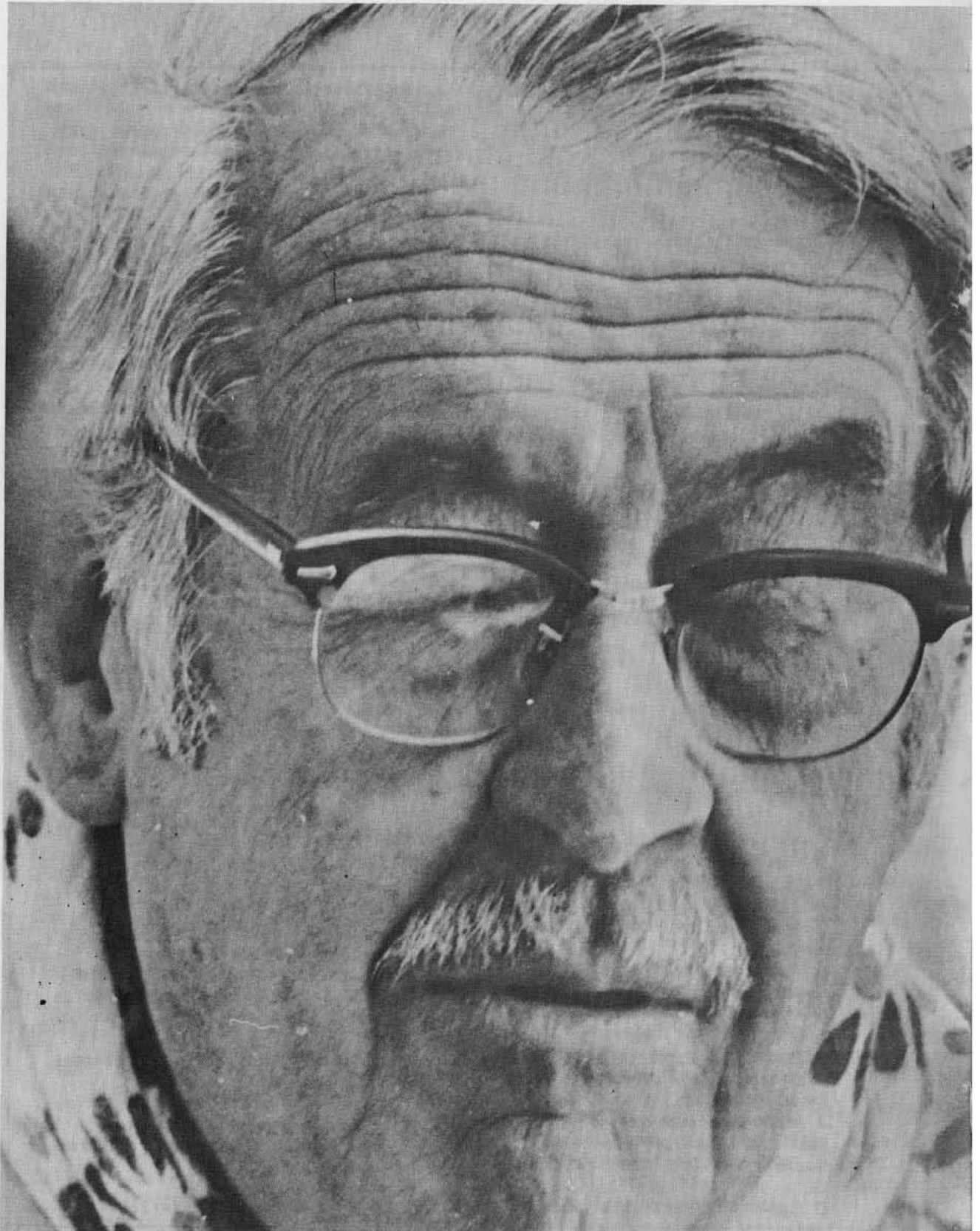


BOB LUTTA



CAVALCANTI:

