A Incomunicabilidade

Jean-Louis Tallenay

Por que o cinema dos últimos anos volta-se sem cessar à análise da dificuldade que têm as pessoas de se comunicarem entre si? A freqüência dêsse tema é, talvez, o único ponto comum entre as obras dos autores da geração mais recente que criaram, em quase todos os países, um «nôvo cinema». Depois de 1960, Antonioni retoma na Itália, em cada um de seus filmes, êsse mesmo tema, que também é o problema central da obra de Bergman na Suécia e o de quase todos os filmes de Godard e Truffaut na França.

Todos êsses autores são europeus. Se o mesmo tema se encontra com menos freqüência no cinema americano, será porque os filmes de ação são ali mais numerosos ou porque o papel privilegiado das relações sociais no **american way of life** deixa menos espaço para as reflexões sôbre a psicologia individual? É sobretudo porque o cinema americano não sofreu uma mudança tão completa quanto o cinema europeu, e porque as obras de autor não são ali com freqüência obras de protesto. Pode-se dizer que a solidão não é americana e que, para se fazer cinema ou para se estabelecer ali, há necessidade de aceitar a sociedade como ela é e o seu **savoir vivre**. Sob pena de se tornar **beatnick**. Pode-se profetizar que o primeiro filme a ser realizado nos Estados Unidos sôbre os **beatnicks** tratará da impossibilidade de comunicação. O enorme sucesso de James Dean não estará ligado a êste tema, bem como o de **Rebel Without a Cause** (Juventude Transviada)? Indo mais longe, a negativa de reconhecer Charles Chaplin como um verdadeiro autor americano e a suspeita que sempre pesou sôbre sua obra não serão devidas ao escândalo causado por aquêle ingênuo que acreditava que o rei estava nu e provocava inquietação numa sociedade cheia de boa fé? O êrro imperdoável de Chaplin foi dizer que, mesmo na sociedade americana, podemos ficar solitários, e que, no mundo das cordiais boas-vindas, podem existir Carlitos isolados dos outros e prisioneiros de si próprios.

Os autores europeus que citamos não precisam recorrer ao cômico para abordar a tragédia da não-comunicação. Uma vez indagando interiormente sôbre as relações entre o homem e o mundo onde êle vive, êsse cineastas são levados a constatar a impossibilidade que têm seus personagens de se comunicarem com os outros, e, portanto, de encontrarem seu lugar entre os que os rodeiam, de imprimirem um sentido à sua ação na sociedade em que vivem.

Enumerar os filmes que tratam a questão equivaleria, quase, a estabelecer a lista dos filmes de análise psicológica. E mesmo se a psicologia não encontra boa receptividade no cinema nôvo é um problema psicológico — a incomunicação — que confere interêsse à maioria dos filmes «modernos» depois de 1960. Por quê? Um tema cinematográfico só levanta problemas a partir do momento em que é mencionado. Desde que êle seja, por assim dizer, isolado, tôda obra, primeiro no espírito de seu autor, depois no do expectador, se coloca em relação a esta questão.

A questão da incomunicabilidade começou a desempenhar êsse papel no universo cinematográfico em 1960, quando **L'Avventura** (A Aventura), de Michelangelo Antonioni, foi apresentado no Festival de Cannes. O filme surpreendeu porque não se explicava. Não que a aventura descrita fôsse inexplicável. O desaparecimento de uma jovem durante um fim-de-semana em uma ilha mediterrânea, a atitude de sua amiga, que parte à sua procura com o noivo, e a paixão que brota entre os dois, todos êsses elementos do argumento poderiam fazer parte do tema de um melodrama sentimental. Mas o autor não nos explica jamais a conduta dos protagonistas, uma vez que êstes nunca se explicam entre si. Não se referem às suas razões. O público do Festival de Cannes ficou desnorteado por esta ausência do autor-demiúrgico, do **deus ex machina** que guia em todos os filmes o olhar e o espírito do expectador, a fim de fazê-lo compreen-

O problema do cinema confessional é vivido pelo protagonista (Marcello Mastroiani) de «Oito e Meio», de Federico Fellini

A fabulosa comunicabilidade da obra chapliniana não resolveu o problema de Chaplin, o superindividualista, no formigueiro hollywoodiano. Na foto: «Um Rei em N. York»

der, de esclarecer-lhe as razões dos personagens.

