



O Centro de Arte Georges Pompidou, tema do último filme de Rossellini, um documentário de 50 minutos rodado pouco antes de sua morte.

EUROPA ANO ZERO

Maurício Gomes Leite

De Paris, o jornalista e crítico Maurício Gomes Leite, também ex-diretor (*A Vida Provisória*, 1968), comenta o que existe de melhor no cinema europeu atual, começando pelo documentário que Roberto Rossellini, pouco antes de morrer, rodou sobre o Centro de Arte Georges Pompidou. Para os próximos números virão os artigos: *A Hora Zero do Cinema Suíço*, sobre os filmes de Alain Tanner, Francis Reusser e Claude Goretta; *Comment Ça Va? Tudo Bem?*, sobre as novas realizações de Jean Rouch, René Allio, Jean Eustache e Jean-Luc Godard, na França; e *Wim, Vera e Carlos*, sobre a Alemanha de Wim Wenders, a Tchecoslováquia de Vera Chitilova e a Espanha de Carlos Saura.

“Voltando ao *Panorama do Cinema Europeu* ou coisa que o valha, mande aí de Paris uma matéria dando uma geral sobre o cinema europeu de hoje, para o nº 32 (fechamento: meados de dezembro)”.

Então, a carta do editor de FILME CULTURA me chega no meio do outono e do trabalho. Panorama do Cinema Euro-

peu. Ou coisa que o valha. Uma geral. Ou uma particular.

Então, uma particular: começo fazendo, no metrô, uma lista do que possa servir para um artigo sobre o Panorama do Cinema Europeu de 1976 a 1978. Escrevo, pela ordem de lembrança, ou sem nenhuma ordem: ROSSELLINI.

EUROPA ANO ZERO

No Festival de Cannes de 1977, pouco antes de morrer, Roberto Rossellini propôs um debate (seminário, colóquio) sobre o cinema. Uma operação de ensino bem melhor, me disseram, do que os filmes exibidos no Festival, ano de *Padre Padrone* ganhando a Palma de Ouro (inútil repetir que o cinema nada tem a ver com prêmios, palmas e muito menos com *Padre Padrone*, inútil repetir). Pouco antes de morrer, Rossellini continuava uma série de interrogações sobre uma possível função do cinema na época atual. Ele acabara de realizar, em Paris, um filme sobre o Centro de Arte Georges Pompidou, mais conhecido como circo Beaubourg. Neste filme de sessenta minutos — um “documentário”, como é costume dizer — Rossellini começa deslizando sua câmara entre telhados antigos e



Aldo Fabrizi em Roma Cidade Aberta (1945).

chaminés/antenas, prédios de Paris em volta do Centro Pompidou, últimos prédios resistindo às demolições selvagens dos construtores de torres de vidro e complexos comerciais. A câmara de Rossellini vai e vem, entre ruídos de guindastes/buzinas e de anúncios de televisão. Ela só entra no assunto — o centro monumental das artes e do turismo — depois de uma lenta provocação

onde é dito e mostrado o lado sensível das coisas, paredes descascadas quase tombando mas ainda firmes, a imagem da cidade não comida pelo plástico eletrônico. Das janelas com flores aos túneis rolantes do Centro Pompidou, um pulo: de repente a câmara lá dentro, e o vaivém continua. Mas continua sem narrador — apenas sons largados, aqui um comentário boboca de turista entre quadros de exposição, ali o barulho das escadas ou de champanha inaugurando, blu blu blu. Rossellini impassível, filmando. E dizendo: me encomendaram um filme sobre o Centro de Arte Georges Pompidou, Beaubourg, refinaria, coisa que o valha, e aqui está o filme que me encomendaram, mas não é bem o filme que me encomendaram porque estou fazendo um outro filme, uma outra imagem, um outro som, uma outra poesia que eu arranco desses espaços enormes sem nome, dessas escadas rolantes levando aonde. Levando à arte, claro, mas não à que vocês pensam que estão vendo, estes quadros de exposição consumidos por turistas belgas e alemães, estes arrotos de conhecedores achando que estão curtindo a última maravilha de Paris, quando na verdade as últimas maravilhas estão lá fora, os telhados antigos, os operários mastigando fogo entre britadeiras Halles/Pompidou, as flores compondo os vidros das janelas que refletem cheiro de vida, não de museu Chirac.