UM HOMEM E SUA ARTE

Por Philippe Pilard

Este artigo de Philippe Pilar, membro da Sociedade Francesa dos Realizadores de Filmes, é uma entusiasmada visão europeia da importância de Alberto Cavalcanti para as cinematografias da França e da Inglaterra, principalmente. Foi extraído do catálogo de uma *Hommage à Alberto Cavalcanti* feita durante o VI Festival Internacional du Film de Court Métrage et du Film Documentaire, realizado em Lilly, França, entre 5 e 11 de dezembro de 1977. Nessa homenagem, foram exibidos filmes clássicos de Cavalcanti e o último de ficção que ele dirigiu: *Le Voyageur du Silence* (1976), produzido para a FR-3 (canal de TV de Lilly), com 26 minutos de duração, em cores, roteiro e diálogos de Suzanne Perel, fotografia de Jean Audegon, cenografia de Fernand Clarisse, música de Philippe Warein e interpretação de Christian Alers, Claude Rio e Jean Roville. Depois dele, o cineasta brasileiro dirigiu, já no Brasil, entre 1976 e 1977, *Um Homem e o Cinema*, coletânea de sua obra.

CAVALCANTI

Seria necessário a pena de um Blaise Cendrars para descrever a vida e a obra de Alberto de Almeida Cavalcanti, pelo que refletem de energia, de talento, de viagens, de lutas, de corrida contra o tempo, de êxito e, claro, também de amarguras.

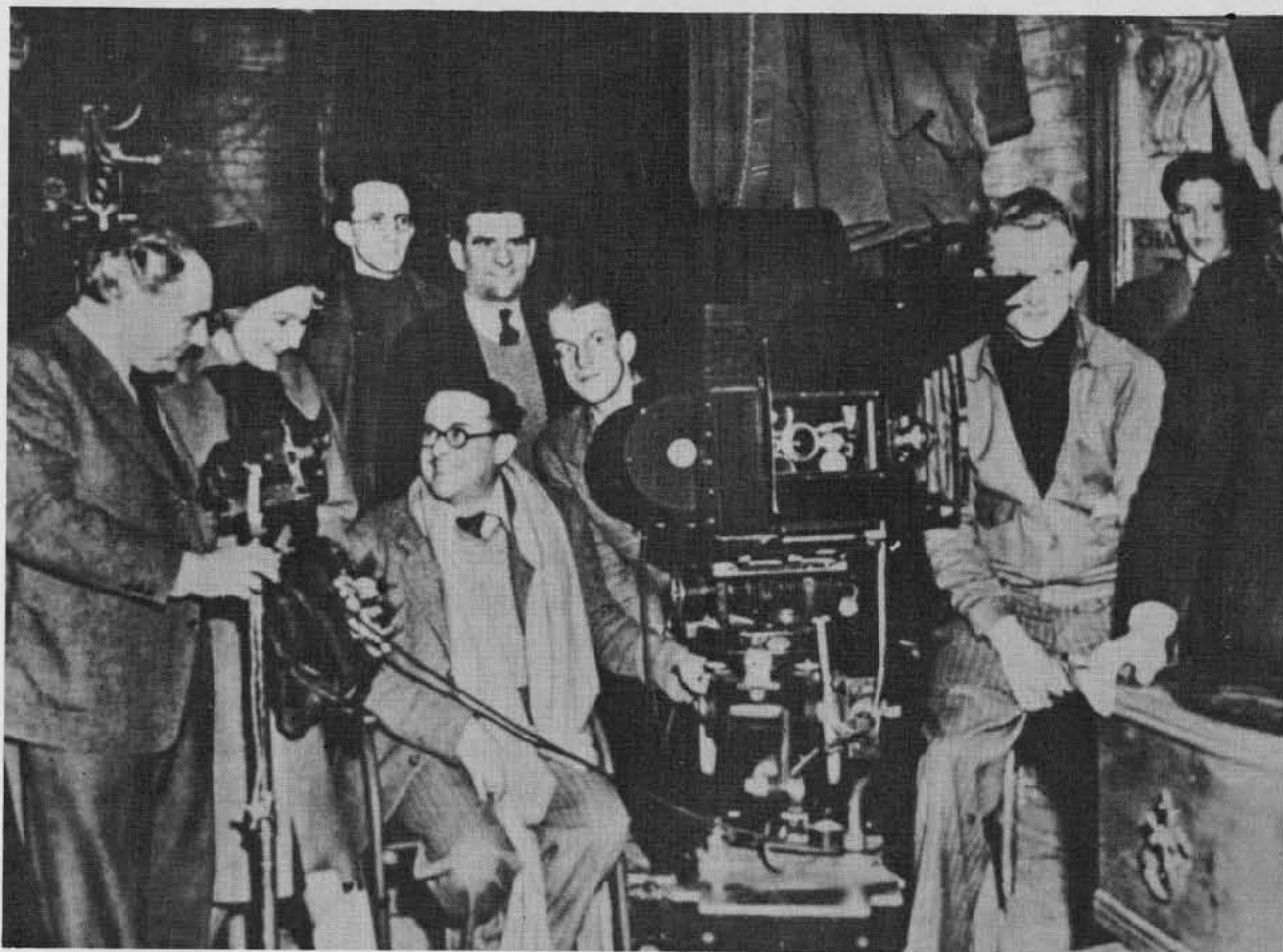
Existe, aliás, na vida dos dois homens, mais de um ponto comum, mais de uma correlação: Cavalcanti deixou o Rio de Janeiro após um incidente ocorrido na Universidade onde lecionava, enquanto que Cendrars — que se tornara assistente de Abel Gance — já havia abandonado a Suíça para uma longa odisséia que iria conduzi-lo ao Brasil no mesmo instante em que Cavalcanti rodava seus primeiros filmes na França. Ambos tinham dentro de si um interesse universal e iriam, por toda a vida, percorrer o planeta, cidadãos do mundo, naqueles tempos de navios e estradas de ferro, permanentemente

