ricos de imagens sugestivas e discretas (como discreto considerou a mãe da garota amante francesa ao chinês rico que pagou as dívidas do irmão primogênito daquela, bem como sua viagem), ou seja, o retrato da impossibilidade amorosa dos amantes, a ascensão e queda do amor da garota francesa (Jane March) e do rico chinês (Tony Leung).

O ponteio da música clássica da sequência final do filme, quando, no navio, a garota chora ao escutar a valsa de Chopin, bem mostra a interlocução complementar som/imagem na construção de uma narrativa fílmica. Com efeito, a música a enaltecer/pontuar o clima de suspense noturno dos encontros eróticos do rico chinês com sua adolescente paixão, através de artimanhas aplicadas à vida na colônia de Sadec, ou mesmo em Saigon, somente realçará a força da imagem (e que imagem a valer mais que mil palavras, diríamos) da postura/imagem cinematográfica, diegética e infra-diegéticamente construída. Nem por isso, Leyla-Perrone, em seu mencionado ensaio, deixa de afirmar que “era previsível que Duras não gostasse do filme, bonito e correto, mas muito di-

verso de seus próprios textos e filmes, pelo realismo e pela linearidade narrativa.” (pág. 92)

Na verdade, M. Duras escreveu muitos outros livros e realizou diversos filmes, ora baseados em ideias originais suas, ora adaptados de outros autores de argumentos deles, como ainda, muitas obras literárias e teatrais de Duras foram adaptadas por outros expressivos cineastas.

Afirma Perrone:

“A escritora considerou ridículo, por exemplo, que o cineasta tivesse levado seu escrúpulo referencial ao extremo de encontrar um automóvel Morris Léon Bollée dos anos 30 e colocá-lo sobre uma verdadeira balsa do Mekong.” (pág. 92)

Ora, porque criticar o cineasta pelo resultado positivo de uma produção correta e êxitosa, de conseqüentemente, responsabilidade não sua, e sim do produtor executivo que conseguiu, por exemplo, o tal automóvel “Morris Léon Bollée dos anos 30 e, igualmente logrou colocá-lo sobre uma verdadeira balsa do Mekong”, que tanto teria inquietado e indignado à autora M. Duras? Seria certo imputar ao diretor artístico, me pergunto, a Jean-Jacques Annaud – no caso o diretor geral da orquestração na qual consiste a realização de um filme, sobretudo um sofisticado e cheio de holofotes de cobrança como este que se propôs a adaptar uma obra literária do porte do Best-seller *O amante, da famosa escritora* que ganhara o cobiçado Prêmio Goncourt, tendo arrebatado o grande público, tal o desafio de Jean-Jacques Annaud –, responsabilidades que não lhe são originariamente suas, e sim da produção da película? Até que ponto é justa tal acusação e tal indignação da escritora originária?

Estamos conscientes de que Marguerite Duras, autora de ficção desde 1943, que publicou neste ano “*Les impudents*”, “*La vie*

tranquille" (1944); *"un barrage contre le pacifique"* (1950); *Le marin de Gibraltar* (1952); *"Les petits chevaux de Tarquinia"* (1953); *Des Journées entières dans lès arbres, suivi de Le Boa, Madame Dobin, Les Chantiers* (1954); *Le Square* (1955), todos esses livros sempre publicados pela Editora Gallimard, de Paris.

Escreveu também: *"Moderato cantabile: suivi de Moderato cantabile et La Presse Française* (1958); *Dix heures et demie du soir en été* (1960); *Hiroshima, mon amour* (1960), texto literário, ademais, transposto lindamente para a arte fílmica sob a direção artística irreparável de Alain Resnais.

Outros exemplos de livros ficcionais escritos pela autora são: *"L'après-midi de Monsieur Anc'esmas"* (1962); *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964); *Le Vice-Consul* (1965); *"Moderato cantabile suivi de l'Univers romanesque de Marguerite Duras* (1965); *L'Amante Anglaise*" (1967); *Détruire, dit-elle* (1969); *Abahn, Sabana, David* (1970); *L'Amour* (1971); *Le navire night* (1978); *Vera Baxter ou Les Plages de l'Atlantique*" (1980); *Les Yeux verts (Paris, Cahiers du Cinema, 312-13, junho 1980)*; *L'Homme assis dans le couloir*" (1980); *L'Été 80; Agatha* (1981); *Outside* (1981); *L'Homme Atlantique* (1982); *La maladie de la mort (Paris, Minuit, 1983)*; *L'Amant* (1984); *"La Pute de la cote Normande"* (1986), etc.

Por outro lado, Marguerite Duras atuou na dramaturgia escrevendo e dirigindo várias peças para o Teatro - como exemplo, *L'amante anglaise, La musica deuxième* (1985), etc -, bem como para o cinema dirigiu *"La musica"*, em co-direção com Paul Seban, em 1966/67, *"Détruire, dit-elle"*, em 1969; *Jaune, le soleil* (1971/2); *Nathalie Granger* (1972); *La femme du Gange* (1973-4); *India Song* (1974); *Son nom de Venise dans Calcuttá désert* (1976); *Des Journées entières dans les arbres* (1976); *Baxter, Vera Baxter* (1976-7); *Le Camion* (1977); *Le Navire Night* (1978-79); *Aurelia Stein (Melbourne, 1979)*; *L'Homme Atlantique* (1981); *Agatha et les lectures*

ilimités (1981); *Dialogue de Rome* (1982) e muitos outros filmes por ela adaptados de obras ficcionais suas, em co-direção com outros cineastas franceses, ou mesmo dirigidos por ela própria.

Aliás, muitos de seus romances foram, igualmente, adaptados para o cinema por outros famosos diretores como *Um barrage contre le Pacifique*, dirigido por René Clement, em 1958; *Moderato Cantabile* (duas almas em suplicio, Peter Brook, 1960); *Hiroshima, meu amor*, dirigido por Alain Resnais em 1959, e para o qual Duras contribuiu com a elaboração do roteiro cinematográfico; *Une aussi longue absence*, roteiro em colaboração com Gérard Jarlot e dirigido por Henri Colpi, em 1961; *Le Coupeur d'eau* (1990), dirigido por Philippe Tabarly; *O Amante*, de Jean-Jacques Annaud, em 1991; *La Maladie de la mort*, dirigido por Asa Mader, em 2003; *Vie matérielle*, dirigido por Franck Heslon, em 2004; *L'après-midi de monsieur Andesmas*, dirigido por Michele Porte, em 2004 e muitas outras obras adaptadas para o cinema.

Além, logicamente, da imensa fortuna crítica de Marguerite Duras cujas referências bibliográficas deste trabalho, ao final, apontam, a revelar o imenso papel que teve ou desempenhou a escritora para a evolução das letras e do cinema franceses.

Consoante anteriormente afirmado, Marguerite Duras escreveu o livro intitulado **O amante da China do Norte** (1991)¹²⁶, com o intuito de contestar a forma como foi realizado ou filmado seu romance anterior, **O Amante**, pelo cineasta francês Jean-Jacques Annaud, oportunidade na qual, a famosa autora, desde sua apresentação informa que “o livro poderia ter se chamado *O amor na rua* ou *O romance do amante* ou *O Amante recomeçado*”, (pág. 5), tendo finalmente escolhido o título *O amante da China do Norte* ou *A China do Norte*. Logo ali Duras revela o amor autobiográfico que nutria pelo chinês:

¹²⁶ DURAS, Marguerite: *L'Amant de la Chine du Nord*, Éditions Gallimard, 1991, “O amante da China do norte”, Edição comemorativa Nova Fronteira, 40 anos, Tradução de Denise Rangé Barreto, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2006.

“Anos depois soube que ele havia morrido. Foi em maio de 90, portanto está fazendo um ano. Eu nunca pensara na sua morte. Disseram-me também que estava enterrada em Sadec, que a casa azul ainda existia, habitada por sua família e por crianças. Que ele fora amado em Sadec por sua bondade, sua simplicidade, e também tornara-se muito religioso no fim da vida. Abandonei o trabalho que estava fazendo. Escrevi a história do amante da China do Norte e da criança; ela ainda não existia em *O Amante*, não havia tempo. Escrevi este livro em meio à louca felicidade de escrever. Demorei um ano com ele, fechada naquele ano do amor entre o chinês e a criança. Não fui além da partida do navio de linha, isto é, da partida da criança.”

Até aqui sim, era pura literatura. Como se pode perceber, a maioria dos livros e filmes de Marguerite Duras são autenticamente auto-biográficos e não varia com mais este *O amante da China do Norte* (1991), o qual, em que pese não se tratar de nenhum romance, mais parecendo um argumento ou mesmo roteiro cinematográfico a ser filmado, especificamente com o objetivo de servir de **roteiro de orientação para a filmagem do romance** *O Amante* (1984), a ideia central de auto-biografia se insere no texto, nas imagens criadas, nas sugestões de visualização cinematográfica que pretende sejam seguidas, ou fossem observadas, por algum cineasta que pretendesse voltar a adaptar seu mencionado romance premiado de 1984, *O Amante*, por se acaso o mercado admitisse- o que não seria previsível -, uma re-filmagem imediata do mesmo, logo após a transposição fílmica já ocorrida naquele ano de 1991, por Jean-Jacques Annaud, aliás, de maneira já definitiva e irrefutável por este mesmo mercado cinematográfico, considerando-se que o filme de Annaud foi várias vezes premiado, quase tendo esgotado o tema autobiográfico nele contido. Exauriu, destarte, o mecanismo adaptativo do caso concreto.

Afinal, o mercado cinematográfico de produção de filmes franceses não se pauta pelas mesmas razões de filmagem/refilmagens de gêneros e textos, tão típicos nas culturas anglo-saxônicas. A sugestão de re-filmagem de *O Amante*, pelo tão só fato de passar a existir o adicional texto *O amante da China do Norte*, escrito logo após a realização de Jean-Jacques Annaud, pela autora do texto original inspirador, parece pouco razoável desde vários pontos de vista, principalmente o econômico, o mercadológico, sem olvidar o artístico e o atrativo. Neste roteiro-livro, Duras se mostra mais cineasta que literata e, suas revelações contemporâneas de sentimentos contemporâneos, pouco crescem à definitividade e exaurimento, pela adaptação annaudiana, do tema e premissas que o bestseller *O Amante* representou na época de sua publicação, na década anterior. O mercado audiovisual francês não comportou nova adaptação cinematográfica (ainda hoje não comporta, creio eu), apesar da sugestão literária e do esforço beletrista da autora do segundo livro, sucedâneo do primeiro.

Curiosa, outrossim, a revelação de sentimentos durasianos:

“Eu não imaginara absolutamente que a morte do chinês pudesse acontecer, a morte de seu corpo, da sua pele, do seu sexo, das suas mãos. Durante um ano voltei à idade da travessia do Mekong na balsa de Vinh-Long.” (p.5) (...) “Fiquei dentro da história com eles, e somente com eles. Voltei a ser uma escritora de romances. Marguerite Duras, Maio de 1991.” (pág.6)

Não creio tenha sido mais um romance, interpreto e vejo o texto de *O Amante da China do Norte* como um verdadeiro roteiro cinematográfico de um filme que jamais se realizou, portanto, nunca um romance no sentido tradicional do termo literário, jamais foi filmado este texto que Marguerite teria escrito, segundo Leyla-Perrone, “em reação ao filme de Annaud” (pág.92) (...) que pretendia mostrar como o filme deveria ser feito”.

Ora, quanto ao fato de que Marguerite Duras houvera filmado como cineasta que era, das boas, aliás, ela filmara *India Song* nos arredores de Paris, num velho hotel que faz as vezes de “embaixada da França em Calcutá”, mera opção da produção desde seu filme, a qual poderia – caso tivesse optado por uma outra solução artística mais arrojada e autêntica, economicamente menos modesta, afinal, teria sido apenas questão de opção da produção, sem alterar tanto assim nos resultados finais da transmissão da mensagem cinematográfica durasiana, razão pela qual, inassiste fundamento lógico na crítica que Duras teria feito a Annaud, antes referida, de utilização de um autêntico automóvel Morris Léon Bollée, dos anos 30, e colocá-lo sobre uma verdadeira balsa do Mekong, por determinação e consecução da produção de *O Amante*.

Nos primeiros capítulos de *O amante da China do Norte* identificamos, de pronto, o teor do roteiro cinematográfico da narrativa, a exemplo do que se pode perceber pelo segundo capítulo:

“Um livro.
Um filme.
A noite.

A voz que aqui fala é aquela, escrita, do livro.
Voz cega. Sem rosto.
Tão jovem.
Silenciosa.

Uma rua reta. Iluminada por lampiões de gás.
Recoberta de pedras, parece. Antiga.
Margeada por árvores gigantescas.
Antiga.

De cada lado dessa rua há casas brancas com varandas.
Cercadas de grades e parques.

É um posto militar ao sul da Indochina francesa.
Em 1930.
No bairro francês.
Uma rua do bairro francês.
A noite tem o cheiro do jasmim.
Misturado ao cheiro insípido e suave do rio".¹²⁷

Não carece que comentemos demasiado tal excerto durasiano, elaborado e escrito com a tão só intenção de guiar o futuro cineasta que se aventurasse a re-filmar *O Amante* (1984). O segundo parágrafo, por exemplo, lembra muito o próprio resultado obtido por Jean-Jacques Annaud, nas primeiras sequências de seu filme homônimo, cujas imagens descrevem o bairro francês da Indochina francesa, com voz *em off* de Jeanne Moreau "voz cega, sem rosto" (p. 9), dublada, que perpassa toda a película na perspectiva narrativa da criança prostituída, já velha, lembrando o passado vivido, rememorado através das fotos inexistentes do passado re-encontrado. Concordo que Annaud compreendeu perfeitamente o espírito da linguagem durasiana quando inicia sua transposição cinematográfica a exemplo da autora do romance que inicia o texto pelo rosto posteriormente "destruído" da protagonista, que na história tem quinze anos, e ter feito isto representou, significou o anúncio de uma desgraça que o leitor/espectador (o leitor do livro e/ou o espectador do filme) desejará conhecer.

Leyla-Perrone analisa, mais uma vez, percuientemente:

¹²⁷ DURAS, Marguerite: *L'Amant de la Chine du Nord*, Éditions Gallimard, 1991, "O amante da China do norte", Edição comemorativa Nova Fronteira, 40 anos. Tradução de Denise Rangé Barreto, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2006.

“Sabe-se que em planos anteriores do romance, este não começava assim. Ao longo da narrativa, alternam-se visões marcantes (a adolescente na balsa, a limusine preta que parece um carro fúnebre, o quarto invadido pelos ruídos e cheiros de rua, a lavagem da casa) e relatos objetivos (os problemas da mãe, o destino posterior dos irmãos, a vida social da colônia, a guerra) numa sábia dosagem”.

Em nenhum momento deste trabalho deixamos de reconhecer que a literatura de Marguerite Duras não soe perfeita e sua construção da linguagem de prosa assemelha-se tanto a um poema que encanta, como se pode perceber de uma dessas descrições do rio Mekong, presença tão forte na película de Annaud:

“Tive essa sorte, nessas noites, essa mãe. A luz caía do céu em cascatas de pura transparência, em trombetas de silêncio e imobilidade. O ar era azul. Podia-se apalpá-lo. Azul. O céu era aquela palpitação contínua do brilho da luz. A noite iluminava tudo, todo o campo das duas margens do rio a perder de vista. Cada noite era especial, cada uma era o próprio tempo de sua duração. O som das noites era o dos cães do campo. Uivavam para o mistério. Respondiam de aldeia em aldeia, até a consumação total do espaço e do tempo da noite” (pág. 60).¹²⁸

4 – O TEMA DO FILME *O AMANTE*, DE JEAN-JACQUES ANNAUD (1991) E O DESENVOLVIMENTO DE SUA TRAMA CINEMATOGRAFICA

Poderíamos nos perguntar: qual o verdadeiro tema do filme *O Amante*, dirigido pelo cineasta Jean-Jacques Annaud?