Todo o filme de Rossellini corre nas linhas do documentário anti, do depoimento anti-figura e anti-palavra, um só silêncio na câmara que percorre, vai e volta, na câmara que percorre os salões do progresso-instituição. Dois pontos: uma imagem da instituição passada a limpo, corrigida, lavada pela teimosia de dois olhos que, desde *Roma, Cidade Aberta*, ensinaram a todos nós como correr para fora dos diálogos



Francisco, Arauto de Deus (1950).

Eucatex, dos conceitos atapetados, dos imóveis de plano fixo, *Alemanha, Ano Zero*. Teimoso Roberto! Seu "documentário" foi sacrificado ao orgulho dos patrocinadores, à vergonha dos mestres de obra. Seu filme foi considerado bastante "razoável" para fazer parte de uma emissão, uma só emissão, num dos canais da televisão francesa, uma só noite e mesmo assim projetado sob redondas desculpas, desculpas do gênero (voz da locutora) "os telespectadores nos desculpem mas esta é apenas uma versão provisória de um documentário encomendado a Roberto Rossellini sobre o Centro de Arte Georges Pompidou, ele será exibido tal como foi entregue pelo seu autor, e portanto não estranhem os possíveis silêncios, as eventuais cenas isoladas, trata-se de uma primeira versão, procurem acompanhar este importante documentário e passem bem, boa noite e até logo mais porque depois teremos o jornal das onze".

E antes *Paisá*. E depois a série histórica para a TV, quando Roberto Rossellini – segundo os jornais, sempre apressados os jornais – "renunciou ao cinema para fazer TV" (como se Rossellini tivesse algum dia abandonado o cinema, ele que respirava *Stromboli* e ensinava, messias franciscano, o que deveria ser o cinema, o terceiro cinema, o cinema novo, o cinema terceiro ou quarto mundo novo que deu origem a Godard, a Robert Kramer – ROBERT Kramer, *Milestones, Ice, The Edge* – a Glauber e a *O Desafio*, Saraceni sacou logo e me dará razão). E depois do depois, finalmente, já perto da morte, o filme testamento sobre um centro de artes plástico-animadas, como se quisesse dizer: viagem pelo meio do muro, do cimento, do muro, do cinema.

O cinema nunca deve se render às evidências; ele começa a cumprir sua função quando interroga e transforma uma paisa-

EUROPA ANO ZERO

gem, seja ela social, política ou apenas poética; na ordem das coisas e na pretensa ordem do mundo de hoje, o cinema faz parte de um projeto de mudar, de olhar pessoas e objetos com lentes torcidas, sim, propositalmente torcidas em polêmica de refletir; ação e pensamento sobre estados de urgência, sobre pedidos de socorro ao nível do lugar-do-homem e da eterna vontade do homem de dispor esteticamente a História (mas está difícil, e como); câmara rodando em surdina no barulho que se faz em volta, compondo ou fragmentando quadros para extrair a soma do menos, o do menos que falta, o do menos que está ali naquelas imagens vazias dos corredores e salões do Centro de Arte Pompidou, o do menos que existe neste projeto chique e grandioso, o do menos que é aquela criança de repente perdida — e Rossellini apenas sugere — de repente perdida entre cartazes de promoção eleitoral e champanha blu blu blu, lá vai a corte de Madame Pompidou.

Então, por que abrir um “panorama do cinema europeu” falando sobre — falando *por* — um documentário de Roberto Rossellini quase não visto, uma só noite emissão-desculpa via canal de TV?

Uma razão: o triste destino do filme resume exemplarmente o triste destino de uma centena de projetos como ele, claros desafios à ordem estabelecida do chamado cinema comercial (aquelas salas com filas enormes para ver os tubarões mecânicos, com filas “cultas” para ver as laranjas de terceiro grau). Outra razão: a única forma de divulgar o filme indica o papel cada vez mais significativo da TV como veículo — bom ou mau — desse tipo especial de cinema, à margem dos circuitos oficiais não por ser o que geralmente se chama de “cinema marginal”, mas por insistir em fazer avançar uma proposta de linguagem cada vez mais ignorada pelos trustes da distribuição

e da exibição (aqui eles se chamam Gaumont-Pathé, UGC, Parafrance). E uma razão final, ou inicial: o filme de Rossellini sobre Beaubourg representa a síntese de vários temas que se inscrevem na pauta de algumas preocupações essenciais da chamada vida moderna (por que não “morte moderna”?), preocupações que vão do conflito arte-existência à oposição cimento-jardim, passando obrigatoriamente pela visão do poder-instituição versus dissidência-anárquico-criativa.