entre dois trens, entre dois mundos, entre dois sítios, ambos presas da mesma inquietação, tendo em comum o gosto da inovação, da aventura.

Cavalcanti nasceu dois anos após a apresentação pública do cinematógrafo dos Irmãos Lumière: ele viveria a história do cinema, com todas as suas crises, desde o aparecimento do cinema falado até o da televisão.

Cenógrafo, realizador, produtor, argumentista, roteirista, rodando filmes de curta e longa metragem, documentários e de ficção, dramas, policiais, filmes de época, adaptando romances e peças de teatro, ora acusado de ausente ora de onipresente, ora de comercial demais, ora de engajado politicamente, Cavalcanti é um dos cineastas que a crítica define sempre como susceptível de reavaliação permanente.

"As pessoas do nosso tempo", escreveu René Clair, "têm a mania do *maldito oficializa-*



Filmagem de *They Made me a Fugitive* (1946-47), na Inglaterra.



Simão, o Caolho (1952), com Mesquitinha.



do". Cavalcanti não é nem uma coisa nem outra. E o pecado da originalidade pesa profundamente em um mundo que adora rotular: Cavalcanti é classificado como inclassificável. Se não for garantia de renome, é, acreditamos, no mínimo garantia de independência.

No momento em que Cavalcanti iniciava-se na direção, Léon Moussinac escrevia, no prefácio de *Naissance du Cinéma*:

"Nasce uma arte, desenvolve-se, descobre uma por uma suas leis próprias. . . uma arte que será a expressão mesma, ousada, poderosa, original, do ideal dos novos tempos".

Encontramos afirmações semelhantes em Delluc, Epstein, Elie Faure e Blaise Cendrars. É a fase da ilusão lírica: o cinema será a arte e a linguagem popular do Século XX, instrumento poético da liberação das consciências e da emancipação dos povos.