¹²⁸ DURAS, Marguerite: “O amante da China do Norte”, op. Cit. Pag. 9. Observe-se que conservamos a estrutura gráfica original da edição da Nova Fronteira Editora antes mencionada com o objetivo de mostrar como a autora tinha intenção muito mais de elaborar um roteiro cinematográfico que texto de romance.

O tema da película dirigida por Jean-Jacques Annaud é uma paixão explosiva levada às últimas consequências, o forte preconceito da sociedade vietnamita e de colonos franceses que não aceitam a tórrida relação entre uma garota, filha destes últimos em dificuldades financeiras que, nos anos 20 se envolve, no Vietnam, com um chinês rico e bem sucedido, muito mais velho que ela, depois que ele oferece uma carona em sua limusine, cuja diferença de idade, bem como de classes, interfere no relacionamento. A luta desesperada dos amantes *apaixonados* para seguir os ditames de seus corações. O filme de Jean-Jacques Annaud **mostra** uma realidade cruel, como pano de fundo, a da vida da família que é uma história de amor e ódio, de miséria material e riqueza afetiva, daí porque os encontros amorosos são intensamente prazerosos e infinitamente tristes.

A narrativa de **O Amante** é constituída, segundo Leyla-Perrone,¹²⁹ de “oxímaros, aliança de opostos que a lógica rejeita. Personagens e acontecimentos são ambivalentes, ambíguos. A mãe, na mesma frase, é “a porcaria, minha mãe, meu amor (p.21). Essa mãe, “comportada como uma viúva, vestida de cinza como uma irmã laica”, aprecia a inconveniência dos trajes da “menina prostituída”(p.22); reprova sua conduta, mas vê nela uma possibilidade de ganhar dinheiro. O irmão mais velho é odiado e desejado pela adolescente. A mendiga da Calcutá é uma desgraçada que canta, feliz.”

A análise literária da comentarista mencionada mostra-se preciosa:

“As surpresas de estilo prendem o leitor, contrariando suas expectativas e conclusões. Frequentemente, a última palavra do parágrafo ou fragmento revira o sentido

¹²⁹ DURAS, M.: *O Amante*. op. Cit. Pag. 60

anterior: “éramos crianças risonhas, meu irmão mais moço e eu, ríamos até perder o fôlego, a vida” (p.47) “Ao longo do Ganges, os leprosos riem” (p.64); “aferrolhados um ao outro no pavor, e então esse pavor se dissolve novamente, eles cedem a ele uma vez mais, nas lágrimas, no desespero, na felicidade” (p.72). “O chinês sente um amor abominável” (p.31); a adolescente vai prostituir-se na *garçonnière* para “aprofundar o conhecimento de Deus.” (p.55).

A segurança de Duras, na montagem do texto é absoluta.”¹³⁰

Estamos acordes que a escritora produziu literatura de primeira, boa construção textual na qual passado, futuro e presente da garota, hoje senhora das letras francesas, e mistura de sentimentos dos personagens todos, a partir da ótica narrativa da criança prostituída para trazer dinheiro pra família toda, enfim, concordamos que *O Amante* representa a maturidade literária de Marguerite Duras, a qual ademais de controlar inteiramente seu texto, tem absoluta consciência na sua montagem espaço-temporal. Nem por isso podemos jamais afirmar que Jean-Jacques Annaud não tenha percebido com exatidão, prudência e percuciência todo o tema e a trama do romance, pelo contrário, o percebeu e transpôs com maestria e destreza no filme homônimo.

As sequências de amor e sexo entre o chinês maduro e a jovem criança prostituída, nas tardes de Sadec, mostram um cineasta seguro de seu ofício, sem jamais apelar para pornografia, todo ao contrário, com cenas e tomadas cinematográficas de alto conteúdo erótico, através dos primeiros planos dos corpos despídos, em contraste com o burburinho das enlameadas ruas de Saigon e Sadec, a mostrar apenas afrescos dos corpos em movimento, a intimidade dos amantes das tardes calorentas e úmidas do orien-

¹³⁰ Idem, In postfácio, pag. 93.

te, lembram pinturas e verdadeiros traços de um autêntico Velasquez, ou mesmo de um Goya, tal o resultado imagético do sentimento e do absoluto mostrados pelo filme.

Seria, por acaso, a tradução inter-semiótica que o filme de Annaud proporcionou, o motivo do desagrado da autora narradora Marguerite Duras, ou sua ligação tão estreita com a realização cinematográfica a ponto de não se ter perdoado por não ter ela mesma dirigido ou adaptado seu romance de 1984? - afinal, Duras foi igualmente escritora e cineasta -, o que a teria feito rejeitar tão veementemente sua transposição (a adaptação de seu romance *O Amante*, por outro cineasta, no caso concreto, Jean-Jacques Annaud?

Coutinho afirma que várias definições de tradução apontam irresistivelmente para esta aproximação com a adaptação. Lembra, igualmente, que ao escrever sobre o tema, Júlio Plaza cita Jakobson, e diz o seguinte:

“A primeira referência (explícita) à Tradução Inter-semiótica que tive oportunidade de conhecer foi nos escritos de Roman Jakobson (...) A Tradução Inter-semiótica, ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou de “um sistema de signos para o outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura” ou vice-versa, poderíamos acrescentar.”¹³¹

Ora, o processo de adaptação - da literatura ao cinema - consiste, segundo Italo Calvino¹³² respondendo a perguntas da *Cahiers*

¹³¹ Apud COUTINHO, Mario Alves. op. cit. Pag. 71.

¹³² CALVINO, Italo: The Literature Machine, pags. 74/75, apud Mario A. Coutinho, nota 37 do cap. 3, pag.73.

du Cinema, muito provavelmente a linguagem cinematográfica tem, entre seus antepassados, a arte dos contadores de história e os romances populares do século XIX, sendo que estes três tipos de narrativa (cinema, mitologia, e romance popular) têm em comum a precedência da imagem em relação à “maneira de escrever”, pois consoante escreveu ele:

“Para achar os elementos comuns a uma série de palavras escritas (como o romance) e uma série de fotogramas em movimento (como o cinema) precisamos examinar esse fluxo de palavras ou fotogramas e isolar a urdidura particular de imagens narrativas que – mesmo antes da literatura e o romance existirem – era próprio da tradição oral (mito, fábula, conto folclórico, canção épica, lendas dos santos e dos mártires, contos eróticos, etc). O cinema tem sua origem, em parte, na arte do contador de histórias (...) no qual as séries sucessivas de imagens tem uma relação com a maneira de escrever”.

Ora, Marguerite Duras é uma verdadeira contadora de histórias. Seu texto é profundamente cinematográfico, nem carecia de um reforço *via* escritura de um outro texto, como o mencionado *A Amante da China do Norte* para que Jean-Jacques Annaud o adaptasse tão bem, tão ao estilo dos cineastas-escritores, menos como os denominados escritores-cineastas, dentre os quais se enquadra a própria autora de *O Amante*. Nos lembremos, por último que em 1959, o cinema francês produziu *Hiroshima, meu amor*, roteiro da escritora Marguerite Duras; em 1961, *O ano passado em Marianbad*, roteiro do romancista Alain Robbe-Grillet: aqui tínhamos dois dos melhores exemplos do que a união entre o cinema e a literatura podia produzir: dois grandes escritores, dois roteiros extremamente originais e um diretor primariamente voltado para a literatura, Alain Resnais que, conseguiram ur-

dir, segundo Alves Coutinho, entretecer e criar um cinema que era parceiro da literatura, ou uma literatura que era parceira do cinema.

O filme **Hiroshima, meu amor**, baseado em roteiro de Marguerite Duras representa a utilização de uma literatura cinematograficamente oral, tanto nos diálogos, como na narração em *off*, verdadeiro poema de amor e de luz, de sonhos e crenças, de desespero e agonia. Não poderíamos dizer o mesmo de *O Amante* somente pelo fato de não ter existido - com antecedência -, um roteiro escrito por Duras a submeter-se à direção artística de Jean-Jacques Annaud?

CONCLUSÃO

Podemos concluir, portanto, que Marguerite Duras, que estreou como diretora de cinema no ano de 1966, (e já era escritora desde o ano de 1943), em termos de qualidade, nem de longe se aproxima da sua literatura, embora muitos críticos e teóricos ensaístas¹³³ vêem na sua produção fílmica parte importante da sua obra considerada como um todo.

César Guimarães observa que:

“se nos seus primeiros tempos o cinema encontrou na literatura um certo modelo narrativo que lhe permitiu contar histórias através de imagens, mais tarde a poesia e a ficção, impulsionadas inicialmente pela agitação das vanguardas modernistas, assimilaram, por meio da analogia, procedimentos e temas característicos do cinema”.¹³⁴

¹³³ Dentre eles: Mario Alves Coutinho (op. Cit. Pag. 44), Alan Spiegel e Keith Cohen, etc.

¹³⁴ GUIMARAES, César: “Imagens da memória, entre o legível e o visível”, pag. 108, *apud* Mario Coutinho, op. Cit. pag. 76/77.

Concluindo, mais uma vez, podemos dizer que se a literatura - tanto a boa e clássica, como a mais popular do século XIX -, tanto influenciaram o cinema dos primeiros anos de século seguinte, de 1915 até meados do século passado, o cinema com seu processo linguístico de cortes e montagens, de *fade out e fade in*, com sua revolução linguística própria surgida após a realização de Orson Welles em *Cidadao Kane* (1941), passou a influir ou transferir procedimentos, significativamente, para e na literatura de vanguarda, da segunda metade do século XX até os dias correntes, num circuito que quase diríamos de mão dupla.

Quando Coutinho se indaga se essa transferência de procedimentos que, consoante afirma Guimaraes é criativa, não passiva, poderia incluir a literatura de Faulkner e Ernest Hemingway, por exemplo, que publicaram suas primeiras obras exatamente na década de vinte, no país onde o cinema mais se desenvolveu e mais determinou os hábitos e a visão das pessoas, respondemos que sim e a razão desta positiva resposta se ampara numa descontinuidade temporal, bem assim no processo de integração cinema/literatura, no conceito de que referidas linguagens se integram e se inter-relacionam, se imbricam de mais a mais, nos dias correntes. Sobretudo quando consideramos que o cinema muito cedo contou com o entusiasmo e o interesse intelectual de vários escritores, poetas e romancistas franceses - terra aliás onde o cinematógrafo foi inventado pelos irmãos Lumière -, ao contrário do que se verificou no resto do mundo, especialmente nos EUA e Inglaterra, por exemplo, países nos quais o cinema era tido - no início do século XX, e novamente nos dias atuais, em virtude de uma certa infantilização do fenômeno fílmico -, tido como industrializado, cru, insensível e pouco sofisticado pelos artistas e intelectuais. Marguerite Duras, em definitiva, contribuiu para o reconhecimento das boas relações entre estas duas artes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

BLANCHOT, Maurice : A parte do fogo, Rocco, Tradução de Ana Maria Sherer, Rio de Janeiro, 1997.

BLANCHOT, Maurice: De Kafka a Kafka, Paris, Gallimard, 2004.

COUTINHO, Mario Alves: Escrever com a câmara – a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard, Crisálida editora, Belo Horizonte, 2010.

DURAS, Marguerite : L'Amant de la Chine du Nord", Éditions Gallimard, 1991, "O amante da China do norte", Edição comemorativa Nova Fronteira, 40 anos, Tradução de Denise Rangé Barreto, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2006.

DURAS, Marguerite, L'Amant, Les éditions de Munuit, 1984, "O Amante", tradução de Denise Bottmann, Editora Cosac Naify, S. Paulo, 2007.

METZ, Christian: "Ensayos sobre la significación en el cine", Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

PERRONE, Leyla Moisés: Posfácio de *O Amante*, Cosac Naify, S. Paulo, 2007.

PIMENTEL, Davi Andrade: Diário do Nordeste, DN, Caderno Cultura, edição de 25.10.2010.

SARLO, Beatriz/ Jorge La Ferla/ Rafael Filippeli/ Eduardo Gruner e David Oubiña : Jean Luc Godard: El pensamiento del cine-cuatro miradas sobre **Histoire(s) du cinéma**. Paidós. Buenos Aires: 2005.

TELLES, Lygia Fagundes: Contos, Editora Ática, São Paulo, 2004.

XAVIER, Ismail: A experiência do cinema, graal Editora/ EMBRAFILME, São Paulo, 1983



Marguerite Duras escreveu O Amante da China do Norte (1991), sob a alegação da não captação do absoluto pela transposição filmica de seu romance O Amante (1984), dirigido por Jean-Jacques Annaud, em 1991. Pretendeu a autora funcionasse o novo livro como roteiro de orientação para a filmagem do romance recentemente já produzido e largamente premiado. Como justificar uma refilmagem de texto já adaptado para o cinema? Teria ela razão, vez que foi a um só tempo, escritora e cineasta?

Jean-Jacques Annaud dirigindo o filme O Amante (1991), a partir do texto homônimo de Marguerite Duras. Ele retratou de modo irrefutável e definitivo a impossibilidade amorosa dos amantes, a ascensão e queda do amor da garota francesa (Jane March) e do rico chinês (Tony Leung).

José Castelo em O Globo observou, contudo que "A escritora usa a distância e a memória não para restaurar a verdade, ou para ressuscitar o passado, mas sim, retrospectivamente, enfim, para construí-lo".

Creemos que o cineasta francês conseguiu, igualmente, construir verdade filmica necessária à nova linguagem.



Capítulo 8

DE COMO O CINEMA ADQUIRIU *STATUS* JURÍDICO E DE COMO O DIREITO HODIERNO SE UTILIZA DA SÉTIMA ARTE

RESUMO

Este capítulo cuida das relações entre o cinema e o Direito, ou de como a sétima arte adquiriu uma qualidade artística que superasse os preconceitos do início do século XX tocante à sua capacidade linguística de narrar o belo e descrever histórias consideradas clássicas, de modo a obter, destarte, um **status** jurídico semelhante às outras seis manifestações artísticas consagradas, das plásticas às dinâmicas. A fotografia passa à condição de sujeito de direito com jurisprudências favoráveis a seu reconhecimento jurídico e oficial, tendo resultado na recepção pelo Direito da evolução do sujeito-máquina ao sujeito-criador que é o cineasta. É nosso propósito mostrar o cinema no Direito e o cinema como Direito.

PALAVRAS CHAVE

Direito. Cinema. Sujeito de Direito. O cinema no Direito. O cinema como direito. Lumière. Griffith.

ABSTRACT

This chapter intends describe the relationship between cinema and Law, or how the Motion Picture obtained an artistic high

quality that suspended the prejudices of the begin of twenty century relative to his linguistic capacity of counting the beautiful and to describe stories considered classics, in a way of obtaining juridical **status** equal to the others six consacrated artistics manifestations, from the plastics to the dynamics ones. The photographic passed to the condition of law subject with jurisprudences in favor of his recognizing official and juridical system, resulting in the reception by Law of the evolution from the machine-subject to the creator-subject that is the director. Our purpose in this chapter is to show how the cinema inner the law and how the cinema goes as law.

