

Cinema

e

Sociologia: um Caminho

Salvyano Cavalcanti de Paiva

Durante alguns anos, após a tentativa desesperadora de encobrir a crise provocada pelo impacto da televisão, recorrendo a malabarismos técnicos do tipo terceira dimensão, CinemaScope, Cinerama e Som Estereofônico, sofreu o cinema um recuo artístico de ordem estratégica, em tudo e por tudo proveitoso. Viu-se a necessidade da retirada, em alguns centros de produção; recompostas as forças, alterados os planos, iniciou-se novo avanço: as vitórias estão na ordem do dia. A tática consistiu em recrutar comandos flexíveis, executando-se, a partir daí, batalhas vencidas, na prática, mediante o emprêgo da mais válida arma, em todos os tempos, na arte. Seja, o condicionamento à realidade, o reflexo mais sincero dessa realidade. Em resumo: foi abolido o culto (idealista) da contrafação da vida. Mesmo nos chamados filmes escapistas, criados simplesmente como diversão, já não se admite a mistificação total: há que se prender a ambientes, gente, ação como desenvolvida nestes ambientes e por essas gentes. A exigência é da geração que vive, intensamente, na

antecipação angustiosa de um conflito mundial irreparável, porém quase fatal, a Terceira Guerra Mundial, ou de um período prolongado de paz global em que a reestruturação é ampla, da célula familiar ao cosmo social.

A um bom observador não escapará o impulso — ou, até mais, a verdadeira compulsão — geratriz do comportamento que denominaríamos de *realista* do cinema moderno, lúcido, captando as aspirações e a inquietude da época, transferindo-as para o seu instrumento de expressão, o filme. Leva, tal impulso, à criação de um cinema sociológico, um cinema de tal modo relacionado aos problemas do nosso cotidiano, às cogitações do homem atual, que até mesmo em obras puramente ficcionais, ou de evocação histórica, afloram as dúvidas filosóficas e as afirmações morais e políticas que nos envolvem. Certo, o desafio começou com aquela crise de ordem econômica que afetou o cinema nos anos 50; a resposta ao desafio é de hoje, de agora, e se projeta não só em buscas afanosas por novos cami-

nhos estéticos, mas também em exposições cuja audácia estavam longe de imaginar, sentir ou penetrar — com raras exceções — artistas de duas ou três décadas atrás. Contudo, é na herança melhor do passado da grande literatura dramática greco-romana (houve manifestação artística mais ligada à realidade?) e do passado mais recente, do grande cinema americano do decênio 30 e do cinema francês de pré-guerra, da chamada fase do *Front Populaire* (e sem que isto implique, antes pelo contrário, em justaposição a esquemas ideológicos) que se encontra a razão lógica do cinema sociológico — nem sempre *social*, e muito menos *socialista* — dos anos 60. Isto é, no respeito ao que, ontologicamente ditou a feitura do melhor drama, o mais humano e, em decorrência, humanista, se enfeixa a motivação dos autores atuais.

Intuição ditando conteúdo por vezes arrasador nas novas formas e nos ensaios discursivos? Em parte, sim. A tudo somado o raciocínio dialético. Por isto, cinema sociológico. Social por circunstância: a sociologia não especula sô-

Luis Buñuel durante a realização de seu último filme, «Belle de Jour», com Catherine Deneuve



bre o princípio e o fim das coisas, mas sôbre realidades. Porém um cinema descompromissado no sentido de computar o fato social como exclusivo. Ainda menos decisivo: por isso, adeus, cinema socialista. O fato social é subjacente, e o homem existe. Diríamos que a impotência do intelectual diante da avalanche dos complexos meios de compressão social determinaria essa luta, refletida, com nitidez, na arte cinematográfica. A vontade de expor é inevitável; a denúncia, implícita; o desejo de corrigir os erros, palpável; o bom senso de, na obra de arte, evitar a demagogia — porque o filme, como o romance, não é panfleto — mais forte. Daí a coerência do melhor cinema que se faz nos dias que correm. O triunfo do realismo crítico é patente. Contudo, o artista se sente isolado, crescem os obstáculos à comunicação completa, absoluta, com o espectador. E por quê? Talvez porque “continuamos a saber mais e mais sôbre a sociedade moderna, mas encontramos os centros da iniciativa política cada vez menos acessíveis. Isto gera uma enfermidade pessoal particularmente aguda no intelectual que tem trabalhado na ilusão de que o seu pensamento faz diferença”, afirma, com propriedade, C. Wright Milles (*The Role of the Intellectual in Power, Politics and People*, Balantine Book, New York). E completa: “No mundo de hoje, quanto mais crescem os conhecimentos, menos eficiente parece tornar-se o impacto do pensamento do intelectual. E uma vez que aumenta sua frustração à medida em que adquire mais conhecimentos, o seu saber parece conduzir à impotência”.