Logo as obras-primas de Stroheim, Murnau, Sternberg, Chaplin, Flaherty, no mundo ocidental, e as de Eisenstein, de Pudovkin ou de Dziga Vertov, vindas da Rússia, parecem confirmar essa esperança. E, então, surge no cinema a crise do som. O ideal poético (e político) se desvanece. Os filmes encerram-se nos idiomas, há uma verdadeira pilhagem do repertório teatral; e, principalmente, o aumento do custo dos filmes reforça a invasão da indústria e das finanças na máquina fabulosa.

"Nos tempos gloriosos do que se denominou de *avant-garde*", escrevia Cavalcanti em 1937, "cada diretor, em Paris, organizava como podia a sua produção. Quando o filme estava concluído, era entregue a pseudodistribuidores. . . Se desse renda, tanto melhor. Se as salas não queriam exibi-lo, tanto pior".

As realizações tão gratificantes de filmes como *Rien Que les Heures* ou *La P'tite Lilie*, para Cavalcanti, *La Petite Marchande d'Allumettes*, para Renoir, *A Propos de Nice*, para Vigo, ou *Nogent, Eldorado du Dimanche*, para Carné, já não serão possíveis com as novas exigências do sonoro e, mais tarde, do falado.

Esse trabalho de invenção, pesquisa, de inovação que a *avant-garde* e os independentes desenvolviam na França, desvinculados das entidades da indústria do divertimento, tinha seu equivalente na Grã-Bretanha na que foi denominada, por comodidade, de *Escola Documentarista*.

No início dos anos 30, o cinema britânico já se achava contaminado por Hollywood: os êxitos de um Korda ou de um Hitchcock dissimulavam a carência do sistema. Ao criar o GPO Film Unit (depois Empire Marketing Board Film Unit), John Grierson pretendia voltar as costas ao cinema de estúdio, apontando suas câmeras para o mundo real, para o cotidiano.

É, portanto, muito natural que ele chamasse Cavalcanti, como também Flaherty. Com *Nanook of the North*, este granjeou renome internacional. Com *Rien Que les Heures*, Cavalcanti entusiasmou os cinéfilos.

"Foi tomando como exemplo *Berlim*, de Ruttman, e *Rien Que les Heures*, de Cavalcanti, e, além desses, atentando para a obra dos russos, que a E.M.B. mergulhou no documentário", reconheceu Grierson, em 1945.

A bem da verdade, o Cavalcanti de então é também o autor de *La P'tite Lilie*, e o mínimo que se pode afirmar é que este filme não é exatamente um documentário. Mas Grierson dá a

CAVALCANTI



Mesquitinha em *Simão, o Coelho*.



impressão de que desejava deliberadamente ignorar a tentação fantasista nunca absolutamente ausente em Cavalcanti. No GPC-FU mesmo, *Pett and Pott* seria a expressão dessa tendência.

Sobre *Rien Que les Heures*, Cavalcanti fala com modéstia:

"Meu primeiro filme, *Le Train Sans Yeux*, tinha sido rodado em estúdio, na Alemanha, e como os produtores não haviam saldado as dívidas, os estúdios retiveram o negativo. Decidimos, com alguns amigos, que era absolutamente necessário fazer um outro filme. . . E o realizamos bem depressa, por 35 mil francos. Os filmes de então falavam de países longínquos, de pores-do-sol sobre o Pacífico, etc., e ninguém tinha tido a idéia de que a vida da cidade em que se mora apresenta interesse: isso ficou evidenciado com *Rien Que les Heures*".

No GPO-FU, Cavalcanti, realizador, produtor, especialista do som e da montagem, teria influência decisiva sobre a equipe reunida por Grierson: Edgard Anstey, Arthur Elton (os dois realizaram o primeiro filme de entrevista direta, *Housing Problems*, em 1935), Stuart Legg, Harry Watt (que mais tarde acompanharia Cavalcanti nos estúdios Ealing), Basil Wright, e também Humphrey Jennings, e os cineastas de filmes de animação Len Lye e Norman Mc Laren, todos lhe homenageariam o talento.

