SER E QUERER SER (1)

JEAN-CLAUDE BERNARDET

Talvez esse título seja curioso. Poderia ser, igualmente, "Saber Rir". Estas linhas me são sugeridas por certa tendência do cinema brasileiro. Poderiam sê-lo igualmente por outro cinema. Ou por outra arte. Ou mesmo por qualquer outra coisa que não a arte: por determinado modo de viver.

Vou falar de certo mal que abafa o talento.

Vou falar da intenção e da espontaneidade. Embora essas linhas me sejam particularmente inspiradas por um cineasta brasileiro, não o citarei. Mas não é uma carta particular; o tema interessa também outros cineastas, os críticos, os freqüentadores de cinema, e, de um modo geral, os amadores de arte.

Um cineasta diz: "Vejo uma cabeça de homem, de cabelos sujos, pálpebras baixas; a textura da sua pele é grosseira. Está ventando. No fundo, cavalos". Outro cineasta diz: "A história é estupenda, gostaria de fazer uma fita com ela". E um terceiro: "No meu próximo filme falarei da impossibilidade da comunicação humana". Sei que o cinema não é apenas um fenômeno visual; uma película que não passa de uma boa narrativa me enche de tédio, e sou favorável ao ensaio cinematográfico (no sentido em que se fala de ensaio em literatura); entretanto citei essas três atitudes numa ordem de preferência, e a terceira me inspira uma verdadeira desconfiança.

Com efeito, que risco corre o realizador que tenciona, que quer deliberadamente expor na sua obra idéias abstratas, qualquer que seja a sua origem (filosófica, social...): o de fazer uma obra fria, sem vida. Escolherá ele uma história cujo fim será a ilustração de suas idéias. O resultado será por certo um enredo sem vitalidade, que não se prolongará por si mesmo, mas que será prisioneiro dessas abstrações. Visto que a história não passa de um meio, que o realizador não se interessa por ela em si, os espectadores tão pouco se interessarão. A psicologia das personagens sofrerá com isso na mesma proporção. Os protagonistas não surgirão, não se desenvolverão por si mesmos: serão sempre função das idéias a expôr. Tornar-se-ão títeres a serviço de uma tese. O diálogo será difícil de suportar, pois, sendo fecundado por abstrações, transformar-se-á em fórmulas, em frases de duplo sentido. A música e a imagem também estão em perigo, pois, por mais belas que sejam, arriscam-se a tornar-se ocasionais, a serem alheias ao filme, a menos que caiam numa explicação banal e artificial (tipo advinhação) das idéias; se forem poderosas e persuasivas tornar-se-ão a fita em si, e a mensagem filosófica será relegada ao segundo plano. É, aliás, este último fato que freqüentemente salva o filme da mais profunda monotonia, mas não é suficiente para elevá-lo ao nível de obra de arte, pois a obra permanece truncada, faz-se obra decorativa.

E de resto a maior parte das vezes trata-se apenas de uma pseudomensagem, tais idéias abstratas só têm um valor relativo. São em geral banalidade, lugares-comuns. O espírito filosófico, o homem que realmente tem vocação filosófica (pelo menos atualmente), duvido que escolha o cinema como meio de expressão. O filósofo não é apenas uma pessoa com idéias filosóficas, abstratas. É um homem que, a partir do concreto ou do abstrato, chega a recompor um mundo concreto ou abstrato, não importa (e esse aspecto da filosofia torna por vezes nebulosas as suas fronteiras com a poesia), mas sempre por intermédio do abstrato. O domínio do filósofo é a abstração, motivo por que não é possível considerá-lo um artista. Ora, o cinema, por mais abstratas que possam ser certas películas, é sempre concreto. Em toda arte, não se chega ao abstrato senão pelos sentidos. Creio que um artista com intenções abstratas está quase automaticamente votado ao malogro, que a expressão direta do abstrato pelo concreto é muito limitada e não permite a renovação das idéias.