Calma, eu explico.

1 — *Conflito arte-existência* — Seria absurdo negar a importância do Centro de Arte Georges Pompidou como local de reunião/promoção de vários setores culturais, desde as artes plásticas até os mais sofisticados processos de pesquisa/comunicação verboaudiovisuais (bibliotecas, cinemateca, teletecas, mediateca, discotecas, videoteca). Tudo está lá, e ninguém é contra. Treze milhões de visitantes, até agora. Média de 23 mil por dia. Muita gente a favor, ótimo. Tão ótimo que é necessário esperar duas horas ou mais para entrar numa das 40 cabinas da mediateca, onde é possível aprender cerca de trinta línguas, do bretão ao swahili. Esperar em pé. Também esperar na discoteca, duas horas em média, mas existe a possibilidade de se assentar em pequenos bancos. Para visitar todo o Centro — para *descobrir* tudo o que existe lá dentro — é obrigatório recorrer a um guia especial, que faz dois percursos diários, duração mínima de hora e meia cada viagem. Tudo está lá: cultura reunida, resumida, concentrada em grandes espaços, exposições itinerantes, centro de criação industrial, o Museu Nacional de Arte Moderna, sinalização precária para indicar os caminhos e os corredores comuns, guardas na entrada que fiscalizam não se sabe o que mas que nunca devem ser procurados para obter dicas de



Paisá (1946).

caminho, eles são apenas guardas. Não importa: Beaubourg foi concebido para ser um grande centro de animação cultural, e tudo está lá. Tudo está lá dentro, mas a verdadeira "animação" (sentido francês da palavra) se encontra lá fora, na grande esplanada. Teatro improvisado e *jongleurs*. Carrocinhas de pipoca e breves pronunciamentos políticos, ou ecológicos. Batucada e dança, papa-fogos e acrobatas, artistas de praça. Uma revista observou sem nenhuma ironia; o que acontece fora, na esplanada em frente ao monstro, oferece ao público o que o Centro lhe recusa — um ar de liberdade que é a própria essência da criação. Estou de acordo, e Rossellini também estava, quando deixou sua câmara namorar as margens do Centro, lambe as pedras do exterior em oposição ao ferro-vidro-plástico do conjunto de cinco andares (só para a limpeza dos vidros, três milhões de francos por ano). Então, o que não anda bem no Centro? Suas escadas rolantes até que funcio-

nam, levando ao terraço de onde é possível — anedota local — ver o mais belo panorama de Paris, o mais belo justamente porque ali é o único local de onde se pode ver Paris sem ver Beaubourg. Então, o que não anda bem? Rossellini viu tudo de primeira, como sempre. Viu multidões perdidas nas vitrinas da arte, catálogos nas mãos e coceira nos olhos. Viu a operação de ensino gigantesca, anônima. Viu o silêncio da ignorância abafado pela sabedoria de guias com braçadeiras, aí está o selo, ele sabe, ele é guia. Viu a dificuldade da descoberta, a impossibilidade do toque, grandes espaços, corredores sem sinal, coquetéis pagos pelos artistas para poderem escrever nos cartões de convite, "esta tarde exponho e recebo no Centro Georges Pompidou". Um simples problema de gigantismo, então? Também. Mas antes de tudo, e passamos ao ponto 2, um problema de planificação, de concepção geral da obra, de horizontalidade negada.

EUROPA ANO ZERO

Ingrid Bergman
em Europa 51
(1952).



