

A VELHA
NOVA
SINTAXE
DOS
ANOS 60

Ruy Castro



Aquêles que acompanharam a explosão sintática operada no cinema durante a última década esforçam-se por compreender o que está ocorrendo com ela, hoje. As coisas mudaram decididamente: o cinema mudou, logo deve mudar também o ângulo de observação. No começo dos anos 60, alguns cineastas vieram imprimir uma espécie de "choque cultural" ao cinema que se fazia então, o cinema herdado dos anos 50. Esses filmes eram *L'Avventura*, *Hiroshima Mon Amour* e *À Bout de Souffle* — hoje referências obrigatórias até para os críticos e enciclopedistas mais quadrados. Mas, na época, não era bem assim: esses filmes vieram levantar questões que só existiam ou eram percebidas pela crítica mais aguda: por que um filme tem que contar uma história?, ou por que existe uma lógica da montagem, pela qual um plano deve suceder-se a outro plano do qual é seu complemento?, ou ainda, por que o único elo de relação entre o espectador e o filme deve ser a linguagem verbal?

A resposta a essas perguntas já estava sendo dada, de graça, por esses filmes, mas o "choque cultural" era bastante compreensível: as platéias formadas cinematograficamente durante a década de 50 estavam habituadas a identificar de saída o elo semântico do filme, e só em razão desse elo podiam compreender o cinema. A crítica daquele tempo empenhava-se em convencer o leitor da existência de um cinema do autor, e em estabelecer elencos de cineastas cujas especulações "filosóficas" e "visões do mundo" os tornavam diferentes dos outros, mais "comerciais". Era também compreensível: o cinema começava a sua grande batalha contra a televisão, e, diante desta, podia ser considerado "artístico". A primeira consequência do aparecimento de um novo veículo é a "artisticização" imediata do veículo anterior e o que torna esse veículo "artístico" é o seu conteúdo. Ótimo prato para uma crítica, no fundo literário, em seus argumentos e predileções.

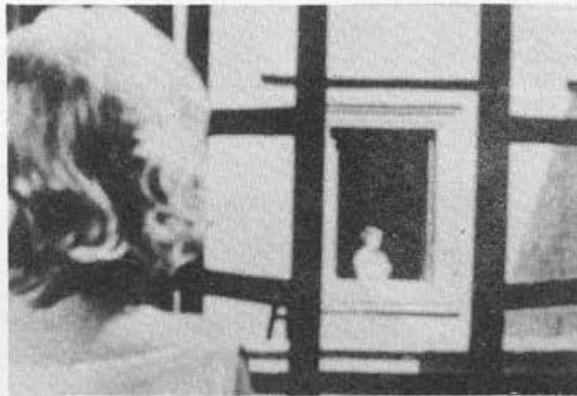
Mas, a década de 60 iria se caracterizar, já de saída, por uma "fuga ao significado", por realidades de baixa definição. Mas era preciso coragem, dentro do *establishment* crítico de 1960, para afirmar que o *Encouraçado Potemkin*, com sua sarabanda de cortes e nenhum diálogo, estava muito mais perto da literatura do que *Hiroshima*, com sua cadência camerística e diálogos abundantes. Compreendia-se então que o cinema era tanto mais literário quan-

Emmanuèle Riva e Eiji Okada numa cena de *Hiroshima Mon Amour*, de Alain Resnais, filme chave para compreensão das mudanças do cinema moderno.