Com Cavalcanti, a banda sonora tornou-se parte integrante específica da estrutura do filme e não uma simples sonorização de planos mudos. A colaboração de poetas, escritores, músicos dignos desse nome, a preparação prévia da banda sonora, elaborada antes da filmagem, tornariam os filmes do GPO modelos, por muito tempo insuperados, de expressão audiovisual: e é sem dúvida em Humphrey Jennings que essa concepção poética do som atinge seu mais alto nível de emoção. "Acredito convictamente que a chegada de Cavalcanti ao GPO-FU tenha sido um marco decisivo na história do filme documentário britânico", escreveu Harry Watt.

Daí a pintar o GPO em tons cor-de-rosa e situá-lo como ideal, é afirmação um tanto precipitada. Os temperamentos de Grierson e de Cavalcanti eram diferentes demais para que não surgissem divergências, por vezes atritos.

Mesmo a denominação *documentário*, que Grierson iria popularizar e que utilizava originalmente para qualificar o cinema de Flaherty, contrariava Cavalcanti que declarou, em 1970: "Sempre fui contrário ao nome *documentário*, que cheira a pó e a papel velho".

CAVALCANTI



Night Mail (1936).

É provável que Cavalcanti sempre tenha visto em Grierson o *pregador calvinista* e que este nunca tenha esquecido, em seu sócio, a formação de *saltimbanco*. O debate que opõe o didático ao especular permanece em pauta até hoje.

Todavia, quaisquer que tenham sido as divergências, a verdade é que, no final dos anos 30, graças ao GPO e às unidades de produção que se constituíram em seu redor, a Grã-Bretanha pode se orgulhar de possuir um organismo único no mundo: simultaneamente centro de formação e de pesquisa e modelo de um conceito social ou cívico do cinema.

Em 1940, o cinema documentário foi mobilizado para fins de guerra e Cavalcanti transferiu-se para os Ealing Studios, onde iria trabalhar com o produtor Michael Bacon. Ali também, ora realizador, ora produtor, sempre incentivando, iria contribuir na criação de filmes "tipicamente britânicos".

"É da associação que Cavalcanti formou comigo que os *Ealing Films*, como são hoje chamados, tiraram sua força", declara Michael Bacon, em seu livro de memórias.

Porque essa é uma das características de Cavalcanti: após haver rodado filmes tipicamente franceses (e mesmo tipicamente parisienses, como *Rien Que les Heures*, ou marselês, como *En Rade*), ele realizou, além do Canal da Mancha, filmes que constituem verdadeiras sùmulas

da vida e do imaginário britânico dos anos 40. Ninguém, que se pretenda conhecedor da civilização britânica, poderá ignorar o Humphrey Jennings de *Fires Were Started* ou de *Diary for Timothy*, e o Cavalcanti de *Went the Day Well?* ou de *Dead of Night*, sendo este último frequentemente apresentado como o melhor de toda a sua carreira.

É indubitável que o final dos anos 40 marcou, em termos de carreira, o apogeu para Cavalcanti.

E, no entanto, ele embarcou de volta para o Brasil. Depois, a Áustria, depois a Romênia, a Itália, Israel, e, novamente, a França.

Hoje, em que é moda de certa crítica o maravilhar-se a propósito de tudo — e fora de propósito — a respeito de inúmeros realizadores e produtores de Hollywood, o que não se escreveria sobre Cavalcanti se ele tão somente houvesse cravado sua câmera na Califórnia, ao invés de preferir o Brasil e a Europa?

Hoje, o cinema continua a debater-se em contradições que parecem constituir sua própria natureza: a *usina de sonhos* continua funcionando, enquanto que o *mundo real* encontra as mesmas dificuldades para alcançar a tela. Hoje, por isso, rendemos homenagem a Alberto Cavalcanti.

(Tradução de Irondi Castro)