Se a originalidade de Antonioni em **L'Avventura** nos propõe um filme de comportamento onde observamos as atitudes dos personagens sem penetrar na sua consciência, trata-se de uma novidade bem relativa. Tôda a literatura moderna, a começar pela literatura americana, até o **nouveau roman** francês, nos propõe personagens cuja história o leitor, caso deseje «compreendê-los», deve reconstituir: deve interpretar seus atos e suas palavras, se quer desvendar suas motivações. Mas **L'Avventura** não é nem um filme de comportamento, nem uma tentativa de transposição à tela das técnicas de objetivação completa ou de subjetivação rigorosa do romance contemporâneo. Seguimos passo a passo Monica Vitti durante tôda a duração da fita e nada ignoramos sôbre ela: nesse sentido, Antonioni pratica honestamente o jôgo do filme de análise psicológica. Mas estamos habituados à análise das relações entre um personagem e os demais. Verificamos aqui que Claudia não chega jamais a estabelecer verdadeiras relações com os outros. Nem com a sua amiga, antes da desaparição, nem com o noivo desta em seguida — ela não chega a elucidar nada, a explicar nada. Ela não dá nem recebe nada. Nem a amizade, nem o amor representam para Claudia uma mudança de sentimentos e mesmo de palavras.

Foi o próprio Antonioni, numa declaração sôbre o filme, que pronunciou a palavra-chave: «Nosso drama é a incomunicabilidade e êsse sentimento domina os protagonistas de meu filme». Esta chave, nas fitas de Antonioni, só abre uma brecha: a que dá acesso ao mundo particularíssimo de uma certa burguesia italiana. Na mesma declaração, Antonioni precisa: «Preferi situar os personagens em ambientes ricos, porque os sentimentos não são determinados pelas contingências materiais». Parece uma declaração de Racine explicando em prefácio porque os personagens da tragédia são sempre escolhidos entre os reis e os imperadores. Todos os filmes de Antonioni, depois de **L'Avventura,** se desenrolam nos mesmos «ambientes ricos», e **La Notte** (A Noite), **L'Eclisse** (O Eclipse) ou **Il Deserto Rosso** traduzem a mesma desesperança específica de um mundo onde nos aborrecemos no luxo e na facilidade. É porque os burgueses italianos de Antonioni vivem numa perpétua contradição entre sua moral social baseada na respeitabilidade e sua vida privada livre de qualquer pressão moral. O amoralismo prático no plano sexual, a procura do prazer nas intrigas amorosas que formam a trama da vida mundana, a **dolce vita** (se fôr preciso lhe dar o nome marcado por Fellini) não põem princípios na berlinda. Os heróis de Antonioni, como os de Fellini, não sonham em repelir a moral tradicional ou em instituir uma outra. Seus hábitos livres continuam sendo para êles costumes escandalosos. Continuam a admitir «a moral» — ainda que tenha se tornado para êles pura convenção — praticando um modo de vida incompatível com ela.

De filme para filme, os mesmos erros do mesmo protagonista em paisagens apenas diferentes — mesmo quando passamos da Sicília para Turim ou para Ravena — se justificam pela mesma contradição nunca suplantada. Em **La Notte**, como em **L'Eclisse**, são os mesmos amores sem comêço nem fim que separam os sêres, que nunca os reúnem, mas também nunca os opõem uns contra os outros. Tôdas as relações humanas nesses filmes ficam no estágio de esboços. O expectador ingênuo exclama que os heróis não sabem o que querem. Mas se os heróis de Antonioni não são ingênuos, também não são lúcidos, e é essa falta

Maj-Brit Nilsson e Birger Malmsten em «Sommarlek» (Juventude), um dos primeiros grandes êxitos da obra bergmaniana

Recebido com vaias em Cannes, onde conquistou o Prêmio Especial do Júri, «A Aventura», de Antonioni, colocou em nível exemplarmente polêmico o cinema da incomunicabilidade

de lucidez que impossibilita qualquer comunicação.