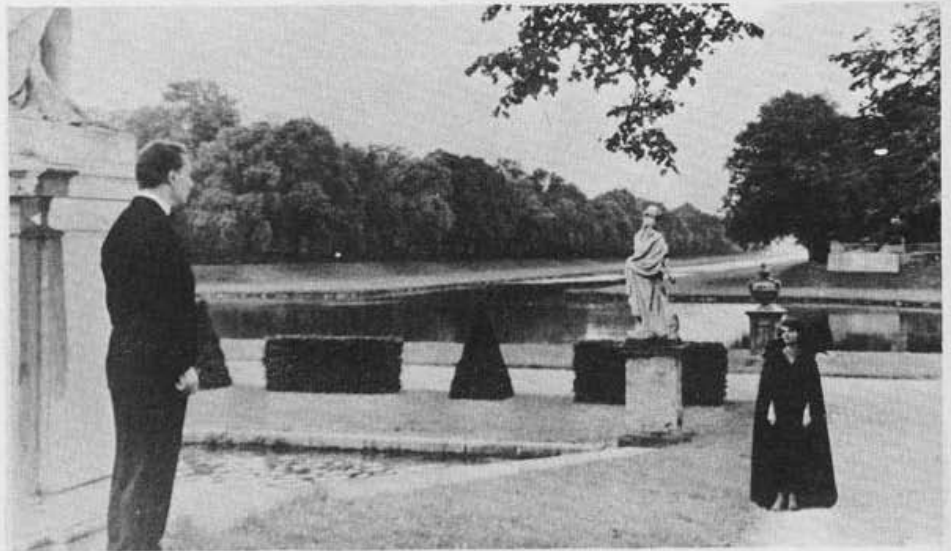
to mais fôsse "falado" — atrasada nostalgia do cinema mudo, para alguns ainda o único cinema "puro". O que tornava um filme literário, ao contrário, era o caráter discursivo de sua narrativa, ou a possibilidade de ser trocado em miúdos pela linguagem verbal. Era quase impossível deduzir uma "estória" em *Hiroshima*, até mesmo em função de seus diálogos: eles não conduziam a nenhum fio lógico-linear, nem permitiam um encadeamento de seqüências na base de começo-meio-fim. O mesmo quanto aos diálogos de *L'Avventura* ou quanto à sua antinarrativa. Se esses filmes, aparentemente, estavam operando uma espécie de descascamento semântico no cinema, na verdade o que eles fizeram foi fundar uma nova sintaxe auto-referente, fundindo significado & significante. Da mesma forma, a revolução da *À Bout de Souffle*, mal-entendida, a princípio, vinha reafirmar a autonomia do cinema quanto aos processos narrativos clássicos, ao mesmo tempo em que já prefigurava o que viria a ser sua revolução posterior: o cinema como um organismo capaz de transformar materiais em elementos (como já pensava Susanne Langer). Dentro dessa visada, a fala podia ser um elemento valioso, tão importante quanto a *collage* de cartazes, letreiros, capas de livros, sinais de trânsito. O cinema absorvia esses materiais e os devolvia como elementos do filme. Pode-se afirmar, hoje, que Godard foi o redescobridor da palavra no cinema — ou antes: talvez o primeiro a compreender que o cinema existe num mundo signico, onde impera o vale-tudo criativo, e em que a fala — por que não? — pode ser um elemento tão importante quanto a imagem.

Ainda tentando retrazar as coordenadas da sintaxe dos anos 60, pode-se falar na dialética ficção documental, operada premeditadamente, com menos ou mais consciência, desde então. Alain Resnais, num ensaio, hoje clássico, caracterizou as duas asas da criação como as serpentes entrelaçadas sobre um caduceu: a asa Lumière/documentário e a asa Méliès/ficção. O próprio Godard acentuou, também, certa vez, que toda ficção tende ao documentário e vice-versa. Poderíamos constatar ainda que, com o avanço da tecnologia e do próprio processo, a posição das serpentes acabou se invertendo sobre o caduceu: as chegadas de trens registradas por Lumière já não interessam como documentário, ao passo que as viagens à Lua em cenários de papelão imaginadas por Méliès já nada têm de fictício. Mas foi André S. Labarthe, no seu *Essai sur le Jeune Cinéma Français*, o primeiro a ver que a dialética ficção/documentário seria um dos grandes eixos criativos do cinema moderno.

De fato, a idéia de ficção que, mediante um processo de descascamento



A Noite, de Michelangelo Antonioni: o domínio da antinarrativa.



O Ano Passado em Marienbad (abaixo e ao lado): o espetáculo puro.

narrativo, vai desaguar na água documental, foi uma das grandes constantes do cinema de Antonioni, Resnais e Godard. As imagens finais de *O Eclipse*, por exemplo, já eram documentário puro — a antinarrativa inaugurada em *A Aventura* e continuada em *A Noite* não indicavam outro desfecho. José Lino Grünewald, na época, constatava que Antonioni terminava por onde Alain Resnais começava. Ele se referia, sem dúvida, àquele processo de descascamento narrativo que, uma vez concluído, só poderia dar lugar ao espetáculo puro — ou seja, *Marienbad*. A revolução de Resnais, que bem poucos podiam compreender, em 1962, era a tentativa de fazer um filme que não pudesse ser processado anedôticamente pelos caminhos da linguagem verbal. O meio já era a mensagem em *Marienbad* — ou, para sermos mais precisos, o significado do significante (o filme) era o próprio filme. Ele não nos remetia a um além do além, ou a setas conceituais — mas à realidade concreta do filme.

Era também difícil prever então a influência sobre o resto do cinema de

um filme tão inaugural como *Marienbad*. Podia-se imaginar que suas especulações sobre o tempo poderiam interessar a outros cineastas da faixa experimental, como aconteceu com a forte influência exercida durante algum tempo pelos filmes de Bergman ou Antonioni. Mas, a própria impossibilidade de se traçar um mapa verbal para *Marienbad* já era um obstáculo para a sua plena fruição pelo espectador comum — não poucos críticos, aliás, se referiram ao filme como uma "charada indecifrável" ou como "a língua de Babel". Compreende-se: falava-se muito menos em linguagem ou em teoria da informação, há cerca de 10 anos. Dificilmente o filme seria um mistério, hoje, para a maioria das platéias. A sintaxe acronológica, o pisca-pisca da memória (então desconcertante), já foram amplamente digeridos. E, nesse ponto, deve-se ressaltar mais uma grande contribuição do cinema americano: a de absorver achados altamente experimentais e devolvê-los ao nível do consumo. Um filme como *The Boston Strangler/O Homem que Odiava as Mulheres*, por



exemplo, era surpreendentemente resnaisiano no tratamento da acronologia e na compreensão de que o tempo cinematográfico só existe na sala de montagem. É raro ver hoje um *western* italiano sem o famoso pisca-pisca — mudou o cinema ou mudaram as platéias? Ambos mudaram. A nova sintaxe dos 60s já foi transformada em moeda corrente — indo mais longe, poderíamos dizer: ao nível experimental, esgotou-se.