KEY-WORDS

Law. Motion Picture. Law's subject. The cinema in the Law. The cinema as Law. Lumière. Griffith.

SUMÁRIO: 1. Introdução. 2. O surgimento do cinema: de Lumière a Griffith - a fase do polipólio. 3. De como o Direito hodierno se utiliza da sétima arte. 3.1. O direito no cinema; 3.2. O Direito como cinema. Conclusões.

1. INTRODUÇÃO

A relação entre o Cinema e o Direito sempre foi necessária e complexa. Necessária na medida em que a fotografia ou o registro fotográfico - prenúncio e antecedente imediato da arte cinematográfica sempre careceu de um mínimo de normatividade, como forma de merecer a atenção e o respeito das demais manifestações artísticas e da sociedade de finais do século XIX.

Portanto, desde a entrada do século XX, quando os primeiros filmes ou as primeiras projeções cinematográficas se foram viabilizando e ganhando visibilidade nas platéias ocidentais, o cinema necessitou do Direito, da norma, como forma de ser reconhecido pelo mundo das já consagradas seis belas-artes, que a sétima arte, ou seja, o cinema, tanto buscava sintetizar - de um lado, as três artes plásticas, a arquitetura, a pintura e escultura, e de outro lado, as três artes cênicas ou simbólicas como a literatura, a música e o teatro, as quais, por um ângulo, deitavam suas raízes históricas no berço ocidental da cultura clássica grega ou, até mesmo, em tempos imemoriais, como as inscrições hieroglíficas de antigas cavernas, e por outro, pareciam prenunciar que a última manifestação artística da era industrial, o cinematógrafo, tinha potencial para significar uma síntese de todas elas.

Ainda, no final do século XIX, os tribunais resistiam a aceitar a comunicação do cinema e da foto como produto belo e vero, como obra de um *sujeito de direito*, tendo em vista que mais parecia obra de uma máquina - fotográfica ou cinematográfica. A princípio, pois, predominava a orientação jurisprudencial contida em notórios acórdãos prolatados pelo Tribunal do Comercio de Turim, no ano de 1861, citado por Potu em artigo sobre a "Proteção das obras fotográficas no direito francês", publicado na "Revista Trimestral de Direito Civil": "A arte do fotógrafo não consiste na criação de sujeitos da sua própria criação, mas na obtenção de clichês e, conseqüentemente, na tiragem de provas reproduzindo servilmente, por meios mecânicos, a imagem de objetos de qualquer natureza."

E, adiante, diz o acórdão: "carece a chapa fotográfica de alma, posto que somente a máquina age e o fotógrafo só aprendeu a pô-la convenientemente em ação (...) e a preparar as operações químicas que devem reproduzir (...). A sua arte reduz-se a

um processo puramente mecânico, no qual pode mostrar mais ou menos habilidade, mas sem que possa ser equiparado aos que professam as belas-artes, nas quais operam o espírito e a imaginação, e algumas vezes o gênio formado pelos preceitos da arte.”

Como se vê, os preconceitos formalistas do mundo jurídico naturalmente exigiriam da fotografia e do cinema o devido **status** que somente graças à indústria, seria posteriormente obtido: Este viria a ter assento na Academia francesa, aquela (a fotografia e a direção de fotografia no cinema) seria reconhecida como arte, tendo em vista as novas relações de produção resultantes de seu incremento fabril-industrial.

Bulloz, por exemplo, reconhecia, em 1898, “que em França há mais de 50.000 pessoas que vivem da fotografia e que a exportação de seus produtos é da ordem dos milhões.” Adaptado aos dias correntes podemos afirmar que trabalham na indústria do entretenimento cinematográfico mais de centenas de milhares de pessoas e técnicos, aqui como no exterior, resultando a exportação de seus produtos na ordem dos vários bilhões de dólares (basta exemplificar com um único filme comercial e artístico como *Avatar* para que se comprove tal afirmativa).

Tomado, a princípio, pelas autoridades como mero espetáculo de diversões ou de curiosidades, o cinema só conhecerá uma mudança de orientação jurisprudencial quando se vincular a uma necessidade da indústria, tendo se tornado, nessa condição, digno da proteção legal. Como bem o afirma Bernard Edelman¹³⁵, os tribunais vão utilizar o conceito de “**marca da personalidade**” para arrancar a fotografia à máquina, e fazê-la entrar no âmbito do “**sujeito**” de direito criador. O necessário reconhecimento do “**direito de autor**”, ainda que com suas igualmente necessárias

¹³⁵ EDELMAN, Bernard: O direito captado pela fotografia, tradução de Soveral Martins e Pires de Carvalho, Editor Centelha, Coimbra, 1976, pág. 52)

limitações, reflete a evolução do **homem-máquina** ao **sujeito-criador**, encerra os dois atos referidos por Edelman. Consoante suas palavras: “a tomada em consideração da fotografia e do cinema pela indústria vai produzir os mais inesperados efeitos jurídicos: o fotógrafo sem alma vai ser entronizado como artista, o cineasta como criador, logo que as relações de produção o exigirem.”

E mais: “O corpo sem alma da máquina, a frieza da objetiva reproduzem o que se quis que eles sejam e que se tinha medo que fossem: a multidão, a turba, o povo. O que é isso senão opor a mecânica à inteligência’, a ‘matéria ao espírito’?” se indaga Bernard Edelman, usando expressão de Elie Faure.¹³⁶

“Esta revolta de toda uma classe contra a máquina, explica **Elie Faure** (*Fonctions du Cinema - de la cinéplastique à son destin social*, Editions Gonthier, pág. 123), posto que é a classe dirigente que, após ter criado a máquina, abjura o monstro nascituro prestes a lhe devorar -, testemunha ao mesmo tempo de uma perversa fé majestosa, de uma singular ausência de espírito crítico e de uma ingenuidade que seria tocante se ela não fosse também ferozmente interessada.”

Faure interpreta tal situação como fruto da oposição que a classe dirigente faz entre a “mecânica e a inteligência (...): a impessoalidade do técnico à personalidade do artesão, o anonimato da máquina” ao individualismo do talento, a escravidão da mão-de-obra à independência do homem livre, (...), a matéria ao espírito”.

¹³⁶ FAURE, Elie: *Fonctions du Cinema - de la cinéplastique à son destin social*, Editions Gonthier, pag. 123.” Texto em sua versão original: “Cette revolte de toute une classe contre la machine - car c’est la classe dirigeante que, apres avoir cree la machine, renie le monstre naissant prêt à la devorer - temoigne en meme temps d’une mauvaise foi majestueuse, d’une singuliere absence d’esprit critique et d’une ingenuite qui serait touchante si elle n’etait aussi feroceement interessee.” Idem, *ibidem*.

Retomando a linha de raciocínio de Bernard Edelman, segundo o qual “a socialização da indústria cinematográfica produz a socialização do sujeito criador, um sujeito coletivo”, devemos prosseguir analisando, desta feita, os aspectos econômicos e jurídicos do fenômeno cinético, de modo a ver-se ressaltada a verdade dialética do processo de criação no cinema, ou seja, a coexistência formada da arte e da indústria, o coletivismo da produção cinematográfica típico de sua fase industrial.

A exemplo das catedrais medievais cujos construtores, arquitetos e técnicos de construção perdem-se no anonimato dos séculos, a fase industrial mais avançada do cinema conhecerá uma multidão anônima de técnicos e auxiliares da produção do processo artístico fílmico, sem a qual inviabilizado estaria o resultado final.

Contudo, o que há de se ressaltar, de início, é que a obra cinematográfica se trata de um desafio para o jurista. Segundo **Fernández-Albor Baltar**¹³⁷ (**La obra cinematográfica reproducida en cintas de video - home video exploitation**, Marcial Pons, Madrid, 1995, págs. 15 e ss.), além do cinema surgir ao mundo do direito como **algo novo**, a obra cinematográfica “rompe en cierta medida la idea clásica de creación intelectual, toda vez que posee una vocación económica bastante marcada que el resto de las obras tradicionales sujetas a protección del Derecho de la propiedad industrial”. E arremata, incisivo o jovem jurista da Universidade de Santiago de Compostela: “En efecto, en el género cinematográfico, ya desde su origen, la idea de ejercicio de una actividad mercantil dirigida a la obtención de un beneficio económico ha podido verse con bastante más claridad que en los restantes géneros artísticos.”¹³⁸

¹³⁷ FERNANDEZ-ALBOR, Baltar: (**La obra cinematográfica reproducida en cintas de video - home video exploitation**, Marcial Pons, Madrid, 1995, págs. 15 e ss.

¹³⁸ Idem, *ibidem*.

E isto, logicamente, pelo caráter essencialmente industrial desta atividade. Hoje não se pode imaginar a feitura de um filme desconhecendo as implicações do empate enorme de capital. De década a década o cinema conheceu um enorme aumento dos custos industriais, em virtude da tecnologia aplicada na feitura e realização dos filmes, com efeitos especiais, metáforas visuais e diversificação de gêneros.

2. O SURGIMENTO DO CINEMA: DE LUMIÈRE A GRIFFITH – A FASE DO POLIPÓLIO.

Desde a fase de implantação - da descoberta, mais ou menos, em 1895 e, durante as duas décadas do século XX -, a comunicação advinda desse espantoso veículo de informação de massa denominado cinematógrafo, esteve fadada a alcançar grandes proporções.

E isto apesar da descrença inicial de seus detratores e de uma ligeira incerteza de seus fundadores.

Os primeiros ensaios cinematográficos, feitos em 1895, pelos irmãos Louis Lumière (1864/1948) e Auguste Lumière (1862/1954) como: "Saída dos empregados da fábrica Lumière"; "Chegada de um trem à estação"; "Refeição do bebê" e "Jardineiro regado", entre mil e quatrocentas películas de poucos minutos de duração feitas pela equipe dos Lumière, embora tenham parecido a seus realizadores, os quais acreditavam não passar o cinema de mera curiosidade mecânica, simples documentários curtos focalizando cenas do cotidiano, abriram, na verdade, na história da sétima arte, a caudal realista, funcionaram como precursores das grandes correntes realistas ou documentais, até a presente data, em contraposição às correntes ficcionais ou fantásticas iniciadas por Georges Méliès que encerram a bifurcação comunicacional do fenômeno fílmico.

Não pretendemos estabelecer aqui qualquer introdução à história do cinema, sob pena de incorreremos no risco da superficialidade, mas tão somente traçar um perfil interdisciplinar da fenomenologia cinematográfica sob seus aspectos econômico, social, cultural, político e jurídico com vistas a relacioná-la com a temática desenvolvimentista e jurídica do presente ensaio, no tocante aos aspectos de relacionamento estreito e interseção com os Direitos Fundamentais.

Para o filósofo francês, **Jean Baudrillard**, autor de **Simulacres et Simulation**, poderíamos “opor o imaginário ao real, mas esta oposição é inteiramente absorvida pela simulação” que viria a ser a defesa do real. Observa o mencionado filósofo que simulação é mais do que a simples espetacularização das coisas, tratando-se de uma deriva total das significações. No entanto, sob o ponto de vista estético, cabe-nos identificar a oposição básica nas correntes pioneirísticas do cinema entre o real ou realismo e o imaginário ou ficcional.

Neste sentido, pode-se afirmar ter sido **Georges Méliés**, com seu estilo fantástico e imaginativo, o primeiro realizador a utilizar o cinema como a criação de uma realidade autônoma, enquanto, em contraposição, o nascimento do cinema e da fotografia fica a dever a Lumière e Kepler, pelo pioneiro registro maquinal de imagens prosaicas, realistas, objetivas.

A mencionada captação mecânica de imagens em movimento pelo novo meio de comunicação de massa, o cinematógrafo, enseja a abordagem jurídica do problema.

Com efeito, o Direito - seja no campo doutrinário seja no território jurisprudencial - reflexiona sobre a produção jurídica do real analisando a etapa histórica do nascimento jurídico do cinema e da fotografia, a partir do conceito de sujeito de direito, como vínhamos afirmando.

É magistral o relato feito pelo jurista alemão, Bernard Edelman¹³⁹, acerca da matéria: “Esta história decorre em dois atos. O Direito apenas conhecia a arte manual, o pincel, o cinzel, ou a arte abstrata, a escrita. A erupção das técnicas modernas de (re)produção do real (aparelhos fotográficos, máquinas de filmar), vão surpreendê-lo na quietude de suas categorias. Os dois atos a que nos referimos dizem respeito às primeiras das reações do Direito no sentido de responder se os trabalhos maquinais dos cineastas e fotógrafos poderiam, ou não, ser considerados criação, produto de um sujeito de direito.”

Edelman (O direito captado pela fotografia, tradução de Soveral Martins e Pires de Carvalho, Editor Centelha, Coimbra, 1976, pág. 52) resume com inteira lucidez: “O segundo ato é a passagem do trabalho sem alma à alma do trabalho. O tempo da resistência, não era economicamente neutro. Era o tempo do artesanato. A tomada em consideração das técnicas cinematográficas e fotográficas pela indústria vai produzir uma reviravolta radical: o fotógrafo e o cineasta devem tornar-se criadores sob pena de fazer perder à indústria o benefício da proteção legal.”

Relatamos a existência de extensa legislação responsável pela proteção da propriedade literária, artística e intelectual da qual o cinema e a fotografia fazem parte integrante nos dias correntes. Não era assim, porém, no princípio do século XX. Os esforços dos juristas incidiram, preliminarmente, sobre a própria análise do processo de produção cinematográfica no sentido de estabelecer que o sujeito estivesse sempre presente na criação. Buscava-se, assim, imprimir um caráter pessoal, subjetivo à produção do cinema em contraposição ao caráter essencialmente objetivo da atividade maquinal desde que despido de quaisquer ingerências pessoais do criador de imagens.

¹³⁹ EDELMAN, Bernard: “O direito captado pela fotografia”, tradução de Soveral Martins e Pires de Carvalho, Editor Centelha, Coimbra, 1976, pag. 52 e seguintes.

Essa a orientação doutrinária traçada pelo advogado imperial em conclusões adiante citadas: "Todo o trabalho intelectual e artístico do fotógrafo é anterior à execução material (...). Quando a ideia se traduz num produto, qualquer equiparação à arte torna-se impossível (...) A luz fez a sua obra, um agente esplêndido mas independente, realizou tudo (...), a personalidade terá faltado ao produto no momento exato em que, essa personalidade lhe podia conceder proteção."

Normal é concluir que o cinema – surgido no final do século XIX, enquanto último reduto inventivo e criativo da revolução industrial e do capitalismo novecentista, teve que introduzir-se por três ou quatro décadas do século XX ainda carente de um reconhecimento oficial, o direito captado pela fotografia e/ou pelo cinematógrafo ao largo da *belle époque* revela que estes meios coletivos de comunicação adquirem a proteção legal da norma jurídica, a duras penas e somente quando tornam seus artífices em verdadeiros criadores ou artistas. Nunca outras décadas que as mencionadas, da primeira metade do século passado, conheceram tanta teorização e experimentação até atingir o cinema um *status jurídico* de arte grande e reconhecida. Talvez apenas a teorização europeia do após guerra - com os movimentos cinematográficos da Nouvelle Vague francesa e do Neorrealismo italiano tenham conhecido semelhante empenho na elaboração teórica de linguagem e de uma semiologia específica da sétima arte.¹⁴⁰

Relatamos, anteriormente, a existência de extensa legislação responsável pela proteção da propriedade literária, artística e intelectual da qual o cinema e a fotografia fazem parte integrante, na atualidade. Não era assim, contudo, no princípio do século XX.