Essa tragédia êle procura superar, não tanto na literatura, em plena fase de rotina, de estagnação, mas no cinema, onde a expressão persegue, ainda, sua forma definitiva. Na tradição dramática ocidental encontra os padrões dos relatos; aí, sua base para as conotações com as ocorrências de sua (nossa) época. Aí, também, sua base de representa-

tividade moral, ainda quando possa parecer destrambelado, anárquico, ou gratuito no último grau. Luís Buñuel, em sua genialidade, foi precursor, há trinta anos. Alguém mais realista? Foi mais: surrealista, supra-realista por vezes, a antecipar o homem de amanhã no homem de ontem, a dimensionar a condição humana de sempre, suas fraquezas, suas virtudes.

Curioso tem sido a recorrência à literatura menor como lastro para a feitura de filmes fortes de humanidade, espelhando êsse duplo aspecto — diríamos, trágico! — do moderno cineasta: seu reconhecimento de uma realidade grandiosa, que sabe conceituar, escarpelar, empalhar (e, alguns, inconscientemente ou não, empulhar), e sua franqueza de aceitar, rugindo de indignação, resmungando, protestando — poucos se resignando, felizmente — a transferência dos centros de decisão para um Poder imune ao assalto do bom senso, porque deformado de nascença, forte de apoio da massa ignara crescente ou a ela se impondo na base do domínio econômico e tecnológico. Os resultados, ao lançarem mão os cineastas, de novelas avidamente devoradas pelo consumo em massa, ou melhor, pelo consumidor médio, comum, habitual, têm sido, no geral, positivos. Atente-se, por exemplo, no que fizeram o diretor Arthur Hill e o roteirista Paddy Chayefsky: adaptaram um romance ligeiramente cáustico de William Bradford, consagrado autor de *A Execução do Soldado Slovik*, tão discutido. À aspereza do autor, bom observador das contradições sociais do seu País e do mundo, juntaram os autores cinematográficos contribuição pessoal que diríamos ter aquê substrato psicológico — e psíquico — levantado por C. Wright Milles em seu ensaio literário. O fato é que *The Americanization of Emily* (*Não Podes Comprar Meu Amor*), pretextando contar um simples episódio de guerra, rompe convenções estabelecidas nos últimos três séculos. Um cinismo devastador cobre o relato: um tenente da Marinha americana exalta a covardia como

a única filosofia-de-vida compatível no mundo atual, o ócio como o ideal supremo. Sátira epicurista? Muito mais. Corte sociológico — e filmológico, consideradas as implicações intrínsecas no retrato do herói-vilão e sua projeção na mente de milhões de espectadores a êle identificados, até *naturalmente*, pela receptividade da mensagem — de vasta camada da população. Não já a população norte-americana, mas a população universal, sem distinção de cor, ou credo.

É possível anotar discrepâncias na tentativa de sociologização maciça — também na própria comunidade artística o fenômeno arrebatador e inevitável — dos enredos. Por exemplo, a distorção deliberada, especialmente naquilo que se costuma denominar cinebiografia, poderia colocar em xeque a teoria da absorção contínua do artista pelo fato real. O enredo de *Youngblood Hawke* (O Preço da Ambição), filme americano de 1965, é elucidativo. Anunciado como romance de inspiração na vida do novelista Thomas Wolfe, vida tão rica de contrastes, o filme escrito e dirigido por Delmer Daves mal aflora suas preocupações fundamentais de artista, de escritor torturado pelo desejo de ser exato, e elegante no estilo. A base do filme foi, aqui novamente, uma novela de Herman Wouk. Limitemo-nos a examinar o filme. Êste apresenta um jovem escritor, pobre, bafejado pela sorte, cercado por um oceano de paixões que, ora o elevam aos píncaros da glória mundana, ora o afundam na lama social. Passando da vida campestre — mal esboçando um bucolismo estreito e ilegítimo — para a grande cidade, oferece uma Nova York devassa, misto de Sodoma e Gomorra, a que um talento ambicioso de glória não poderia resistir. Nova York simboliza o deslumbramento urbano, o luxo e a luxúria, mulheres belas, ricas, ornamentais e amorais. Contudo, perece a validade sociológica do filme pela ligeireza e o acúmulo de situações anormais estabelecidas pelo roteirista-diretor. Em algum tempo, no



Julie Andrews, James Garner, no corajoso «The Americanization of Emily» (Não Podes Comprar Meu Amor)

princípio da carreira, fôra Delmer Daves um cultor sério, um pesquisador honesto de dramas de conotações sociológicas autênticas. Seu insucesso, neste caso, leva-nos a associar o cinema de hoje àquela feito nos primeiros anos do Governo Roosevelt, nos Estados Unidos — certamente, não o de rotina, mas razoável número saído mesmo dos estúdios tradicionais.