É uma situação tão angustiante que leva à beira da loucura a heroína de **Il Deserto Rosso.** Loucura que é, psicològicamente, o único refúgio de um ser enclausurado em si mesmo.

Se os personagens de Antonioni não podem se comunicar, é porque, afinal, êles não conseguem ficar em paz com si próprios.

Os heróis de Bergman, muito mais que os de Antonioni, estão à vontade em seu íntimo. Passando da Itália para a Suécia, do sol da Sicília para as brumas do Norte, passamos de um universo onde a moral é debatida, procurada e não encontrada, a um outro universo no qual as perguntas metafísicas são propostas e não encontram resposta. Nada de menos metafísico que o mundo antonioniano. Seus heróis, que sem dúvida freqüentam a igreja (mas não dizem isso), permanecem sós consigo e com os outros, sem que o mais tênue **élan** espiritual os faça levantar o olhar acima de um amor humano eternamente acossado e sempre decepcionante. Os heróis bergmanianos não são perturbados por iguais problemas éticos. Depois de **Sommarlek** (Juventude), que o tornou conhecido em 1950, até For att inte tala om alla dessa kvinnor, um paganismo aceito, uma libertinagem sem complexos, parecem ter resolvido, para essas criaturas, os problemas das relações entre amor e sexualidade. Sua filosofia nessa matéria é a exposta, com ironia e graça, em **Sommarnattens Leende** (Sorrisos de uma Noite de Amor). Portanto, não há filme de Bergman que não fixe também, e com tanta ansiedade quanto os de Antonioni, a questão da incomunicabilidade.

O mais significativo é sem dúvida **Smulstronstallet** (Morangos Silvestres), uma das raríssimas obras que colocam em cena, no cinema, um homem velho. Victor Sjöstrom é aqui muito mais que um intérprete. Em seu rosto lemos as marcas e os traços de uma vida inteira. O filme de Bergman consiste em decifrar êste rosto, em seguir o fio do pensamento de um homem no crepúsculo da vida. É um velho cercado por muita gente: sua nora, seu filho, seus alunos, os colegas que vão festejar seu jubileu, sua mãe idosa, sua governante, várias pessoas que, cada qual a seu modo, o amam, tentam compreendê-lo e romper sua solidão. Assim, o balanço dessa vida e a única constatação que o velho pode tirar é a impossibilidade que sempre teve, e ainda tem, de se comunicar com o próximo. Êle se refugia em reminiscências de infância, que não podem ser partilhadas com ninguém; tem a impressão de nunca ter dado nada a seu filho; de não ter tido nunca verdadeiros contatos com sua mãe. Dois estudantes que encontra, por acaso, durante uma viagem, interessam-se por êle, e vice-versa, porém não chegam a compartilhar nada. Mesmo na existência de um indivíduo que viveu uma vida familiar aparentemente muito rica, uma vida profissional que sempre o manteve em contato com tantos outros sêres, o balanço definitivo é uma absoluta solidão.

Esta solidão, Bergman tenta observá-la em suas profundas razões nos três filmes que realizou a seguir e que traçam uma espécie de busca espiritual. É a mesma questão que colocam os heróis de **Sasom i en Spegel, Nattvardsgasterna** e **Tystnaden** (O Silêncio). Uma questão sem resposta. Podemos dizer que êles se chocam com a ausência de Deus como um muro que priva de significado suas vidas. Mas ressalte-se que êsses filmes não opõem o ateísmo à fé, a descrença à crença. Apresentam-nos criaturas que aguardam em vão uma resposta, que buscam sem encontrar. A opinião do autor sôbre a existência de Deus não nos concerne, sua idéia de religião