¹⁴⁰ Vide, a propósito, o livro coletânea coordenado e organizado por XAVIER, Ismail: "A experiência do Cinema: antologia", Graal /Embrafilme Editora, Rio de Janeiro, 1983.

Os esforços dos juristas incidiram, inicialmente, sobre a própria análise do processo de produção cinematográfica no sentido de estabelecer que o sujeito estivesse sempre presente na criação. Buscava-se, assim, imprimir um caráter pessoal, ou mesmo personalíssimo como no caso dos filmes de autor, igualmente conhecidos como *Cult*, subjetivo à criação ou à produção do cinema em contraposição ao caráter essencialmente objetivo da atividade maquinal, desde que despido de quaisquer ingerências pessoais do criador de imagens.

Cabe observar, destarte, que o cinema norte-americano deve muito à inventividade e à criatividade dos cinemas europeus da primeira metade do século XX, ou seja, aos cinemãs independentes da Rússia revolucionária, da França vanguardista e surrealista ou mesmo da Alemanha e Dinamarca expressionistas (antes comentados nos anteriores capítulos), cujos expressivos filmes produzidos nesta fase inicial do cinematógrafo concorrerão para influenciar aos cineastas hollywoodianos na feitura linguística dos bem sucedidos gêneros cinematográficos de diretores enquanto contadores de histórias, já seja nos filmes de gângster ou *noir*, filmes musicais e/ou filmes de faroeste ou cowboys, reconhecidos no mundo inteiro como mestres das engrenagens da indústria do filme e, igualmente, mestres dos métodos criativos do cinema de John Ford a Francis Ford Coppola, de um Billy Wilder a Orson Welles e muitos outros.¹⁴¹

Estava pavimentada a estrada da interlocução Direito/Cinema, como veremos a seguir.

¹⁴¹ SCORCESE, Martim e Michael Henry Wilson: "Uma viagem pessoal pelo cinema americano", tradução de José Geraldo Couto, Editora CosacNaify, São Paulo, 2004. Conferir a visão interpretativa curiosa de Scorsece ao traçar um roteiro sobre a figura do diretor cinematográfico norte-americano transformado em protagonista seja como "contador de histórias" (no caso já mencionado do faroeste, do filme de gângster e do musical), do diretor como "ilusionista" que lança mão dos truques da técnica) burlando as ideologias dominantes à maneira de um "Contrabandista" ou enfrentando Hollywood como verdadeiro "iconoclasta" da era moderna.

3. DE COMO O DIREITO HODIERNO SE UTILIZA DA SÉTIMA ARTE

3.1. O direito no cinema

Este ramo de estudos pesquisa as formas sob as quais o Direito é representado no Cinema, é dizer, as formas como o cinematógrafo representa as estruturas jurídicas. Não se trata, contudo, somente de procurar representações jurídicas nos filmes, mas, sobretudo, utiliza-se das várias e múltiplas perspectivas que o cinema é capaz de oferecer, para fazer desse material uma possibilidade de multiplicar as possibilidades de se pensar, interpretar, criticar e debater o Direito. Consoante afirmado por Gabriel Lacerda ¹⁴² o cinema se mostra “como o Direito e a produção cinematográfica refletem valores sociais compartilhados e influenciam o processo de transformação gradual desses valores”.

Assim, discussões sobre a justiça já foram feitas a partir de obras, como a de Jean Luc-Godard e de Frederico Fellini, por exemplo. Debates sobre criminologia foram feitos a partir de O processo, de Orson Welles que adaptara de Franz Kafka, o romance interessante e interrogativo sobre a justiça e seus emaranhados burocráticos. A incoerência dos processos jurídicos, discutida a partir de Kafka e Welles, entre tantos outros exemplos.

3.2. O Direito como cinema

O Direito como cinema aborda, por seu turno, o discurso jurídico como discurso linguístico e literário, abrindo a possibilidade de que métodos e interpretações cinematográficas possam

¹⁴² LACERDA, Gabriel: O Direito no Cinema, relato de uma experiência didática no campo do direito, FGV editora, Rio de Janeiro, 2007.

ser proveitosamente discutidos no universo discursivo jurídico. Além da discussão sobre métodos interpretativos e narrativos, bastante em voga atualmente, também está prolifera, segundo Luis Carlos de Olivo,¹⁴³ a discussão sobre os tecnicismos da linguagem jurídica (até onde essa linguagem se faz de tal forma específica, que foge à linguagem ordinária e ao entendimento dos cidadãos em geral?) e sobre a apropriação da retórica como argumento de poder e de coerção, entre outros.

A pré-compreensão ou pré-configuração; escritura, filmagem ou autoria denotam tres momentos: interpretação ou complementação pela exibição/participação do espectador/leitor, re-leitura, re-filmagem.

Os estudos e pesquisas do Direito, na atualidade, se voltam, de mais a mais, para uma perspectiva transdisciplinar e interdisciplinar. Significa dizer que a percepção dos Novos Direitos que os diversos programas de pós-graduação em Direito tanto buscam captar e refletir sobre suas novas contribuições, no Brasil, já não se satisfazem em estudar e pesquisar o fenômeno jurídico de modo unilateral ou positivista, senão descobrem que a melhor maneira de entender o Direito é relacionando-o com as outras ciências e outras abordagens transdisciplinares, onde o cinema se inclui e influencia.

A professora da Universidade Salesiana de Lorena (SP), Ana Maria Viola, descreve corretamente as relações que o Direito mantém com o cinema, nesta nova visão ou interpretação interdisciplinar, como se pode perceber a seguir:

“O exercício do direito é também uma arte que o jurista tem de praticar sobre um sentimento entre dois ângulos que são, com frequência, opostos geralmente entre o interesse do cliente e o da verdade jurídica.

¹⁴³ DE OLIVO, Luis Carlos Cancellier (Org.): “Sistematização do estudo e da pesquisa em Direito e Literatura”, Fundação Boiteux, FAPESC, S. Catarina, 2010, pág. 10

O direito é interdisciplinar. Esse pressuposto leva a considerar outros aspectos da realidade que com ele se relacionam como a moral, a ética, a política, os diversos fenômenos sociais, além de uma visão prática e emocional.

O fenômeno cinematográfico surge assim, como um meio, através do qual se considera o fenômeno jurídico em toda sua extensão, principalmente pela presença do fato jurídico na vida humana que, em geral, existe nas histórias narradas nos filmes (GARCIA, 2008). Ademais, o cinema tem a preocupação de uma criação real, pois, quem assiste a um filme tem a impressão de que está participando das ações das personagens, compartilhando, muitas vezes com os sentimentos demonstrados pelos artistas. Não se trata apenas de ver o direito representado no cinema, como os filmes que abordam especificamente ambientes dos tribunais, mas de analisar, sob a ótica jurídica, as várias versões da realidade do convívio humano e desenvolver nos alunos a capacidade cognitiva e criativa (ALMEIDA, 2009).

Triviño (2007) faz uma interessante relação entre direito e cinema apresentando dois pontos de vista de sentidos diferentes: analisar o direito no cinema e ver o direito como cinema. A primeira atende as representações do direito no cinema e a segunda adota a representação cinematográfica na análise do fenômeno jurídico, ou seja, aquela usa o cinema como método e esta como objeto ou finalidade. Nesse sentido o assunto aqui tratado tem a ver com a primeira colocação, na qual cinema é uma das várias ferramentas para a compreensão do direito.

Pode-se construir assim uma íntima relação entre direito e cinema analisado em diferentes aspectos.”¹⁴⁴

¹⁴⁴ DE SOUZA, Ana Maria Viola e NASCIMENTO, Grazielle Augusta Ferreira: “Direito e Cinema: Uma visão interdisciplinar”, apud trabalho apresentado ao CONPEDI em Fortaleza, de 9 a 12 de junho 2010.

E consoante referido antes, as relações do cinema com o mundo jurídico, em geral, se voltam para um estreitamento cada vez maior, a partir inclusive, da variedade de gêneros cinematográficos distintos de que se revestem as experiências linguísticas dos diversos cinemas nacionais, com seus caracteres típicos e próprios, tais como se faz perceber a diferença entre o cinema alemão e o brasileiro, por exemplo, entre o norte americano e o francês, e assim por diante.

CONCLUSÕES

À guisa de conclusão deste rápido capítulo sobre como o cinema adquiriu status jurídico e de como o Direito hodierno se utiliza do cinema para ampliar suas pesquisas e estudos diremos ter consciência de não estarmos esgotando as enormes interseções e interlocuções que se estabelecem entre os fenômenos jurídicos e cinematográfico. Por outro lado, convém percorrer a prolífica bibliografia que se instaura no país, tomando como base os relacionamentos que o jurídico mantém, contemporaneamente, já seja com a psicanálise (a exemplo das obras que a editora Lumen Juris vem publicando sob a coordenação de Jacinto Nelson de Miranda Coutinho tipo **"Direito e Psicanálise: interseções e interlocuções a partir de *A hora da Estrela* de Clarice Lispector, ou a partir de *O caçador de Pipas*, de Khaled Hosseini, ou ainda a partir de *O estrangeiro*, de Albert Camus, etc, todos já agora em 2010) já seja com o cinema ou a literatura (a exemplo dos trabalhos e obras coordenadas por Luis Carlos Cancellier de Olivo, da Universidade Federal de Santa Catarina vem publicando, a exemplo das **Novas contribuições à pesquisa em Direito e Literatura**, publicados pela FAPESC e Fundação Boiteux, em 2010.**

Não podemos esquecer a prata da casa. Afinal as atividades de extensão da faculdade centenária de Direito da UFC,

mantém fértil trabalho através dos **Núcleos Interdisciplinares de Direito e Cinema (NILDESA)** e **Direito e Literatura (NILDA)**, em nível de graduação e os seminários DIREITOS FUNDAMENTAIS, CINEMA E LITERATURA, no programa de Mestrado em Direito da UFC, tem produzido uma inquietação e pesquisas significativas neste campo da investigação interdisciplinar, que brevemente resultarão em publicações sob a coordenação dos professores Fernando Ferraz e Regis Frota, sob as epígrafes e rubricas referidas na própria disciplina da pós-graduação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

ALMEIDA, José Rubens Demoro. Cinema, Direito e prática jurídica – uma introdução, **Revista do curso de Direito da Faculdade de Campo Limpo Paulista**, v. VII, pg. 38-47, Porto Alegre: IOB, 2009. ISSN 1980-1866.

COUTINHO, Mario Alves: Escrever com a câmara – a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard, Crisálida Editora, Belo Horizonte, 2010.

DE OLIVO, Luis Carlos Cancellier (Org.): “Sistematização do estudo e da pesquisa em Direito e Literatura”, Fundação Boiteux, FAPESC, S. Catarina, 2010.

EDELMAN, Bernard: “O direito captado pela fotografia”, tradução de Soveral Martins e Pires de Carvalho, Editor Centelha, Coimbra, 1976.

FAURE, Elie: Fonctions du Cinema- de la cinéplastique à son destin social, Editions Gonthier, Paris, 1977.

GARCIA, Juan Antonio Gómez. Derecho y cine: El rito, o El derecho y El juez según El realismo jurídico escandinavo, *Revista de Derecho UNED*, n. 3, pg. 101-123, 2008.

LACERDA, Gabriel: O Direito no Cinema, relato de uma experiência didática no campo do direito, FGV editora, Rio de Janeiro, 2007.

SCORCESE, Martin e Michael Henry Wilson: “Uma viagem pessoal pelo cinema americano”, tradução de José Geraldo Couto, CosacNaify, São Paulo, 2004.

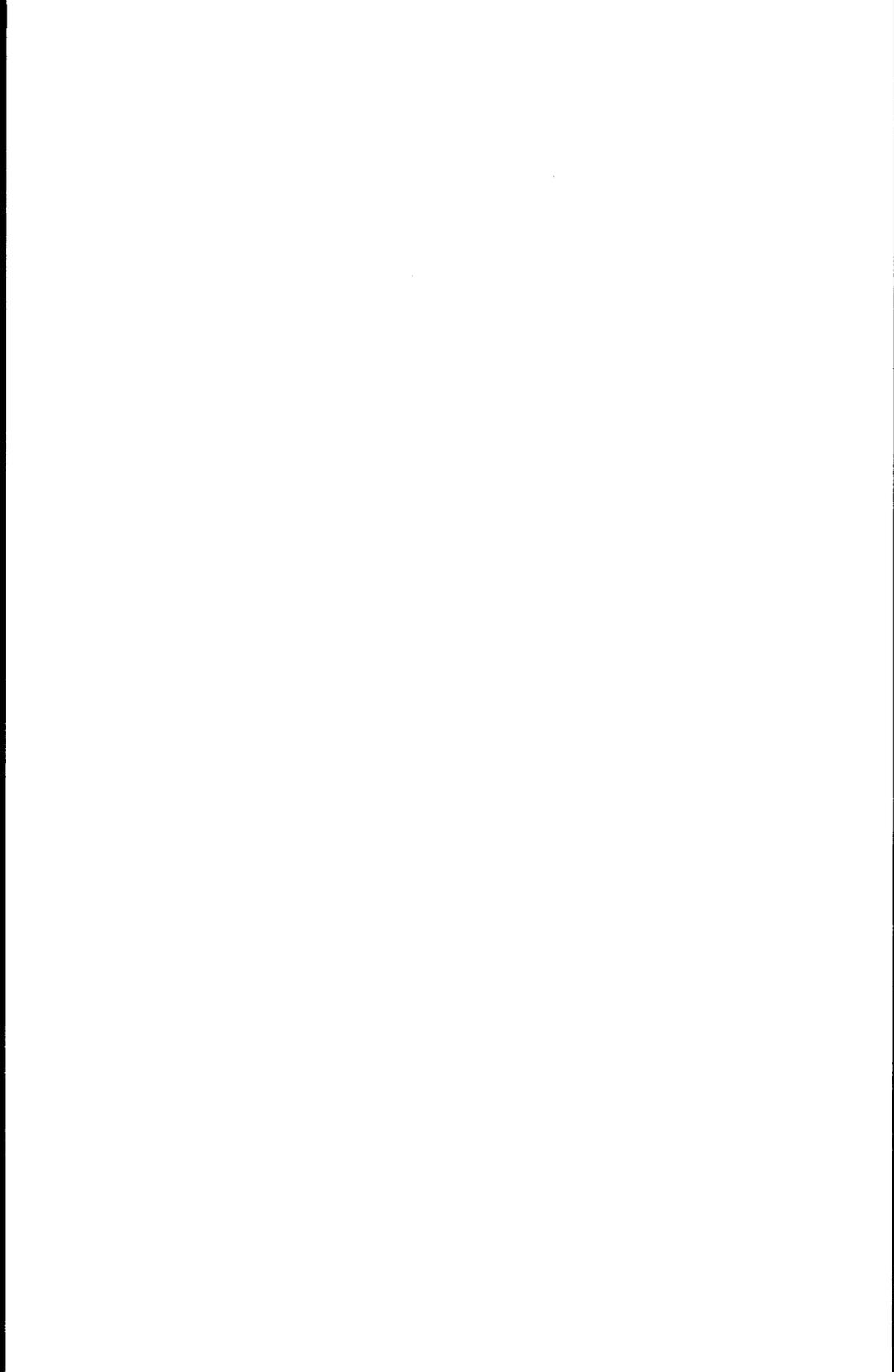
STAM, Robert - *Introdução à teoria do cinema*, Papirus Editora, 4ª Ed., tradução de Fernando Mascarello, São Paulo, 2010.