O filme assim concebido dará a impressão de um aborto, de uma obra não realizada, não madura. Será certamente uma fonte inesgotável de comentários: como o filme não se impõe e permanece no estágio das intenções, estas darão sempre aos críticos a possibilidade de construir as mais extravagantes lucubrações. O espectador sentirá que o diretor é prisioneiro, que não é livre, que está cerceado, obssessionado. E essa obssessão é estéril, não conduz a coisa alguma, limita-se por si. Haverá uma falta de desenvoltura por parte do artista com relação a si mesmo e à sua obra, que constrangerá os próprios espectadores, impedindo-os de apreciá-la. Quando um crítico brasileiro declarou, a proposito de uma fita que apresentava alguns desses defeitos, que não se conseguia rir, fez uma leve piada que não implicava de modo algum a necessidade de transformar esse drama em comédia, mas sim que a obra carecia de ar,

de liberdade, que cada gesto devia ser interpretado em função de uma idéia, que era uma fita em que o concreto era plástico, mas em que não havia um verdadeiro amor ao concreto. O autor respondeu que não se podia rir porque o que ele tinha a dizer era trágico, que na sua obra havia uma tentativa de falar sobre o mundo, de dar uma opinião sobre o mundo, sobre as relações humanas, e fez assim a melhor crítica de sua produção: em primeiro lugar, era de fato uma tentativa; em segundo, embora a película comportasse um enredo de personagens, ele se interessara mais pela sua mensagem do que pelo veículo da sua mensagem; ao passo que a atitude contrária se afigura mais fecunda, pois um veículo defeituoso só pode transmitir uma mensagem defeituosa. Queremos ser.

Por outro lado, toda afirmação definitiva em matéria de arte é falsa. Essa atitude não é obrigatoriamente uma condenação sem apelo. Creio que, em numerosos casos, é estéril, nada mais do que isso. Mas tal impossibilidade de entrar num corpo a corpo com o concreto, se se exacerbar, poderá tornar-se uma real expressão, um modo de tomar o concreto às avessas; o rebuscado pode tornar-se o sofisticado. A arte não pode ser concebida senão como um equilíbrio, e quer a manutenção desse equilíbrio por parte do autor como o seu reconhecimento por parte dos espectadores, cabendo à intuição a primeira e a última palavra. Assim é que detesto películas como **As Feiticeiras de Salem** (Rouleau/Sartre) ou **O Cristo Proibido** (Malaparte), na mesma medida em que aprecio **Un Condamné à Mort s'est Echappé** (Bresson) ou **Hiroshima Mon Amour** (Resnais), todas elas classificadas, por motivos diferentes, no gênero intelectual e abstrato. Porém, citando filmes, entramos em casos particulares, e restaria a provar que os dois últimos mencionados não são o resultado de um terrível corpo a corpo com o concreto.

Não obstante, a atitude que consiste em fazer brotar uma fita de uma série de imagens, ou do amor que se tem a um ator a quem se desejaria glorificar, ou destruir na tela, e em torno do qual se constrói um enredo, ou, ao contrário, de um enredo interessante ou de uma cidade querida, essa atitude parece-me mais imediatamente fecunda. Ninguém suponha que se trata de uma receita infalível. Esta segunda atitude é tão perigosa como a primeira e não a exclui: desejando fortemente glorificar alguém na tela, pode-se não ousar fazê-lo perante si próprio, e pedir aos espectadores que procurem a glorificação através de uma série de alegorias tímidas. Tão pouco é infalível, porque o autor corre o risco de limitar-se a apresentar a cidade amada numa série de fotografias, ou de fazer uma boa descrição e a fita não ultrapassará o nível de um relatório ou de um enredo, o que em si oferece bem pouco interesse. Mas é que se trata de uma questão de personalidade. Há pessoas que vêem alguma coisa e gostam dela, e ficam no amor e na admiração, podendo ir, digamos, até a reprodução. Há outras, ao contrário, que integram na sua vida pessoal aquilo que amam, e fazem disso um ponto de partida para novas descobertas. Questão... de afirmação.

Eis o cineasta que me agrada — o que não me impede de modo algum de apreciar filmes feitos por homens que não correspondem a esse retrato: ele descreve e narra e limita-se a isso. Não é apenas um olho registrador, e essa realidade exterior que ele quer pôr na sua obra relaciona-se igualmente com uma realidade interior. Tudo o que ele vê é assimilado, transformado e a fita é um intermediário entre o mundo exterior e a vida íntima, sem que se possa traçar uma fronteira entre os dois, em que tudo é simultaneamente mundo exterior e vida íntima. Esse cineasta está de tal modo empenhado na descrição dessa realidade mista, tão complexa quão exigente, por motivos estético-sociais, que não tem tempo nem liberdade de conhecer-lhe plenamente o sentido. É o que Gide chama a parte de Deus. Numa verdadeira obra de arte, deve haver sempre mais do que o autor nela pôs conscientemente. Os grandes criadores nunca sabem inteiramente o que fazem, nem até onde vão. Mas o nosso cineasta nem por isso carece de uma visão do mundo. Apenas, ela é tão complexas e confusa, oculta, tão enraizada no concreto, que é quase impossível traduzi-la diretamente em abstração sem diminuí-la. Que se passa, então? Essa mensagem urgente fecunda constantemente a descrição ou a narração, que, por si mesmas se colocam no segundo plano, ultrapassando-se. Já não se trata de uma descri-