Claro, John Wexley, Robert Rossen, John Huston, o próprio Daves, sofriam de uma perspectiva otimista — daí sua crítica se cercar de uma aura de mistério, que nada mais refletia do que justa, mas imberbe, aspiração idealista. A situação era má, era preciso fazer alguma coisa, e o povo a faria, e tudo passaria a ser ótimo — tal a linha filosófica. A constatação sociológica, presente em inúmeros filmes do período, era prejudicada por êsse *handicap* de ordem política. *Mutati mutandis*, aplica-se o mesmo aos filmes franceses de Carné, Duvivier, Renoir, Feyder, da década de 30.

Do realismo crítico de sentido idealista passamos ao realismo so-

ciológico de hoje. Por isso, pode o sueco Jorn Donner fazer de seu despertensioso *Att Alska* (Amar) simultaneamente um sermão às afinidades eletivas de um homem jovem e viril e uma mulher jovem, viúva, independente, necessitada de amar, e um estudo sôbre a problemática educacional-sexológica de uma grande cidade escandinava. Por isso, pôde o polonês Roman Polanski realizar, no seu *Nóz Wodzie* (A Faca na Água), a constatação de que mesmo num país da área chamada socialista predominam, em relação ao sentimento amoroso, preconceitos morais burgueses. A proposição da fita é a seguinte: pode uma mulher jovem, bonita, bem casada — no sentido do estabelecimento das relações conjugais economicamente seguras e sexualmente satisfatórias — por paixão ou piedade de um sedutor ingênuo e inexperiente, ou por momentânea vontade de libertação da vida metódica, ou ainda pelo desejo insopitável de se vingar de um marido exibicionista e prepotente, ou, finalmente, pela vaidade feminina ferida, cometer adultério? Da proposição à ação: a mulher trai. O verão desperta o sexo — será êste o intuito filosófico do diretor Polanski, dos roteiristas Jerzy Skolimowski e Jakus Goldberg? Mas, então, seu equacionamento de problemas é muito parecido ao equacionamento dos cineastas suecos. Até onde tudo isto poderá representar a realidade, ainda nos parece uma incógnita. O que não se pode negar é a autenticidade paisagística e, de certo modo, a paixão pelos detalhes do cotidiano do diretor Polanski. No comportamento físico dos atôres, igualmente, na sua interação, aquêlé traço sociológico do artista buscando a interpretar a verdade, ainda quando pisando terreno ficcional.

Duas outras obras gostaríamos de mencionar, aqui, em que a abordagem sociológica trai não o simples caráter jornalístico dos trabalhos, mas o inquietante drama do intelectual moderno tão

bem captado por C. Wright Mills. O primeiro, *The Chase* (Caçada Humana), seria mais que a simples versão de uma novela de Horton Foote; seria, mesmo, há três anos apenas da tragédia de Dallas, a ficcionalização da morte de John Kennedy, visto na interpretação — talvez apaixonada, mas sempre feliz, patética, próxima do épico criado em vida. Tanto a roteirista, Lilian Hellman, quanto o diretor Arthur Penn, devem ter sentido, simultaneamente, a impotência gerada pelo conhecimento amplo, a sabedoria anti-convenção, e a irresistível compulsão de superar a momentânea desvantagem apelando, precisamente, para sua engenhosidade criadora. Daí, a denúncia viril; daí, a descrição rigorosa — diariamente comprovável — do cidadão americano enredado e submetido ao padrão de vida do Texas; daí, pois, cinema social e sociológico. A convergência é válida pela natureza do tema; a narrativa depõe contra o *status* dinamicamente, é um documento. E nenhum documento tão rico de dramaticidade, de inventividade artística.

Outro filme, também americano, de Fred Coe, *A Thousand Clowns* (Mil Palhaços), trouxe da vida para o teatro, e daí para o cinema, a saga de um herói anti-convenção vivendo em megálope, inimigo da subserviência e da bestice domiciliar, negando violentamente a validade dos padrões sociais em vigor. O grito dêsse rebelde anarquista até parece o eco do intelectual consciente. Ficção social, ficção realista — novamente a visão do sociólogo no emaranhado complexo do *homo socialis* prêso, a contragosto, às iníquas paredes da coerção, e olhando, com inveja e horror, a liberdade lá fora, e os poucos que dispõem de coragem para abraçá-la, sem medo.

Talvez ainda demore, mas na crista do cinema sociológico já se percebe o triunfo do artista fiel a si mesmo — antes de tudo, como criatura pensante.