STAM, Robert - *A literatura através do cinema - realismo, magia e a arte da adaptação*, Ed. UFMG, tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, 2008.

TRIVIÑO, Jose Luis Pérez. Cine y derecho – aplicaciones docentes. Universidad Pompeu Fraba, *Quadernos del cine*, Barcelona, Espanha, 2007. Disponível em www.cervantesvirtual.com, acesso em 25.09.2010.

XAVIER, Ismail: “A experiência do Cinema: antologia”, Graal / Embrafilme Editora, Rio de Janeiro, 1983.

ŽIŽEK, Slavoj (1989). *The sublime object of ideology*. Nova York: Verso.
____ (2011). *Em defesa das causas perdidas*, Boitempo Editorial, trad. de Maria Beatriz de Medina, São Paulo, 2011.



Capítulo 9

SÃO BERNARDO: BRUTALIDADE DO NARRADOR À DOÇURA DA COMPANHEIRA

RESUMO

Este capítulo se circunscreve no âmbito os estudos comparados entre literatura e cinema se propõem estudar e refletir sobre as transformações produto da mudança de linguagem ou meio da voz narrativa de um texto literário ao ser transposto ou adaptado para o cinema.

Estas reflexões serão levadas a termo analisando um texto literário em especial, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, confrontando-o com sua versão cinematográfica, o filme homônimo de Leon Hirszman, caracterizando neles as especificidades de cada discurso e, em particular, as características próprias da narração, da ficção e de criação do texto de cada um destes meios artísticos, para compreender assim as consequências teóricas, práticas e estéticas deste cambio fundamental na abordagem diegética.

PALAVRAS CHAVE: Adaptação cinematográfica. Narratologia, diegese, narração, ficção e texto. Graciliano Ramos. Leon Hirszman.

RESUMÉE

Cet article se donne dans le context d'étude comparatif de littérature et du cinema et se propose a étudier et réfléchir a propos des transformations produit de chanchement de language ou

moyen de la voix narrative d'un texte littéraire occasion de sa transposition au cinema. Cettes reflexions seront considerés en analisant un texte littéraire, en especial, S. Bernardo, de Graciliano Ramos vis a vis de sa version cinematografique, le film homonime de Leon Hirszman, en caracterisant les especificités de chaque discours et, en particulier, les caracteristiques tipiques de la narration, de la ficcion et de la création du texte de chaqu'un de ces moyens artistiques, pour comprendre ainsi lês consequences théoriques, pratiques et esthétiques de cet chanchement fondamental dans l'abordage diegétique.

MOTS-CLEFS

Filmique. Adaptacion. Narratologie. Diegesis. Narrative, fiction et texte. Graciliano Ramos. Leon Hirszman.

INTRODUÇÃO: A NARRAÇÃO E O CINEMA BRASILEIRO

Muitos são os textos literários adaptados para o cinema brasileiro.

Pode-se observar obras literárias sendo transpostas ao cinematógrafo ou ao cinema, no Brasil, desde os primeiros anos de 1900, como "os guaranis", de 1908, película dirigida por Benjamin de Oliveira,¹⁴⁵ uma dentre tantas adaptações de romances do cearense José de Alencar, não podendo deixar de ressaltar que este seu livro "O guarani" chegou a conhecer 9 (nove) adaptações fílmicas, no Brasil, até o presente.

De igual modo, a obra literária de Graciliano Ramos sempre despertou grande interesse ao cinema nacional que o adaptou di-

¹⁴⁵ NORONHA, Jurandyr: "A longa luta do cinema brasileiro - Os pioneiros", Rio de Janeiro, Funarte, 2002, pagina 23.

versas vezes, desde "Vidas Secas" (1962), transposta ao cinema por Nelson Pereira dos Santos, passando por "Memórias do Cárcere" (1979), dirigido pelo mesmo cineasta paulista NPS, único homem representante do cinema brasileiro a integrar, atualmente, os quadros vitalícios da Academia Brasileira de Letras (ABL), sem esquecer o próprio "São Bernardo", filme objeto destes específicos comentários comparativos com sua narrativa literária por adaptação cinematográfica pelo engenheiro cineasta carioca, Leon Hirszman, além de outros filmes.

Destarte, a relação estreita da arte literária com a cinematográfica, no Brasil, vem se aprofundando de mais a mais, sugerindo que as transformações produto do cambio de meio da voz narrativa de um texto literário ao ser levado ao cinema merecem ser estudadas, como adiante faremos com o caso concreto do livro "São Bernardo".

Após um início de história um tanto confusa, de 1895/98, quando não se tinha nítido se o cinema tenderia para o documentário, na linha dos trabalhos dos Irmãos Lumière com seus filmecos de cinco minutos de duração tipo "Sortie de la Gare" "arroséur arrosé", ou seja, abordagens familiares que eram projetados nas feiras e pequenos ajuntamentos populares franceses, de um lado; ou por outra, se optaria antes pela inventividade criativa e imaginosa de Georges Méliés, o precursor dos filmes de ficção e ficção científica, cujos filmes se inspiravam na imaginação e magia humanas, e não apenas em seu registro do atual, do contemporâneo ou documental, não tardou, contudo, que o cinematógrafo encontrasse seu maior potencial na criação e comunicação de histórias e tramas dramáticas, donde se pode concluir não haver tardado bastante em recorrer ou socorrer-se da literatura, tanto ficcional quanto narrativa, em busca de novos argumentos e roteiros, inclusive para legitimar-se como arte res-

peitosa quanto as literárias que ocupavam os escaninhos acadêmicos e notáveis. Fosse buscando inspiração na literatura francesa oficial quanto na brasileira incipiente, o cinematógrafo logo passou a ter mais da metade de suas películas efetivamente realizadas com base em texto precedente.

Por outro lado, diremos que a experiência de rever, trinta e nove anos depois de sua realização, em 1972, o filme *S. Bernardo*, de Leon Hirszman, baseado e adaptado da obra primordial do escritor Graciliano Ramos, escrita, por sua vez, em 1934, dois anos antes dos absurdos e brutais anos que o alagoano vivenciaria no cárcere sem processo, possibilita-nos apreender e refletir sobre o significado daquilo a que chamamos de sentido histórico.

1. GRACILIANO RAMOS E SÃO BERNARDO: A DIFÍCIL CRIAÇÃO DE UM TEXTO E A DESCRIÇÃO DE UM RELATO PELO NARRADOR/PERSONAGEM PAULO HONÓRIO

A literatura de Graciliano Ramos é seca e direta, se podemos assim dizer. Como o próprio autor alagoano revelou, certa vez, ao afirmar que “deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício...a palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para **dizer**.” Ora, dos romances de Graciliano “São Bernardo” a mim, me parece, aquele que mais objetiva e diretamente, **diz**. Eis uma das características literárias de sua linguagem, à qual ressalto, adiante, com a transcrição de rápido texto do livro, para iniciar a comparação dos dois universos linguísticos, o literário e o cinético, a partir da incursão adaptativa de Leon Hirszman, cujas imagens cinematográficas diretas e objetivamente **mostram (e não dizem)**, igualmente, do universo ramosiano, na medida em que cap-

tou a relevância do relato elaborado pelo narrador/personagem Paulo Honório, de 50 anos.

O trecho que transcrevo, abaixo, descreve a juventude do personagem central do romance "São Bernardo", Paulo Honório, cuja escrita rememorativa da dureza da profissão o atormentará toda a vida, deste modo resumido (no filme, ao tempo em que o recurso da utilização da voz *off* de Othon Bastos pontua a memória ao espectador, a bela imagem do riacho corrente, dos operários trabalhando a terra, arando o algodão, à distância, em contraste com o primeiro plano do rosto de Paulo Honório, o narrador):

"Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdução, abrequi a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes."¹⁴⁶

Convém, antes, sublinhar as razões pelas quais a relação cinema-literatura tem sido um dos campos de estudo privilegiados das diversas teorias cinematográficas e, a partir dos anos sessenta, dos estudos semióticos e estruturalistas, muito particularmente no campo da narratologia. Ora, como anunciado no resumo que faríamos um estudo sob a ótica analítica da diegética,

¹⁴⁶RAMOS, Graciliano: São Bernardo. Record Editora, 88 edição, São Paulo, 2009, pag. 16

entende-se aqui por Diegese como sendo um conceito da narratologia, dos estudos literários, dramatúrgicos, e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. Os estudiosos e analistas ¹⁴⁷, a exemplo de estruturalistas como Ginette, Per Aage Brandt, David Lodge, Manuel Alcides Jofre e Etienne Souriau e Yves Reuter reconhecem que a diegese é a realidade própria da narrativa (“o mundo Ficcional”), a vida fictícia, à parte da realidade externa de quem lê(o chamado ou dito “mundo real” ou vida real. Quem consultar a Wikipaedia no verbete diegese, verá que este conceito da narratologia conhece um **tempo** e um **espaço** dito diegéticos os quais, são, destarte, “o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor”¹⁴⁸.

Este artigo se inscreve dentro do marco teórico da análise da narrativa proposta por Yves Reuter, ¹⁴⁹ ao propor uma análise prática de um romance e o filme homônimo *S. Bernardo* (de Graciliano Ramos e Leon Hirszman, respectivamente). Esse exercício prático consistirá na análise de um aspecto fundamental para ambos os meios e linguagens: a situação específica da narração como elemento definatório de veículos sígnicos ou significantes essencialmente diegéticos, é dizer, comunicadores de histórias e/ou tramas. Sobre a base das características particulares de cada tipo de discurso, procuraremos verificar como se vinculam ambas as disciplinas em tanto transmissoras ou comunicadoras de uma diegese

¹⁴⁷ Conferir BRANDT, Per Aage: “La diegesis, in Prada Oropeza Renato. *Linguística y Literatura* (xalapa, Mexico: Univ. Veracruzana, 1978); GENETTE, G.: “Figures III (1972), id.: *Nouveau discours du récit* (1983); JOFRE, Manuel Alcides: *Analysis textual de la diegesis*”, *Alpha: Revista das artes, letras y Filosofia*, 3(1987); DAVID, Lodge: *Mimesis and Diegesis in modern Fiction*” in *Essentials of the Theory of Fiction*, org. por Michael J. Hoffman e Patrick D. Murphy (2 edição, 1996); SOURIAU, Étienne: (org): *L’Univers filmique* (1953); REUTER, Yves: *A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração*, Difel, Rio de Janeiro, 2007.

¹⁴⁸ Wikipaedia, no verbete “Diegese”, consulta ao site www.wikipaedia feita dia 13.7.2010

¹⁴⁹ REUTER, Yves, op.cit. pags. 13/124.

ficcional, contudo ao mesmo tempo confrontando-as como formas discursivas divergentes, com formas de narrar de cada uma, e que, obviamente, não são equivalentes.

Para cumprimento deste objetivo específico, utilizarei a metodologia essencial dos estudos narratológicos, aquela proposta por Yves Reuter na obra "A análise da narrativa", como anteriormente anunciado, com vistas a adaptar ou produtivizar dito método no estudo comparado do cinema. Nesta análise me deterei essencialmente na mudança da prospecção semiótica ou narratológica que afeta à voz narrativa que sustenta o relato, estudando, então, as diferenças que se produzem ao ser transposta ao cinema uma diegese originariamente literária, ou seja, ao adaptar-se ao fenômeno fílmico ou à linguagem cinematográfica um texto literário como consequência desta mudança de narração.

Ora, num breve comentário dos princípios essenciais da análise interna da narrativa de *São Bernardo*, tomando como base de referência as lições de Yves Reuter,¹⁵⁰ já percebemos que o narrador (ninguém menos que o personagem central da trama, Paulo Honório, o qual iniciará o romance fazendo seu planejamento escritural) conta a história, dentro do texto, de forma agudamente direta e sincera. Sendo, com efeito, o **narrador** distinto do escritor ou **autor** (no caso concreto, cuida-se este do literato Graciliano Ramos enquanto ser humano que existiu, em carne e osso, prefeito de uma das cidades de Alagoas, "filho de negociante miúdo, casado com a filha de um criador de gado", segundo o próprio autor) porquanto o narrador Paulo Honório "é fundamentalmente constituído pelo conjunto de signos linguísticos que dão uma forma mais ou menos aparente àquele que narra a história"¹⁵¹, não devendo com aquele ser confundido, Paulo Honório

¹⁵⁰ REUTER, Yves: "A Análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração, DIFEL, Coleção enfoques –Letras, 2 edição, Tradução de Mario Pontes, Rio de Janeiro, 2007.

¹⁵¹ REUTER, Yves, Op. cit. pag. 19.

só existe no texto e mediante o texto, por intermédio de suas palavras, as quais constituem a grande atração da construção do texto narrativo, já que como afirmado por Godofredo de Oliveira Neto¹⁵² o “narrador, além de nós, leitores, é também destinatário da história que ele tenta reeditar.”

Sendo ainda um romance explicitamente ideológico, releva observar como inicia o primeiro parágrafo do livro, com referência a um (seu) projeto, a um imaginário obsedante do narrador/personagem central:

“Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela *divisão do trabalho*”¹⁵³

Ou seja, pela divisão social das tarefas literárias, porquanto para o narrador Paulo Honório, a língua não constitui um âmbito homogêneo, todo pelo oposto, ele se decompõe em diversas e especializadas linguagens, como se pode inferir da continuidade do texto a seguir transcrito:

“Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria meu nome na capa”.

Logo se percebe o dilema extremado impresso na conflituosa relação entre o projeto da escrita ou concepção de criação coletiva

¹⁵² OLIVEIRA NETO, Godofredo: Pós-fácio à edição 88 do romance *S. Bernardo*, pela Editora Record, Rio de Janeiro/S. Paulo, 2009, pags.223/233, em concreto, pag. 224.

¹⁵³ Conferir a mencionada edição 88 do romance *S. Bernardo*, publicada pela Edit. Record, RJ SP, 2009, pag. 7.

do texto pelo narrador Honório e sua efetiva construção ou realização, em outras palavras, entre a "faculdade e a capacidade do narrador de **imaginar** o livro e a sua construção através da **escrita**, através do processo de elaboração do texto e sua dimensão ficcional. Basta ver que um dos convidados para co-participar na construção do texto, não compreende o dilema do Paulo Honório: "Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma" (cap. 1). Se Gondim é pernóstico, o é pelo seu estilo, pela desadaptação entre a escrita e a matéria a dizer, a experiência concreta a transmitir. Tanto assim, que no roteiro cinematográfico e na adaptação fílmica de Leon Hirszman não há qualquer referência a esta dificuldade diegética dos diálogos (aliás, quando transpostos o são **ipsis litteris**), posto se tratar, na essência dificultosa da adaptação fílmica, da utilização de outro linguajar: o da imagem, o das luzes e sombras a substituir a construção da escrita.