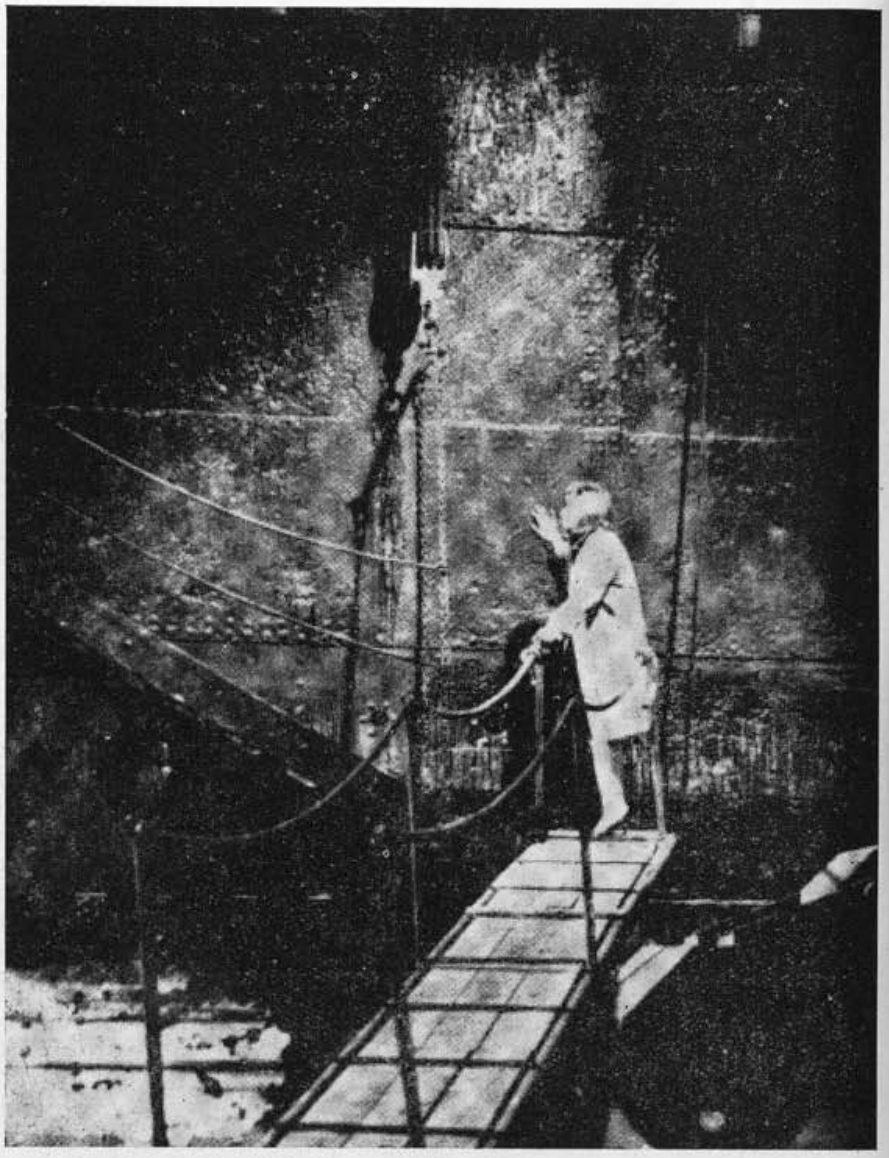
tampouco. Todos êsses filmes constatam, delimitam, definem uma ausência que conduz a mulher de **Sasom i en Spegel** à beira da loucura, o pastor de **Nattvardsgarterna** a uma desesperada solidão, e as mulheres de **Tystnaden** ao desregramento dos sentidos e dos sentimentos.

Tal alucinação, tal desespêro ou tal desregramento se definem em todos êsses personagens pela incapacidade de se comunicarem com aquêles que os ladeiam. O marido de **Sasom i en Spegel** é para sua mulher um estranho e mesmo um inimigo, ela vive reclusa numa família que parece normal assim como poderia viver num asilo. O pastor de **Nattvardsgarterna** não pode corresponder ao amor de uma mulher nem ao menos compreendê-lo, chega a ser surdo ao fiel que vem confiar-se a êle, ainda mais incapaz de falar: foi-lhe vedada qualquer modalidade de simpatia, no verdadeiro sentido da palavra. As mulheres de **Tystnaden** são igualmente fechadas em si mesmas; nenhum amor pode reconciliá-las com os outros ou simplesmente restabelecer contato. Até as relações entre mãe e filho são encaixadas nesse tipo de impedimento. Para essas criaturas, foram cortadas as comunicações com o exterior. O título do filme intermediário dessa trilogia surge como uma pilhéria: os heróis não são **comunicantes**, são — psicològicamente — incomunicáveis.