E talvez tenha se esgotado premeditadamente. A maior parte dos filmes que atacaram de frente o desafio da reinvenção da linguagem cinematográfica na última década tinha uma característica em comum: esgotar saídas. O caráter "inaugural" de *Marienbad*, por exemplo, podia significar também uma série de caminhos fechados. Cada filme de Godard era, por uma lógica do processo, a superação do filme anterior (e a evolução de sua obra, que já deixava entrever nitidamente que se tratava de uma espécie de suicídio cultural, só podia conduzi-lo — como aconteceu — ao quixotismo do cinema clan-

destino). Sem discutir aqui a validade das posições políticas de Godard (até pouco tempo, rigorosamente indefiníveis: ele era detestado, de modo geral, tanto pela esquerda como pela direita), é fácil compreender que ele foi o único que teve a coragem de ir até o fim — seu auto-exílio é a compreensão de que a nova sintaxe fundada por ele & outros nos 60s constitui hoje um *establishment* tão sólido como o que ele ajudou a destruir.

À *Bout de Souffle*, por exemplo, um dos marcos iniciais da explosão sintática dos anos 60, tornou-se definitivamente *clássico* — foi *classicizado* pelo tempo. Os imagens de Jean Seberg vendendo jornais nos Champs Élysés parecem tão remotas quanto as de Falconetti em *Joana D'Arc*, e o rebelde encarnado por Belmondo ficou anacrônico: hoje há os *drop-outs*. Quanto à sintaxe do filme — os cortes intrigantes, a montagem descontínua, a liquidação da tabelinha campo/contracampo, a disrelação entre som & imagem — parece difícil imaginar que ainda exista alguém, hoje, entre os espectadores comuns, que

se espante com ela, ou ainda se deixe enredar. A recente reprise do filme, no Rio, conservando-se em cartaz durante 10 semanas, é um testemunho irrefutável de que o repertório da platéia já é suficientemente elástico para consumi-lo. O cinema dos anos 60 absorveu sua sintaxe de tal forma, e tanto fez da exceção à regra, que o caráter inovador de *À Bout de Souffle* ficou diluído.

O problema não está só em *À Bout de Souffle*, talvez o filme mais exaustivamente analisado da última década, ou não se justificaria o levantamento daquilo que pensamos ser um problema: a auto-superação da sintaxe da década de 60. O cinema consiste em permanente autofagia: ele se come e se retroalimenta, progressivamente, a si mesmo. Alguns filmes, é verdade, não passam com tanta facilidade pelo esôfago do Sistema (*Kane*, *Marienbad*), mas é sempre uma questão de espaço, mais que de tempo: filmes aparentemente indigeríveis pelas vias normais vão reaparecer, assimiláveis, por outros meios. A televisão cumpriu um papel importante neste sentido: ela familiarizou o espectador com o processo de economia narrativa, com a agilidade da *poCKET-camera*. E é ela, a televisão, que torna *À Bout de Souffle*, hoje, uma brincadeira de criança.

É claro que a apropriação coletiva dessa nova sintaxe (pelos cinemas novos de todas as partes, *ad nauseam*) apressou o processo: a técnica antinarrativa de Antonioni foi engolida num minuto, idem a *durée* de Resnais (mais dura de roer, sem dúvida, mas enfim assimilada), as *collages* de Godard idem idem. Mas não se pode negar que foi altamente benéfico todo esse influxo criativo. Ele acabou com o ranço literário de grande parte da crítica, e denunciou a sua alienação instrumental; recondicionou a sensibilidade das platéias e deu um novo sentido ao ato de ir ao cinema; enfim, assegurou para o filme um lugar de destaque entre as formas de expressão consideradas *arty*. Quanto aos exageros, já eram de se esperar. Pretender, por exemplo, que todo e qualquer filme de uma cinematografia jovem (como a do Brasil, por exemplo) tenha que ser, obrigatoriamente, marginal, para seguir o *dernier cri* godardiano, é ingenuidade. A coragem de chegar ao fim da linha será sempre maior naqueles que souberam dar a partida numa nova linguagem do que naqueles que já pegaram o bonde andando.

É cedo ainda, talvez, para se especular sobre o que vem por aí. Mas, é justo esperar que, se o cinema dos anos 50 foi predominantemente semântico, e se o dos anos 60 foi predominantemente sintático, o dos anos 70 será possivelmente pragmático.