Já se pode compreender quão felizarda e fiel foi a transposição de S. Bernardo ao cinema, vez que Hirszman entendeu absolutamente que "a língua escrita não consegue dar conta do ímpeto de contador do narrador" (sic) no texto literário ou no livro, quando ainda no cap. 1, observa Paulo Honório que "João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem." (Início da pág. 8). No filme de Hirszman não se vê uma montagem desmontada; nada de *flashbacks* excessivos, tão comuns nos filmes contemporâneos, a trama se situa do principio ao fim no presente narrativo/comentado em *off* pelo narrador Honório (Othon Bastos), como uma forma de interiorizar o sentimento do narrador, como uma inteligente opção pela fidelidade ao velho Graça.¹⁵⁴

¹⁵⁴ DE MORAIS, Denis de : "O velho Graça - uma biografia de Graciliano Ramos", José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1992, 407 paginas. Uma ótima biografia do escritor alagoano, o qual,

Se há narração cinematográfica, esta é essencial e fundamentalmente, pelo menos em seu nível básico, uma narração muda ou silenciosa, posto que ninguém **diz cinema** (no sentido antes alertado de que Graciliano Ramos, por exemplo, **diz texto ou literatura**) e sim, **mostra cinema** (no sentido de que Hirszman **mostrará** em *S. Bernardo*, como demonstraremos a seguir). O mundo da diegese ou da “vida ficcional” da película que comentaremos, se **mostra** diretamente ao receptor, com uma aparência de imediatez, contudo, esteticamente organizado.

2. O TEMA DE SÃO BERNARDO – O FILME

Poderíamos nos perguntar: qual o verdadeiro tema do filme *S. Bernardo*, dirigido pelo cinemanovista Leon Hirszman?

Ora, inicialmente, convém não confundir o tema de um filme com sua trama. Enquanto aquele responde à indagação “sobre que é este filme”?, esta tenta responder a pergunta “como este tema é narrado”? Em outras palavras, o tema de *S. Bernardo* é precisamente a questão arte/linguagem, por um lado; e por outro, a metamorfose pela qual passa o corpo do narrador e personagem central da trama, Paulo Honório, ao revisitar ou escrever dramas de sua vida na Fazenda que adquiriu de modo espúrio e casar-se com Madalena, que finda por suicidar-se lá mesmo.

segundo palavras de Carlos Nelson Coutinho teve que ‘esperar a comemoração de seu centenário para ser objeto de uma ampla e exaustiva biografia’, conf. Pag XV, op. Cit. Por óbvio que em 1992 já tinham sido publicadas diversas biografias de outros escritores brasileiros (a exemplo da escrita por Francisco de Assis Barbosa, a propósito de Lima Barreto), contudo, poucas tinham escapado da tentação biografista, o que não ocorre com a obra de Dênis de Moraes mencionada, na medida em que, consoante observado pelo autor da referida biografia, vê-se concretizada ali a possibilidade de explicar uma obra literária pela biografia de seu autor, denunciando-lhe os limites estéticos desta mesma obra. Coutinho releva que “se *S. Bernardo. Angústia e Vidas Secas* se incluem entre os maiores romances brasileiros, isso ocorre exatamente porque eles não se limitam a reproduzir as experiências pessoais de Graciliano, seus traumas infantis ou seu inconsciente, mas porque dão expressão estética a movimentos profundos e universais da consciência e da práxis social de grupos fundamentais da sociedade brasileira.” *Idem, ibidem*

O tema de *S. Bernardo* cuida, na verdade, da forte influência ideológica que o movimento comunista exerce sobre o escritor Graciliano Ramos, na década de 30, e sua narrativa, cuja função precípua seria, segundo Oliveira Neto:¹⁵⁵ “contribuir, com a arte, para transformar a estrutura social. E é conhecido que julgava indispensável viver como um miserável para poder falar do ponto de vista deste miserável.”

Ora, com efeito, o verdadeiro tema de *S. Bernardo* é o ciúme, a desconfiança, a agressividade e a brutalidade que tanto caracterizam o narrador. Seja no livro, seja no filme cuja transposição para a tela por León Hirszman capta traços tão fiéis da personalidade do narrador - um Othon Bastos acabocladado e senhor dono da fazenda S. Bernardo, a descrever em voz **off** todos os sentimentos seus e dos outros personagens a quem manda e desmanda - sobretudo capta tão bem a metamorfose pela qual esta personalidade brutalizada do personagem-narrador principia a passar, após a metade do filme - mais ou menos aos 52 minutos - quando começa a desconfiar de Madalena (a excelente atriz Izabel Ribeiro que faz a correspondência de S. Bernardo), desagradando-a na gravidez, através de estocadas, maledicências e desconfianças da tia da esposa, d. Glória (igualmente muito bem interpretado o papel por Vanda Lacerda), a qual é acusada por Paulo Honório de meter-se em assuntos alheios, e o faz de modo a aborrecer à sobrinha Madalena, que a defende sempre.

3. A PREMISSA DO FILME

A premissa de um filme é o modo como seu tema se manifesta. A premissa de *S. Bernardo* é constituído dos diversos elementos

¹⁵⁵ OLIVEIRA NETO, Godofredo de: “A ficção na realidade em São Bernardo, 1 edição, Belo Horizonte, Nova Safra, (Blumenau): Editora da FURB, 1990, 109 páginas. Baseado no capítulo da tese do autor (Doutorado - UFRJ, 1988), apresentado sob o título: “O nome e o verbo na construção de *S. Bernardo*. Bibliografia: p. 102-106.

visuais e sonoros (muito especialmente a música de Caetano Veloso ressalta o clima de brutalidade do personagem narrador, bem como o desapontamento crescente das senhoras d. Gloria e dona Madalena (Vanda Lacerda e Isabel Ribeiro), cujas sensibilidades são acentuadas pela composição musical sob a forma de lamentos, gritos de socorro, falsetes sonoros a pontuar as sensíveis personalidades daquelas cidadinas que se desadaptam com o clima brutal e agressivo do sertão de *S. Bernardo*, moldado à imagem e semelhança de Paulo Honório.

Em um estudo preliminar mínimo sobre o processo de realização da película sob comentário, em suas fases de desenvolvimento, cujas principais etapas costumam ser - e o foram concretamente, devemos evidenciar, no caso de *S. Bernardo* -, 1.a) a aquisição de direitos (pitch, roteiro ou argumento ou obra já existente) autorais de adaptação à cena fílmica pela produtora SAGA, onde Hirszman era sócio; 2.b) análise de viabilidade com *breakdown* de custos (não foram muito elevados posto que poucos personagens e locações), análise da história (elenco, diretor sendo o próprio roteirista e produtor Hirszman, gênero, público, etc); cronograma/data de entrega (devidamente cumprida não fora a censura que reteve o filme por sete meses até sua liberação); 3.c) agregação de talento (o diretor sempre foi conhecido, por seu caráter autoral/determinante, na qualidade de diretor estabelecido, já inteiramente profissional, à época da pré-produção, em condições de influenciar inclusive na escolha do elenco principal, como se pode inferir da nota de rodapé número 156, adiante); 4.d.) Polimento do roteiro, concretamente se baseou Hirszman em artigo da lavra de Antonio Candido sobre o livro de Graciliano, que o ajudou a definir o tom narrativo/intimista; e, 5.e.) preparação de um roteiro de trabalho (shooting script) e escolha preliminar de locações – desde o princípio adotada a cidade de Viçosa, em Alagoas, onde vivera o autor do texto original, e onde

permaneceu mais de mês toda a equipe essencial de técnicos (fotógrafo, iluminador, técnico de som e elenco).

O desenvolvimento da realização afetou o filme em virtude dos seguintes aspectos: a) pequeno orçamento, o qual se tivesse sido maior, logicamente teria dado ao filme mencionado, mais visibilidade de mercado, tendo contribuído para aumentar o sucesso de público, o qual, de fato, não foi muito grande, apesar do sucesso de crítica. A aparência de película pouco comercial, embora não experimental, deu azo às dificuldades financeiras e comerciais que do filme resultaram, levando, ao fim e ao cabo, à falência da produtora SAGA, na década de setenta. Afinal, não consta ter havido alterações na história original de Graciliano com vistas ao incremento potencial de mercado, para definir público alvo ou ainda, para atender desejos do diretor e/ou astros. A natureza autoral da realização foi o grande definidor de como o desenvolvimento do filme o afetou. Se fossemos analisar os esquemas de pré-produção e pós-produção de *S. Bernardo* considerariamos: 1) Foi feito um *breakdown* do roteiro através de um plano de filmagem, segundo o próprio diretor Hirszman este roteiro consistiu basicamente em anotar em cima do texto do romance passagens a serem filmadas tal e qual o original, tendo, afinal o plano de filmagens obedecido sobretudo às conveniências de custos de produção nas filmagens concentradas em duas cidades: Viçosa (Alagoas, onde viveu por alguns anos o autor) e Rio de Janeiro (tomadas com atores cariocas, em diálogos aproximados, fechados, com pouca iluminação, independentes do ambiente externo; outros aspectos que concorreram para a realização do filme foram o planejamento de logística; o cronograma de produção; o estabelecimento do conceito visual e sonoro do filme através de *storyboards*, visualizações, padrão e palheta de cores, lentes, película, ângulos, equipamento da SAGA, figurinos e caracterizações.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Comentários e críticas sobre o filme ora analisado foram e continuam circulando na imprensa brasileira, bem como pela internet, da qual reproduzo o seguinte, para confirmá-lo, a seguir: [Tempo-narração: S.](#)

4. A TRAMA DA PELÍCULA ADAPTADA

A trama de um filme se não confunde com seu tema. Como visto anteriormente, o tema de um filme é **sobre o que ele é**, enquanto a trama diz **como** esse tema é narrado.

Aqui nos encontramos com uma primeira interlocução conflitiva entre estas duas formas de linguagem, a literária e a cinematográfica. Embora tanto Graciliano Ramos é normalmente visto como um mais importantes autores do século XX, no Brasil, quanto Leon Hirszman¹⁵⁷ seja igualmente considerado um dos mais importantes cineastas do cinema novo brasileiro, percebemos que o cineasta não tem interesse em discutir ou identificar a dificuldade que o personagem central de *São Bernardo*, no caso concreto, *Paulo Honório (Othon Bastos)* - devidamente ressaltada

¹⁵⁷ Leon Hirszman, ainda estudante de Engenharia iniciou suas atividades em cineclubes e ligou-se a Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho. Começou suas atividades cinematográficas junto com sua vigorosa e consistente militância política, no movimento estudantil no Rio de Janeiro, tendo sido um dos fundadores do CPC - Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes (UNE). Foi no CPC que ele realizou sua primeira produção, o curta "Pedreira de São Diogo", um dos cinco episódios do filme "Cinco vezes favela", lançado em 1962. Documentarista e autor de ficção, em sua obra figuram os documentários Nelson Cavaquinho", "Megalópolis", "Ecologia" e Sesta-feira da Paixão, Sábado de aleluia". Em 1971, ele realiza o longa-metragem "São Bernardo", baseado na história homônima de Graciliano Ramos, que apesar do enorme sucesso de crítica, não conseguiu se transformar em sucesso de público. Ainda na década de 1970 filmou os importantes documentários "Cantos do trabalho no campo" em 1976, o longa-metragem "Que país é esse?" em 1977, "Rio, carnaval da vida" em 1978 e realizou o longa "ABC da greve", sobre o movimento operário da região do ABC paulista. Em 1981, recebeu a consagração de público e crítica e o Leão de Ouro do Festival de Veneza com o filme "Eles não usam black-tie", adaptação da peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri, que escreveu com Leon o roteiro e os diálogos do filme. Gianfrancesco Guarnieri também trabalhou como ator no filme fazendo o papel de Otávio, o pai, militante e corajoso, que entra em conflito com o filho Tião (Carlos Alberto Riccelli), dividido entre suas aspirações por uma vida pequeno-burguesa ao lado da noiva Maria (Beth Mendes) e as exigências do movimento grevista. Guarnieri compôs com Fernanda Montenegro (genial no papel de Romana, mulher de Otávio), um dos momentos de maior expressividade do cinema: a cena em que ambos, desolados por causa da ruptura com o filho e pela morte do amigo Bráulio (Milton Gonçalves) se põem a catar feijão. "Eles não usam black-tie" recebeu outros importantes prêmios como: Grande Prêmio Coral Negro no 3º Festival Internacional do Novo Cinema Latino-Americano, em

por Graciliano Ramos em seu livro homônimo, sobretudo conforme relevado desde o primeiro capítulo da obra literária -, na prática corrente da língua, “estratos de conhecimento e de competência que devem estar presentes no seu livro, mas que ele próprio não pode assumir” (v.g., percebamos que o filme é composto de sons e músicas, ruídos, luzes e **sombras**, as quais compõem um painel de escuridão da alma, psicanaliticamente analisada pelo narrador em voz *off*).

Parafraseando Oliveira Neto¹⁵⁸ quando afirma que “dois capítulos do romance em apreço deixam entrever com clareza a composição intelectual da obra e, de quebra, a visão artística do Graciliano Ramos-escritor: o capítulo 1, já referido, onde vem exposta a questão arte/linguagem, e o 19, a partir do qual tem início a metamorfose do corpo do narrador-personagem”, afirmaríamos que duas sequências do filme homônimo deixam igualmente entrever a composição fílmica/artística da película cinemanovista, e de pronto, a percepção cine/artística/intimista do Leon Hirszman-roteirista e diretor cinematográfico: os planos-sequências inicial e final, cujo primeiro plano do ator Othon Bastos(encarnando o personagem narrador Paulo Honório, no início a fumar seu cachimbo aristocrático, usando a pena para tentar descrever ou fixar suas memórias aos leitores), barbado e arrasado, sob a luz tênue de uma vela que insiste em se apagar

1981: Grande Prêmio do Festival dos Três Continentes e Espiga de Ouro do Festival Internacional de Valladolid, também em 1981, além do Prêmio Air France de 1982. Leon Hirszman teve um papel extremamente importante na afirmação do cinema brasileiro e deixou vários textos onde se pode ler agudas reflexões sobre as condições da produção cinematográfica no Brasil, o mercado nacional e sua respectiva legislação de proteção, a Embrafilme, as correntes de criação cinematográfica e o cinema político. Leon morreu vítima de AIDS que ele contraiu durante uma transfusão de plasma sanguíneo, depois de quase um ano de tratamento, deixando três filhos: Irma, Maria e João Pedro, uma corajosa companheira, Cláudia Fares Menhem e uma imensa e incurável saudade entre seus muitos amigos, acostumados a receber dele montanhas de afeto e sabedoria. (Pesquisa da enciclopédia Wikipedia, verbete Leon Hirszman, visitado em 10.07.2010).

¹⁵⁸ Oliveira Neto, op. cit. pag. 225

(na sequência final, ele re-acende várias vezes, usando com vários fósforos) revela o **ver/não-ver** da adaptação fílmica, interioriza a narração psicanalítica de Paulo, o senhor de S. Bernardo, o Honório-narrador inserido na solidão das suas memórias, na falência de suas economias e na degradação de sua brutal personalidade. Assim como Madalena (Isabel Ribeiro) parece ser a honesta e digna mulher – anjo da morte, assim S. Bernardo aparece como um lugar mítico, que atrai ao envelhecidíssimo proprietário aos 50 anos, que não o deixa partir ou jamais sair daquela fazenda, e que o atrapa em sua própria degradação até a absoluta solidão e falência.