As criaturas de Bergman se sentem excluídas da comunhão com os outros porque a vida não traz sentido para elas. Os sêres de Antonioni não se intercomunicam visto que não podem concordar com si próprios, os de Bergman porque não podem concordar com Deus.

No fundo da incomunicação, registramos aqui e ali uma discordância.

Talvez seja mais difícil definir os conflitos que sustentam tôdas as perguntas dadas pelos filmes de Jean-Luc Godard. Seu primeiro filme, **À Bout de Souffle** (Acossado) data de 1960, o mesmo ano em que **L'Avventura** perturbou os freqüentadores de Cannes, e, sem que possamos falar em influência, o tema dominante dêsse filme e



Monica Vitti, «Il Deserto Rosso», de Antonioni

As irmãs bergmanianas de «O Silêncio»

«Nattvastgasterna» (Os Comunicantes), de Bergman

«Pierrot le Fou», de Jean-Luc Godard

«Les 400 Coups» (Os Incompreendidos), de Truffaut

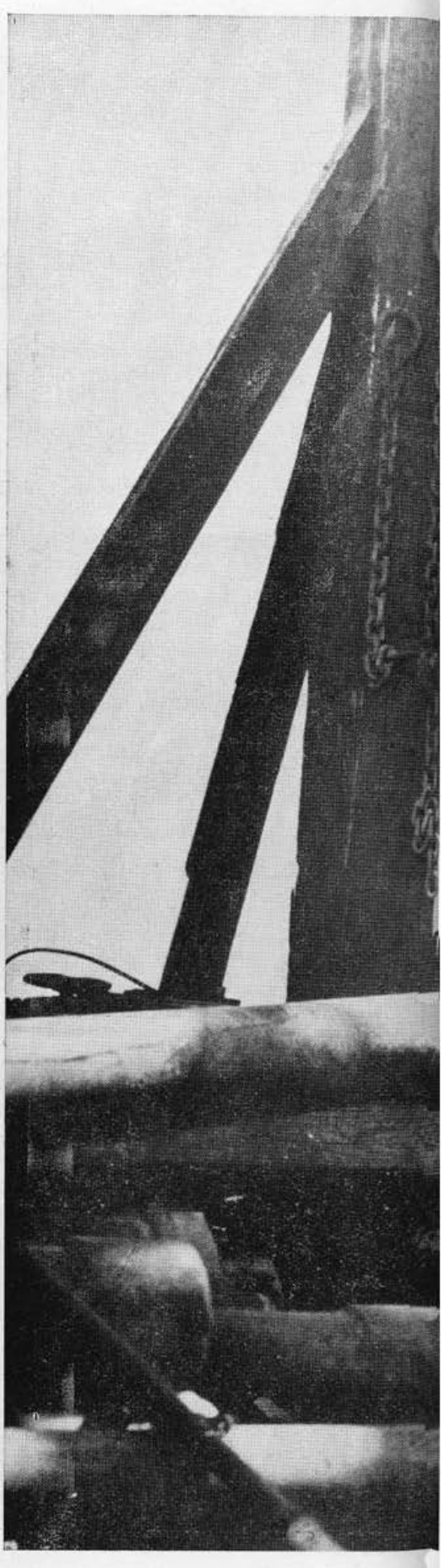
dos seguintes é a dificuldade de comunicação. Todos os filmes de Godard são como que episódios de um único filme, onde deparamos com o mesmo personagem mal adaptado socialmente e cujas relações com as mulheres, e sobretudo com a mulher, são ambíguas, incertas e decepcionantes. Do Belmondo de **À Bout de Souffle** ao Belmondo de **Pierrot le Fou** (O Demônio das Onze Horas), vivemos em um mundo onde todos falam e nada dizem, ou falam sem se fazer entender, um mundo mais do monólogo do que do diálogo.