ção ou de uma narração, mas de um poema ou de um ensaio. E o artista está tão apaixonado pelo concreto e tão cheio da sua mensagem que cada movimento da câmera que ele escolhe para ser mais compreensível, cada indumento que escolhe pelo seu aspecto decorativo ou para completar a psicologia da sua personagem, contribuirão para essa mensagem. E o concreto jamais aparecerá como um mero intermediário, jamais será artificial, estará sempre carregado de realidade; o objeto existirá em primeiro lugar como objeto, o personagem será humano. Estaremos em cheio na existência, num transbordante, ilimitado, desenfreado, empolgante amor pela vida. Existimos.

Uma das primeiras seqüências de **Umberto D** ilustra bem esse fato, porque é um exemplo probante e elementar; Umberto, cansado, entra na cozinha; a empregadinha, supondo que ele está com febre, dá-lhe um termômetro. Ele o coloca na axila, esquece-o, vai ao quarto: o termômetro cai; ele coloca-o sobre o criado-mudo. A empregada vai procurar o termômetro, depois torna a trazê-lo, Umberto toma de novo a temperatura etc... A duração da seqüência é mais ou menos o que seria o tempo normal. Nenhum gesto fora de lugar. Pode-se apenas notar uma ligeira simplificação cujo fim é eliminar tudo o que poderia destoar do estritamente cotidiano: o lugar-comum de todos os gestos que consistem em pôr um termômetro debaixo do braço. No entanto não temos de modo algum a impressão do gesto sintético, que se tem assistindo a **Les Dames du Bois de Boulogne**. É a realidade e somente a realidade. Essa pureza quase documental, essa sensação que se poderia ter da não intervenção do realizador, põem em relêvo os episódios simples que envolvem o termômetro, transformam-nos em episódios fantásticos. Sem querer ultrapassar o concreto e dando-lhes apenas caráter concreto, Vittorio de Sica fez os seus espectadores sonhar um verdadeiro sonho acordado e espontâneo, tendo por centro um termômetro. É um sonho infinitamente mais persuasivo que se o autor tivesse tido deliberadamente a intenção de representar um sonho (o que não condena a intenção fantástica em si) ou de expor uma teoria social ou metafísica, servindo-se do termômetro como veículo. Tais exemplos abundam na história do cinema, e particularmente, parece-me, no filme policial americano.

É evidente que os dois tipos de artistas que tentei esboçar não existem. São caricaturas, casos extremos. Toda arte é arte de andar em corda bamba e os artistas não fazem outra coisa senão tender mais ou menos para esses limites. Além disso, exprimi a opinião de que a primeira atitude me parecia estéril, mas que podia não o ser; que a segunda me parecia fecunda, mas que podia não o ser; que eu apreciava certo gênero de cinema, mas não apreciava menos os outros. Não há nada de verdadeiro senão a contradição. Observe-se que ela também pode ser estéril ou fecunda, conforme venha a provocar agitação ou movimento. Mas, de qualquer maneira nada há de verdadeiro senão a contradição.

À guisa de conclusão vou contar-lhes uma bonita história. Após ter assinado um contrato com Roberto Rossellini para fazer o papel de Annie em **Viaggio in Italia**, Maria Mauban quebrou uma perna, o que bastava para anular o contrato, mas Rossellini manteve-o, não vendo inconveniente algum em que sua atriz trabalhasse nessas condições. Ora, na fita a perna quebrada tem uma grande importância psicológica, pois põe diante de George Sanders uma mulher débil e lhe permite supor por um instante que poderá de novo ser útil a alguém. Assim, um fato totalmente fortuito contribui para realçar o filme, como se partindo do concreto, fecundassemos o mundo inteiro, mobilizando-o, transformando-o. É quase um conto de fadas.

---

[1] **Publicado originalmente no Suplemento Literário do "Estado de São Paulo", n.º 227 (1961).**