Porquanto, a trama ou história de *S. Bernardo-filme* se passa na década de trinta e o narrador encarnado por Othon Bastos (cuja imagem e voz compõem um Paulo Honório soberbo na história da interpretação cinematográfica brasileira, a lembrar as suas atuações em *Deus e o Diabo na terra do sol*, (1963) de Glauber Rocha, quando empresta igualmente sua voz para diversos personagens como o beato Sebastião (Lídio Silva), Corisco e Lampião (ele próprio, em sequência famosa na história do cinema, pela utilização do método interpretativo stanislavskiano e inspiração brechtiana) - enfim, o personagem central de S. Bernardo tenta revisitar, através da escrita puxada pela memória e pela insônia, dramas de sua vida e conflitos internos que até o momento em que o livro era escrito permaneciam inexplicáveis. Com efeito, nem a fazenda S. Bernardo, que Paulo Honório forçara adquirir e comprara de Padilha (Nildo Parente) por preço irrisório, nem a professora Madalena, a quem contratou para alfabetizar as crianças de seu empreendimento rural e com quem acaba se casando, deram-lhe o sossego que tanto buscava. Resta-lhe a escrita: talvez ela lhe devolva a paz

desejada. Mas os fatos e o tempo não voltam. Há, assim, como observado por Oliveira Neto¹⁵⁹, em função desse tipo de narrativa, uma constante transição entre passado e presente," já que o narrador além de nós, leitores e/ou espectadores, é também o destinatário da história que ele tenta reeditar."

5. O GÊNERO CINEMATOGRAFICO NO QUAL SE ENQUADRA O FILME

Falar-se de gênero cinematográfico se trata de buscar identificar que recursos pré-existentes me ajudam a acompanhar esta História e atingir este Tema. Em qual gênero do cinema poderíamos enquadrar *S. Bernardo*? Consoante afirma Yves Reuter "a ficção designa o universo encenado pelo texto: a história, as personagens, o espaço-tempo. Ela se constrói progressivamente, seguindo o fio do texto e de sua leitura."¹⁶⁰

Em consequência prática disto, e neste nosso exercício prático de análise comparativa das linguagens cinematográfica e literária do *S. Bernardo*, faz-se necessário trabalhar com a integralidade do texto (na literatura) e das imagens e sons (no filme) para melhor analisar a ficção e seus componentes. Por evidente, como toda história se compõe de *estados* e *ações*, convém analisar se as ditas cujas são numerosas ou não em **S. Bernardo**, se enfim, apresentam-se sob diferentes formas.

5.1. A História: ações, sequências, intriga

- Há poucas ações, e elas são "internas" (o que em parte está ligado ao funcionamento do romance como gênero psicoló-

¹⁵⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁰ REUTER, Yves: op. Cit. Pag. 27

gico e dramático e ao seu processo de conscientização/rememorização “coisificadora” do narrador Paulo Honório);

- As ações são facilmente assinaláveis e explícitas;

- Trata-se das “idas e vindas” de Paulo Honório para adquirir (quase extorquir) a fazenda de Padilha, expandindo-a inclusive nos limites e confrontações e, seu posterior casamento com Madalena, mulher cuja bondade e honestidade o perturbará e enciumará, ao ponto de levá-la ao suicídio;

- Essas ações se efetuam (desenrolar e desfecho), e se decompõem em frases e capítulos finais;

- Sua cronologia é clara e respeitada. Consoante assinalado por Roland Barthes¹⁶¹ existem as distinções entre as *funções cardeais* (ou *nodais*), fundamentais para o desenrolar da história e o devir das personagens, e as *catálises* que preenchem, com um papel secundário, o espaço entre as primeiras. De verdade, as funções catalíticas são mais raramente conservadas nos resumos do que as funções cardeais, donde poderemos chamar a atenção sobre as ações se organizam para formar a história de *S. Bernardo*, e assim distinguir as três formas essenciais de relações entre elas: 1) *as relações lógicas* – aquelas atitudes de personagens secundários (quando Padilha conversa com o vaqueiro Marciano, por exemplo, e isto enfurece o narrador que passa a acusá-lo de preguiçoso, fuxiqueiro, maltratando-o de não tratar do gado), ou seja quando a ação A é a causa ou a consequência da ação B; 2) *as relações cronológicas* – aquelas atitudes anteriores ou posteriores a outras (exemplo, quando Paulo Honório, apoquentado, encontra uma folha de carta com letra de Madalena no pátio (ação A) e supõe, maquina ou suspeita de tratar-se de carta para um outro homem, *vindo a acusá-la de traição na Igreja* (ação B), ou seja, quando uma determinada ação A precede ou sucede a uma outra ação B; e 3) *as relações*

¹⁶¹ BARTHES, Roland: Introduction a l'analyse structurale des récits, (1966) em R. Barthes e outros, “Poétique du récit”, Le seuil, Paris, 1977.

hierárquicas: a ação A é mais importante ou menos importante do que a ação B, é dizer, como no caso anterior o fato de Paulo Honório ter achado, casualmente, folha de correspondência, levada pelo vento, da mesa de Madalena ao pátio da casa da fazenda (ação A) teve muito mais importância no relato para o narrador, que sua acusação de traição à mulher companheira e fiel (ação B), mostrando, destarte, uma relação hierárquica entre as ações mencionadas, sem olvidar que tais relações, no romance, são essenciais para a articulação das ações na *intriga global* que, segundo Reuter (2007), em compensação, integra e dá sentido às múltiplas ações que a compõem.

A questão da intriga convida a nos demandarmos sobre a estrutura global da história de *S. Bernardo*, como aliás, fazem todos os teóricos (Propp, Adam, Greimas, Larivaille, etc) e estudiosos da narratologia.¹⁶² O repertório das 31 funções da narrativa, segundo Vladimir Propp se mostrou eficaz na análise dos contos, contudo, insuficiente no caso de outras narrativas como na hipótese do texto de romance de Graciliano, para o qual nos socorremos do modelo mais simples e abstrato de Larivaille denominado ou conhecido como “*esquema canônico ou quinário da narrativa*.” Ora, as cinco etapas do esquema quinário ou canônico da narrativa consistem na seguinte superestrutura: a) estado inicial; 2- complicação ou força perturbadora; 3- dinâmica; 4- resolução ou força equilibradora; e, 5- estado final. Concretamente, para ilustrar esse esquema de uma forma muito direta e simples digo que, no romance *S. Bernardo*, de G.Ramos, a transformação consiste na decisão de Paulo Honório de desconfiar de sua esposa Madalena, cuja

¹⁶² Vide PROPP, Vladimir: “Morfologia do conto”, Moscou, 1928. O autor soviético isolou 31 funções na formalização da intriga das narrativas, em seu caso concreto, dos maravilhosos contos soviéticos ou russos. Segundo este autor, a partir de duas hipóteses estariam constituídas a base comum a essas narrativas estudadas: 1- “Para além de suas diferenças superficiais, todos esses contos se reduziram a um conjunto, finito e organizado em uma ordem idêntica de ações; e, 2- as ações (diferentemente das personagens e dos objetos, veja-se) seriam as unidades de base da narrativa.”

tranquilidade e honestidade (complicação), o suicídio e a carta deixada e dirigida ao próprio marido e narrador (dinâmica), e não a outro homem qualquer, consoante acusação infundada do fazendeiro, leva-o ao clima de solidão e falência nos objetivos de coisificação de tudo (resolução). Essa transformação permite a passagem do *estado inicial* (Paulo Honório é o mascote que virou fazendeiro próspero e rico, e Madalena é a professorinha do interior, pobre e aparentemente condenada a vitalina) em um *estado final inverso* (Madalena tomou o rumo de sua vida digna, com a morte desejada e realizada, a seu tempo e exclusivo alvedrio, conduzindo Paulo Honório para a solidão, o abandono, a falência de S. Bernardo e a tristeza absoluta e infinita de suas memórias e narrativas).

Apesar de Reuter alertar que do ponto de vista metodológico, a análise permanece incerta entre uma parte das unidades múltiplas e em grande parte calcadas no real, *as ações* e, de outro lado, unidades muito abstratas e globalizantes, *as etapas* do esquema quinário, lembramos a presença das sequências (tanto as fílmicas de Leon Hirszman quanto as literárias de Graciliano Ramos) a se constituírem enquanto respostas como unidade de análise da narrativa. Os dois modelos mais conhecidos – os quais aplicamos neste exercício prático comparativo de meios, em *S. Bernardo* –, são a seguir citados:

O primeiro e mais rígido considera que há sequência desde que uma unidade textual manifeste o esquema quinário atrás referido. Deste modo, em *S. Bernardo o estado inicial* pode ser considerado como a conjunção de suas sequências: uma, que explicaria o fato de Paulo Honório estar no posse da fazenda objeto do desejo não somente dele, mas igualmente, da professorinha Madalena (- “d. Marcela disse-me que o senhor tem uma propriedade bonita, começou Madalena”, pág. 91, penúltimo parágrafo e, - “Bonita? Ainda não reparei. Talvez seja bonita. O que sei é que é uma propriedade regular”, pág. 91, último parágrafo). E outra,

que tornaria patente o processo segundo o qual a professorinha Madalena, em sua solteirice interiorana, conhece Paulo Honório através da tia d. Glória, e não resiste à proposta imediata de casamento, tempestivamente apresentada (- "Parece que nos entendemos. Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não? Mas porque não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor." (Madalena, à pág. 106) (- "D. Glória, comunico-lhe que eu e sua sobrinha dentro de uma semana estaremos embirados. Para usar linguagem mais correta, vamos casar. A senhora, está claro, acompanha a gente. Onde comem dois comem três. E a casa é grande, tem uma porção de caritós." (Paulo Honório, à pág. 107).

O segundo modelo, mais flexível e em parte inspirado nas divisões do teatro clássico, segundo Reuter (2007), considera que há sequência desde que se possa isolar uma unidade de tempo, lugar, ação ou personagens. Vimos pelos comentários anteriores que, seja no texto literário de Graciliano, seja em sua transposição ao cinema de Leon Hirszman, há poucas ações, muitas sequências e uma estupenda intriga. Antes de entrarmos no estudo das personagens, façamos mais uma aplicação do método analítico da narrativa de *S. Bernardo*, utilizando as noções atrás formuladas com base na teoria reuteriana: o **estado inicial** (a vida de professora primário na cidadezinha interiorana) é rompido pela **complicação** representada pela proposta de casamento apressado (uma semana, apenas). A **dinâmica** dura mais de década, durante os quais anos a fio trabalhou "Paulo Honório estabelecido ali na sua terra, município de Viçosa, Alagoas, onde planejou adquirir a propriedade S. Bernardo e onde ¹⁶³trabalhou, no eito, com salário de cinco tostões." (cap. IV) Ela termina com

¹⁶³ Veja-se depoimento do próprio Leon Hirszman, dado a jornalista por ocasião da filmagem, em 1971, transcrito na próxima página (embora não identificada a fonte e a data exatas):

Direção e roteiro de Leon Hirszman, baseado no romance de Graciliano Ramos. Fotografia (estancolor) de Lauro Escorel. Sem direito de Válder Goulart. Assistente de câmara Renato Laletta. Assistente de som Jorge Rueda. Música de Castano Veloso. Montagem de Eduardo Escorel. Produtor executivo Marcos Farias. Elenco: Othon Bastos (Paulo Honório). Isabel Ribeiro (Madalena). Nil-do Parente (Eadilha). Vanda Lacerda (D. Glória). Mário Lago (Dr. Nogueira). Joseph Guerreiro (Azevedo Gondim). José Follena (seu Ribeiro). Andrey Salvador (Marciano). Lambaca (Mendonça). Rodolfo Arena (juiz). Filmado em Viçosa, Alagoas. Tempo de projeção 111 minutos. Brasil, 1972.

SÃO BERNARDO

— São Bernardo é um romance que sempre achei muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. A medida que eu lia e estudava o romance para pensar na filmagem não encontrava qualquer coisa para modificar, nada que pudesse ser reelaborado.

A base do trabalho de roteiro foi um ensaio de Antônio Candido que está no livro *Tese e Antítese*. Roteiro a rigor não existe, o próprio livro é o roteiro, tudo foi marcado em cima do livro, porque aí já existe a estrutura ideal para criar uma aproximação dinâmica entre o filme e o espectador. Nesta relação a platéia sai de uma simples passividade para se ver sempre em tensão, e o cinema resulta exatamente deste conflito.

Aproveito principalmente a situação de um indivíduo que tem que construir riqueza. Paulo Honório, bem que constrói-se e neste constrói-se, está destruindo. Todas as relações que ele consegue estabelecer com as coisas e as pessoas passam a ser uma relação de propriedade e posse. Ele se apropria da riqueza, se apropria da natureza, se apropria da mulher.

Para preparar o filme levei mais ou menos dois anos, antes de chegar à filmagem. Preparar a filmagem mesmo levou mais ou menos três meses. Nestes três meses discutimos o clima geral do filme, a imagem, o estilo de interpretação. E na medida em que o trabalho avançava, até mesmo durante a filmagem, algumas de minhas idéias iniciais se modificavam, sendo enriquecidas por observações feitas por toda a equipe. O trabalho de criação se deu em todos os momentos, e principalmente nos locais de filmagem, enquanto ensaiávamos os planos. Aí em muitas ocasiões descobrimos soluções mais simples.

Parte do filme tem a câmara imóvel, parte do filme tem a câmara em movimento, mas a imagem não se move no sentido em que o movimento é um ornamento que já vive por si. Para mim a câmara do filme está em outro grau, o que me interessa é cantar o livro, como um intérprete canta a música do outro.

Eu estava durante todo o trabalho da *São Bernardo* cantando uma música que não escrevi, o romance de Graciliano. As relações criadas na colocação desta câmara em movimento, a composição da imagem e sua duração, são relativas à estrutura global. O importante é ver as

inter-relações entre a estrutura global e o processo onde ela se manifesta a cada momento, nas posições de câmara, na duração do plano e nos movimentos de imagem e dos intérpretes. A música existe quando é executada, o filme existe quando se projeta, aí é que ele se faz.

A movimentação principal é dada pela montagem, pelo conflito entre imagem e som. Em alguns planos a imagem está fixa e o som se movimenta, em outros momentos o som está fixo, a imagem se movimenta. Isto é, num plano onde não exista movimentação de câmara, o som se movimenta com um personagem que se aproxima ou se afasta da câmara. Em planos onde o som não se movimenta — uma narração *off*, feita por alguém que se encontra fora do plano — a imagem se movimenta quer pela montagem de muitos planos, quer pela própria movimentação da câmara.

A realização de um filme é sempre produto de um trabalho coletivo, de uma relação legal entre as pessoas. Quando a gente consegue estabelecer uma boa relação entre as pessoas, tudo nasce espontaneamente, na hora de filmar, e as coisas saem bem mesmo. Procura-se evitar todo e qualquer ornamento de linguagem para melhor atender à estrutura do romance que caminha exatamente em sentido contrário a qualquer enfieta.

Evitei tudo o que pudesse enganar o espectador, que pudesse fazer com que simplesmente a emoção abarcasse todos os níveis da razão. Quer dizer, impedir que os sentimentos tirem toda a possibilidade de ligação dialética entre a razão e o sentimento. Em certos momentos isto é procurado na longa duração do plano, isto é, nas relações da fotografia e da montagem para movimentar esta relação de conflito com o espectador.

— Como nós trabalhávamos durante a filmagem? Acordávamos o seguinte João Gilberto, Paulinho da Viola, Castano. E acho que isto ajuda a compreender. Havia um clima muito bom durante as filmagens, e se a gente vê o filme com muita atenção no som, pode sentir a relação que existe entre o som e a imagem, e aí encontrar uma certa contribuição à questão da montagem.

São Bernardo nega toda uma habitual estrutura de narrativa cinematográfica. Procuramos impor outros caminhos a partir de experiências da arte contemporânea, experiências que vão desde Brecht a Eisenstein.