O problema, aqui, não se põe ao nível das relações sociais e mundanas como em Antonioni ou da inquietação metafísica como em Bergman, nem a moral, nem Deus estão na berlinda, mas sim a linguagem. Êsse **approach** ao problema das relações com o **outro**, revive as preocupações mais constantes da filosofia contemporânea. Nos seus filmes, que são também ensaios, quando Godard apela a um filósofo, é a Brice Parrain, para lhe pedir que fale sôbre a linguagem em **Vivre Sa Vie** (Viver a Vida). Quando introduz um escritor, é Roger Leenhardt em **Une Femme Mariée,** porque Leenhardt é um homem para quem a linguagem existe. Godard ensaia em seus filmes os diversos tipos de linguagem, a sua e das pessoas que êle encontra, a dos inúmeros autores que cita, às vêzes sem dizer, como L. P. Céline. Todos os personagens de Godard procuram seu pensamento falando, falam com suas palavras ou com as dos outros, mas nunca êles chegam a falar **com** os outros. A linguagem é, para êles, mais barreira ou máscara do que um meio de comunicação.

De filme para filme, com ou sem Anna Karina, é nas relações entre um homem e uma mulher que a comunicação melhor se estabelece. Em todos os seus filmes a mulher ouve ou simula ouvir um homem que lhe dá seu ponto-de-vista sôbre o mundo, o amor, sôbre ela mesma. Ela não responde, ou responde de lado. Os personagens godardianos não vencem o obstáculo da linguagem.

Êsse obstáculo no amor é apenas um caso particular de outra

James Dean, «Giant» (Assim Caminha a Humanidade), de George Stevens



e maior dificuldade. Se os heróis de Godard não sabem conversar com as mulheres, são menos aptos ainda de intrometer-se nas relações sociais. No decorrer de **Pierrot le Fou**, Belmondo verifica a impossibilidade de se fazer entender por Anna Karina. Para conseguir isso, êle parte com ela para romper com a sociedade, persegue um estado de gratuidade, de férias, que poderá livrá-lo das convenções dentro das quais todos os homens se acham acorrentados. Mas não se pode livrar da opressão do mundo mecanizado e organizado em que se vive. Nas fitas de Godard, a obsessão da publicidade, a ironia da linguagem, explicam a impossibilidade de linguagem comunicativa. **Pierrot le Fou**, como nas demais fitas, conta uma tentativa de fuga das cadeias sociais e ao mesmo tempo da opacidade por elas intrometida nas relações entre um homem e uma mulher. Porém, esta mulher, aqui como nos outros títulos, sòmente finge ouvir e entender, finalmente se evade, Belmondo fica só e morre.

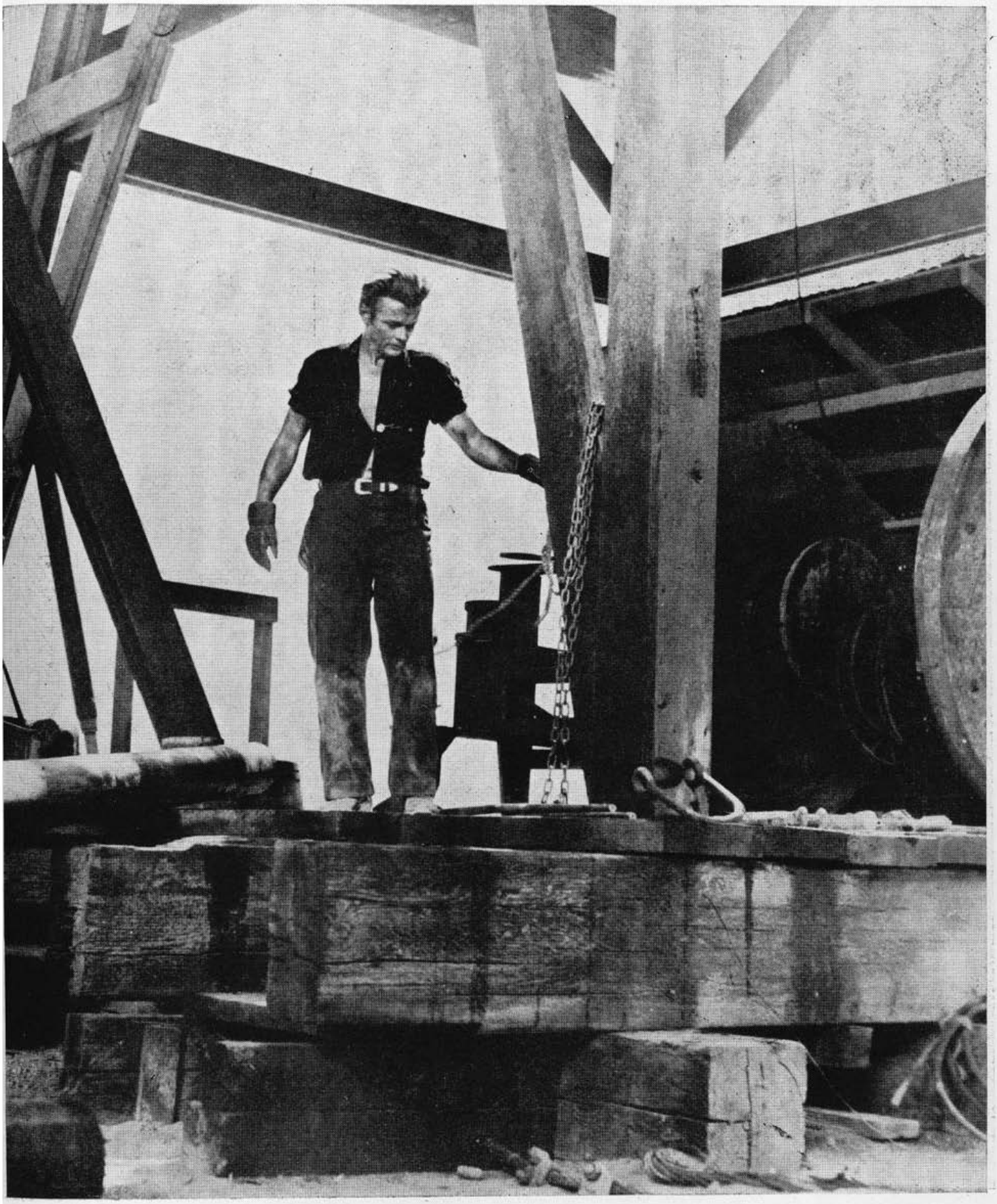
O desentendimento entre um homem e uma mulher na obra de Godard é, enfim, a expressão de um desajuste mais profundo em relação à sociedade, ao mundo onde vivemos, um desajuste que a linguagem não consegue exorcisar. E quando Godard profetiza, quando procura ler no mundo de hoje os signos reveladores dos perigos de amanhã, faz **Alphaville.** Mais que um **science-fiction**, é uma obra de antecipação sentimental, um filme sôbre os riscos que pesam sôbre os sentimentos em um mundo que proíbe certas palavras, despreza a linguagem e a reduz a funções elementares. Os habitantes de Alphaville perderam a faculdade de experimentar os sentimentos porque perderam a liberdade para isso. As máquinas, as calculadoras, os homens-máquinas, os homens-computadores, suprimiram as comunicações de sentimentos e de idéias porque elas são perigosas ao bom funcionamento da sociedade.