Leon Hirszman

a *resolução*: o ciúme de Paulo Honório a desconfiar de Madalena e suas ideias libertárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Organizando as ideias antes expostas se podem compreender algumas das resistências ante as que teve que enfrentar Leon Hirszman, o diretor do filme homônimo, em que pese toda a equipe que trabalha na realização de uma película.¹⁶⁴

O ruído reflexivo da voz narrativa (em voz **off** permanente, ao invés da presença do diálogo intermitente do texto original) em um filme pode ser causa do possível interesse que possa ter uma transposição literária ao cinema (desde o momento em que se apresenta como uma *outra* forma de contar uma história), contudo, ao mesmo tempo o ponto de inflexão sobre o qual versam grande parte dos problemas de tal processo.

No caso de *S. Bernardo* é uma voz narrativa que assumiu grande parte do conteúdo reflexivo, ensaístico (no sentido do tipo de literatura própria a PH, que dispensou a divisão social do trabalho inicialmente imaginado no cap. 1, e terminou por se imbricar no texto/vida do fazendeiro), ideológico do romance, e dito

¹⁶⁴ Pela observação da Ficha Técnica se conclui o coletivo da realização de um filme como *S. Bernardo*

Título original: São Bernardo; **Gênero:** Drama; **Duração:** 110 mm; **Lançamento (Brasil):** 1972; **Distribuição:** Embrafilme; **Direção:** Leon Hirszman; **Assistente de direção:** Lúcio Lombardi; **Roteiro:** Leon Hirszman; **Produção:** Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch; **Co-produção:** Saga Filmes, Mapa Filmes e Produções Cinematográficas L.C.Barreto; **Música:** Caetano Veloso; **Fotografia:** Lauro Escorel; **Camera:** Cláudio Portioli; **Assistente de camera:** Renato Laclette; **Som:** Walter Goulart; **Microfone:** Jorge Rueda; **Mixagem:** José Tavares; **Desenho de produção:** Luiz Carlos Ripper; **Figurino:** Luiz Carlos Ripper; **Assistente de cenografia:** Artur Silveira; **Edição:** Eduardo Escorel; **Assistente de montagem:** Gilberto Santeiro; **Maquiagem:** Ronaldo Abreu e M.Henrique; **Cartaz:** Rogério Guimarães; **Letreiros:** Rogério; **Guimarães;** **Maquinista:** José Pinheiro; **Eltricista:** Roque Pereira.

Elenco: Othon Bastos /Isabel Ribeiro/ Nildo Parente/ Vanda Lacerda /Mário Lago/ Jofre Soares / Rodolfo Arena/ Josef Guerreiro/ Audrey Salvador/ José Policena/ José Lucena/ Angelo Labanca / Luiz Carlos Braga.

conteúdo se compreende como um traço definidor tanto do romance em seu conjunto como da diegese propriamente dita.

A essência de uma adaptação cinematográfica é a opção pelo tipo de narrativa (direta, inversa, episódica ou fracionada e não linear, etc), cujos elementos tem sido objeto de análise anterior, contudo, incrementamos mais algumas reflexões a seguir. Com base em Reuter estivemos até o momento expondo a concreta análise comparativa entre as duas formulações linguísticas de **S. Bernardo**, a literária e a cinematográfica, com seus específicos processos narratológicos e de realização. Os arcos da “narrativa em cinema” conhece recursos e elementos dignos de relevância, quais sejam: a suspensão da descrença, o *backstory*, o *foreshadowing*, os *flashbacks* e *flashforwards*, os *McGuffin*, os *set pieces*, (as tantas expressões inglesas revelam, afinal, o quanto a filmagem se tornou um fenômeno anglo-saxão, típico da forte influência hollywoodiana). Por outro lado, a estrutura dessa narrativa fílmica – como ressaltado anteriormente com base nos elementos narratológicos reuterianos -, caminham desde Aristóteles (com sua teoria dos três atos da narrativa dramática)¹⁶⁵ à jornada do herói tipicamente hollywoodiano (dentre todos os gêneros cinematográficos, do cine de faroeste ao filme de gangster, do filme musical ao desenho animado futurista ou não, etc) cuja linha de raciocínio narrativo se dá desse modo: no monomito, uma jornada de herói conhece: a) o mundo da inocência; responde a um chamado; conhece sua jornada e suas provações típicas da mesma; conquista o troféu; dá-se a volta para casa onde compartilha as conquistas. Embora um tanto estereotipado, o cinema comercial de Hollywood sempre

¹⁶⁵ Aristóteles dizia que o ato número 1 compreendia a exposição e a oposição, enquanto o ato núm. 2 era composto pelo auge da oposição e o conflito; então, se faria uma primeira tentativa de resolução para anunciar o ato núm. 3, com a resolução propriamente dita. Em seu livro *A poética*, o filósofo estagirita afirmou: “A função do poeta não é relatar o que aconteceu, mas o que pode acontecer, de acordo com as leis da probabilidade e da necessidade”.

respeitou este esquema de arco narrativo onde a ação conduz a narrativa, enquanto o cinema europeu trata de permitir que sejam os personagens os condutores da própria. E se nos perguntássemos quem conduz a narrativa de *S. Bernardo* (seja no texto literário de Graciliano Ramos quanto na transposição fílmica dirigida por Leon Hirszman) diríamos que muito mais os personagens de Paulo Honório e Madalena que as atitudes e ações ocorrida envolvendo os mesmos (as ações tomadas ou deixadas de tomar na fazenda alagoana se mostraram no filme de Hirszman inferiores às motivações interiores e o perfil psicológico do narrador).

Ultrapassado os limites da recepção heterogênea entre os meios e as linguagens do texto literário e do filme, cabe-nos ressaltar que o ruído da voz narrativa de Paulo Honório escrevendo suas memórias (e amplificadas no filme de Hirszman pela música de Caetano Veloso e pela montagem eisensteiniana de Eduardo Scorel) podem até ser superadas, compreendendo-se as potencialidades do novo meio, onde e quando a movimentação interna da película se dá fundamentalmente pela edição entre imagem e som: a câmara se aproxima e se afasta dos personagens, e consoante Cassiano Rodrigues “já se disse que a lentidão do filme foi a maneira encontrada pelo diretor para transpor à linguagem cinematográfica a aridez da prosa de Graciliano. *Mas como se filma um advérbio?* Esse é todo o problema: a câmara de Leon Hirszman não adapta a linguagem de Graciliano Ramos, ela busca captar a experiência temporal de Paulo Honório contando sua própria história – Paulo Honório religando, reconstruindo, ressignificando sua vida. Meta-signos, os movimentos da câmara estão apostos às inflexões da voz do personagem-narrador; ambos os tempos – o das imagens e o da voz de Paulo Honório – se sobrepõem, sugerindo modalidades possíveis de ser/ligar/unir/continuar/mediar/criar outra temporalidade.”

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DESTE CAPÍTULO

ARAUJO, Fco. Regis Frota: "Terra em transe", Editora ABC Fortaleza, S. Paulo/Rio de Janeiro/Fortaleza, 2007.

GENETTE, G.: "Figures III (1972), id.: Nouveau discours du récit (1983);

JOFRE, Manuel Alcides: "Analysis textual de la diegesis", Alpha: Revista das artes, letras y Filosofia, 3 (1987);

METZ, Christian: "Ensayos sobre la significación en el cine", Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972;

MORAES, Denis de: O Velho Graça, uma biografia de Graciliano Ramos, José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1992.

NORONHA, Jurandy: "A longa luta do cinema brasileiro – Os pioneiros", Rio de Janeiro, Funarte, 2002.

OLIVEIRA NETO, Godofredo de: "A ficção na realidade em São Bernardo, 1 edição, Belo Horizonte, Nova Safra, (Blumenau): Editora da FURB, 1990, 109 páginas. Baseado no capítulo da tese do autor (Doutorado - UFRJ, 1988), apresentado sob o título: "O nome e o verbo na construção de S. Bernardo. Bibliografia: p. 102-106.

RAMOS, Graciliano: São Bernardo, Record Editora, 88 edição, São Paulo, 2009.

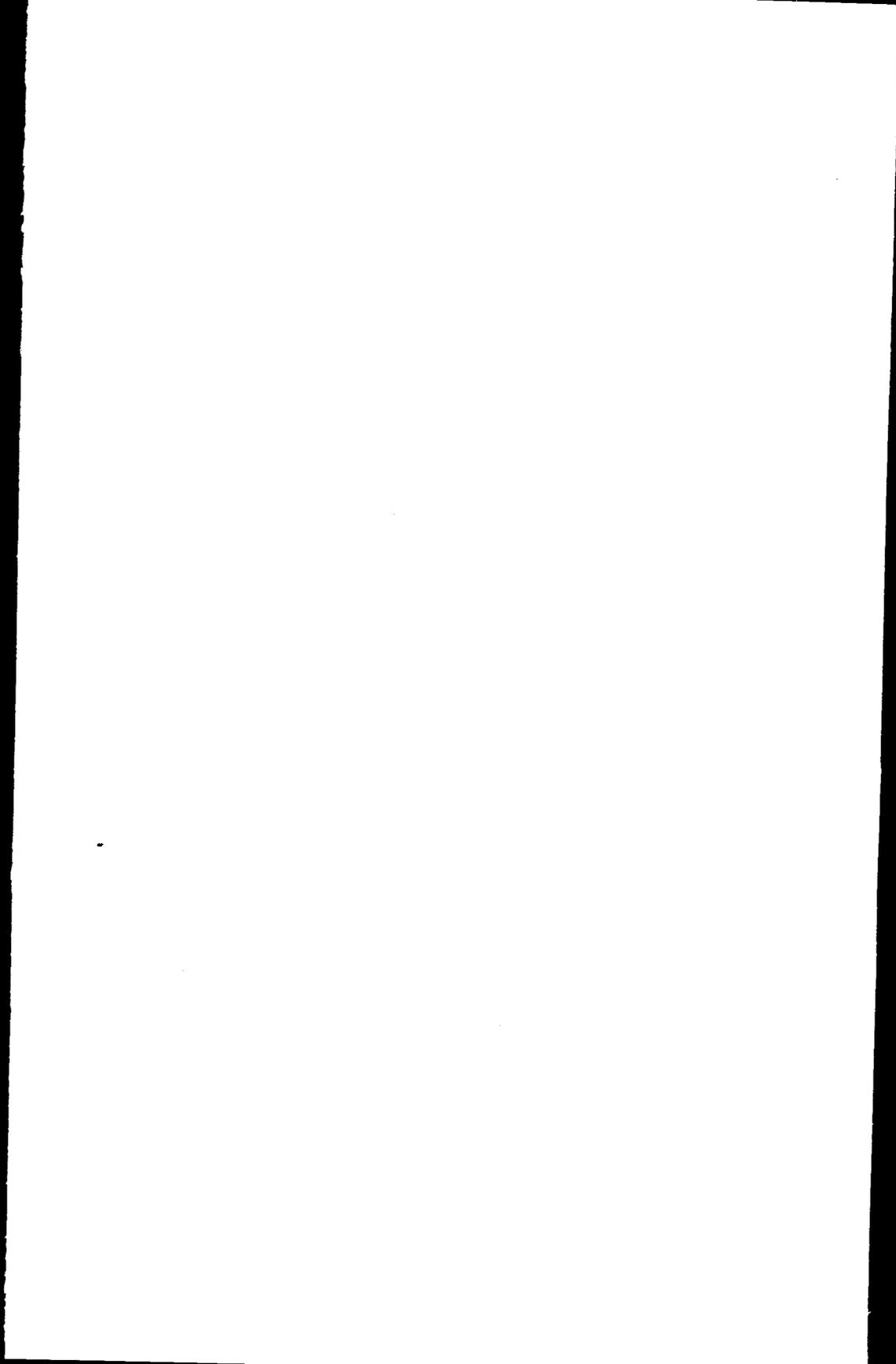
RAMOS, Graciliano: Angústia, Record Editora, 64 edição, São Paulo, 2009.

REUTER, Yves: A análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração, Difel, Rio de Janeiro, 2007

SARLO, Beatriz/ Jorge La Ferla/ Rafael Filippeli/ Eduardo Gruner e David Oubiña : Jean-Luc Godard: "El pensamiento del cine - cuatro miradas sobre **Histoire(s) du cinéma**", Paidós, Buenos Aires, 2005.



Composto em **Palatino Linotype** e impresso
nas Oficinas Gráficas da **ABC Editora**, no mês
de novembro de 2011, na cidade de Fortaleza,
Estado do Ceará – Brasil. Fone: (0**85) 3264-3648.
Rua Eduardo Salgado, 156 - Aldeota - CEP: 60150-140.



no (1971), *Meninos de aço* (1976), co-dirigiu e co-produziu com Elizeu Ewald Rezende, o documentário ficcional *Ópera* (1975), *Franz Kafka* (1975), premiado em Curitiba-PR, e muitos outros, e atualmente, coordena o programa editorial *Direitos Fundamentais, Cinema e Literatura*.

Participa, outrossim, de vários conselhos editoriais com destaque para o da Revista do Instituto dos Advogados do Ceará (IAC), Revista de Estudos Constitucionais Latino-americanos e da Revista da AIADCE (Associação Iberoamericana de Direito Constitucional Econômico), a qual preside desde 2001. Membro efetivo do ICET (Instituto Cearense de Estudos Tributários), das Academias Fortalezaense de Letras (AFL) e Sobralense de Estudos e Letras (ASEL), integra o conselho superior da Fundação Paulo Bonavides (FPB), desde 2009, sendo coordenador da Especialização em Direito Público da UFC. Publicou vários livros dentre os quais se destacam, em 2ª edição, *"Solidaridad constitucional en Brasil"* (2005), *"Meios e Mensagens: história da comunicação"* (2006), *Direito e comunicação: os limites da informação* (1997), pela editora Laiovento, de Galícia-Espanha, coordenou várias obras coletivas como *"Metodologia do Ensino Jurídico: propostas e debates"* (2009) e *"Direitos Fundamentais, Cinema e Literatura"* (2011), bem como já publicou mais de 50 artigos científicos em revistas nacionais e estrangeiras. No momento, vem de redigir os estatutos de uma Academia Cearense de Cinema.

Com mais este livro de ensaios, o escritor e jurista Régis Frota aproxima dos leitores o que tem sido, para ele, uma paixão, sempre bem realizada como objeto de estudo e pesquisa: a literatura e o cinema. Quem já não lera sua obra-prima sobre Glauber Rocha? "Terra em Transe", uma alegoria do golpe de Estado na América Latina, de sua autoria, fica ao lado das melhores análises acerca desse mito nacional e suas (quase) incontornáveis complexidades. Na esfera do Direito Constitucional Comparado, inscreve-se o clássico "Teoria Econômica e Direito" (1999), e na de comunicação destaca-se o "Meios e Mensagens: História da Comunicação" (2006). Polígrafo, ator, cineasta, poeta, conferencista, o autor deste novo lançamento editorial descreve, de forma aprofundada, a história do cinema, seus principais movimentos independentes, a produção mais vanguardista, em suas relações concretas com algumas transposições fílmicas específicas. Destina-se àqueles que desejam conhecer as relações da literatura com o fenômeno cinematográfico.

Jorge Tufic

Da Academia Amazonense de Letras

O autor recebe instruções do fotógrafo José Medeiros que muito contribuiu para o cinema novo brasileiro, tendo fotografado filmes de Glauber Rocha e Leon Hirsmann

ISBN 978-85-7536-262-4



9 788575 362624