Curiosamente, o quinto filme de François Truffaut, que começou sua carreira em 1959, quase ao mesmo tempo que Godard, é também um filme de antecipação que conduz às mesmas conclusões. O que atraiu Truffaut em **Farenheit 451** não foi o maravilhoso moderno da **science-fiction,** foi o pressentimento do perigo. Descrevendo um mundo em que a leitura foi proibida e os livros postos fora da lei, êle tira as conclusões: qualquer forma de comunicação entre pessoas se faz impraticável. O mais fascinante no filme é o fato de viverem em bem organizada sociedade sêres que não entram em contato entre si. Nunca o olhar do herói cruza de fato com o de sua mulher, nunca as palavras que êles pronunciam têm legítima significação, qualquer verdadeiro intercâmbio entre os dois é impossível.

Por ser proibida a leitura, a linguagem, como em **Alphaville,** se limita a funções utilitárias; deixou de ser um meio de comunicação. No livro de Bradbury e no filme de Truffaut, os habitantes dêsse mundo do futuro se contentam com um sucedâneo; a televisão os cerca com uma sociedade ruidosa e tagarela, com um entrelace de relações humanas estereotipadas. A verdadeira família de uma mulher do lar são êsses personagens, essas sombras nos muros televisuais entre as quais vive.

É por uma questão de ironia que os meios audiovisuais assim empregados se chamam «meios de comunicação». A comunicação supõe o diálogo. Os folhetins televisionados que tomam o lugar das relações humanas constituem ùnicamente um solilóquio interminável suportado pelo telespectador. Para lhe dar a ilusão de participar da conversa, chamadas telefônicas dão à telespectadora a chance de dizer uma palavra. Mas ela não percebe que se trata de um truque publicitário, nem que tôdas as mulheres com seu mesmo nome foram chamadas ao mesmo tempo, ou que ninguém escuta a resposta.

Alphaville e Farenheit 451 são obras proféticas. Alertam-nos a propósito do perigo que nos ameaça: um mundo em que as autênticas comunicações humanas serão abolidas, onde a linguagem não será mais instrumento de diálogo, mas veículo de «mensagens» (no sentido que atribuímos a «mensagens publicitárias») destinadas a condicionar os habitantes de uma vasta região. A TV não está em



Jeanne Moreau, personagem de Antonioni: «A Noite»

causa: as lojas e os cartazes assumem o caráter de **leit-motiv** nos filmes de Gordad, a fim de explicar as reações estereotipadas de certos personagens.

É paradoxal, finalmente, considerar «meios de comunicação» os meios audiovisuais ou a imprensa. São meios de informação: comunicam as notícias ou contam histórias. Mas a verdadeira comunicação é recíproca: quando um homem responde a outro. Os meios de informação podem servir à comunicação entre os homens se forem fiéis às verdadeiras funções da linguagem (àquelas de que os livros se servem): estimular a curiosidade, questionar, provocar a contestação e a contradição. Podem também abolir e interditar a comunicação se passam a ser instrumentos de diversão, se elucidam questões e se dedicam ùnicamente a suscitar a adesão passiva através dos meios de violação psicológica praticados pela propaganda.

Se o problema da comunicação está no centro das obras mais representativas do cinema nos anos recentes, é por estar também no centro das perguntas que nos faz o mundo moderno. Quando os membros de uma sociedade sentem dificuldade de comunicação, é porque existe entre êles e a sociedade uma série de desajustes que não se consegue superar. Quaisquer que sejam os desajustes ao nível da ética em Antonioni, ao nível da metafísica em Bergman, ao nível da linguagem em Truffaut e sobretudo em Godard, êles se traduzem sempre por uma ruptura de diálogo. É sem dúvida o traço mais característico de todos os filmes que citamos.

O cinema fêz uso do diálogo como o teatro tradicional, durante muito tempo: as réplicas se encadeiam como num jôgo de bola. No diálogo mudamos a idéia, exprimimos sentimentos. A linguagem é uma forma de comunhão.

No mais moderno cinema, a linguagem é discutida e provoca discussão. São apresentados personagens para quem o diálogo se tornou inacessível e que perderam o segrêdo da comunicação entre os sêres.

Se êsses filmes são obras de autores verdadeiros, permitem ao expectador atento descobrir porque o diálogo foi interrompido e como fazê-lo restabelecer-se.

Victor Sjostrom, em «Morangos Silvestres», uma das obras-primas de Ingmar Bergman