2 — *Oposição cimento-jardim* — Ninguém pensa em destruir o Centro de Arte Pompidou, alguns tomates no vidro como protesto de outros níveis vá lá, e já aconteceu, passemos. Ninguém pensa em deixar de ir a Beaubourg, seria infantil. Mas muita gente pensa que se Beaubourg foi idealizado para levar a arte ao povo ou o povo à arte, isso não implica que arte-povo ou povo-arte deixem de continuar a conviver em paz, em outros locais já existentes há muito tempo e não-planificados, não-concebidos, não-ajustados a uma vontade de poder, a uma vontade que diz “aqui está a cultura, aproveitem”. Por que Rossellini, vários minutos antes de entrar no assunto do filme, ou seja, de entrar *dentro* do Centro, por que ele fica passeando sua câmara entre os telhados antigos de prédios em inclinação, flores nas janelas? Por que a câmara, terminando o passeio, começa uma panorâmica até as buzinas da rua, guindastes, e logo de-

pois o vidro-ferro-cromo de Beaubourg? Maneira simples de opor uma coisa à outra, dirão os críticos. Do lado de fora, jardim; do lado de dentro, cimento. Realmente simples. Mas o cinema de Rossellini nunca pretendeu ser alguma coisa mais do que um lento beabá visual, um fio didático unindo imagens e sons como se desejasse desenvolver uma aula em sala escura. Panorâmicas e *travellings* em quadro branco, escrita na tela de um professor de campanha, Rossellini. E ele mostrou a Alemanha em ruínas como ela *estava* em ruínas, ela lá, em ruínas, e de repente o menino que pula, entre ruínas, plá, suicídio do menino na Alemanha em ruínas. Simples, não? E mostrou a tomada do poder por Louis XIV como uma forma de andar, de falar, de comer com a boca e com as mãos, comer todo o mundo, tomada de poder. Mais do que simples, não? O difícil — e aí é que o fio didático toca aquilo que alguns chamam de emoção — é agitar



Alemanha
Ano Zero

as duas ou três interrogações que começam a se formar nas malhas do simples aparente. Por que o menino alemão não diz nada antes de pular, por que ele só anda e só olha, por que ele só? Por que ninguém comenta as imagens dos telhados antes de aparecer Beaubourg, por que ninguém aparece diante da câmara, por que as pessoas estão ausentes na imagem e no som? Nenhum narrador, nenhum guia. Nem mesmo um letreiro indicando: aqui a sala SU-bis, ali o subsolo D-6. Passeio mudo da câmara, mas há som. Comentário cego da trilha sonora, mas há imagem. Um mais um, um a um, detalhe flor na janela, corte, massa de automóveis buzinando perto, corte, de novo os telhados mas já agora aparece um guindaste, corte. E haveria mesmo, na janela, uma flor? Ou eram várias flores? Quem sabe um vaso, quatro vasos? Haveria mesmo uma flor, várias flores, ou *pensamos* ver janelas e jardins, apenas ilusão? Da jane-

la tenho certeza, mas ela estava aberta ou fechada? E não havia mesmo ninguém? Nenhum rosto? Ou havia? Do passeio da câmara tenho absoluta certeza, os prédios inclinados, telhados/antenas, som de anúncio de TV, também estou seguro de que havia. Mas o que me faz agora deter um pouco a máquina de escrever e me interrogar duvidando, afinal. . .

. . .afinal você viu ou não viu flores nas janelas dos prédios vizinhos a Beaubourg enquanto por elas, as janelas, andava a câmara simples de Roberto Rossellini? E seria tão importante assim ver ou não ver flores? Afinal, com ou sem flores, não deu para você, vivo espectador, experimentado macaco de imagens, não deu ainda para você sacar que as flores, estando lá ou não, acabaram entrando no filme, por simples presença ou elaborada insinuação? Mas as torres de longe você viu, e você viu no primeiro plano a caixa-vidro, a refinaria, o pa-

EUROPA ANO ZERO

Vittorio De Sica
em De Crápula
a Herói (1959).



ralepípedo ferroso, o cimento cromado de Beaubourg, o monstro-arte emplastrado contra as torres pela teleobjetiva de Rossellini, bem lá no fundo a torre de Montparnasse, 54 andares rumo sul. E este, na realidade, foi o plano inicial, o plano de abertura, ou de fechamento. E depois você viu e se espantou, você viu telhados comuns, janelas descascadas, pedras e flor. Mas se espantou por quê? E se emocionou. Mas se emocionou por quê, se você, vampiro de sombras, está cansado de saber que um plano vindo depois de outro é capaz de continuar ou de negar este plano, dependendo do efeito desejado? Mas você sentiu. E você seguiu o movimento da câmara de Roberto Rossellini, seguiu entregue, cego e surdo, capitulando, querendo cheirar jardim, envolvido por um passeio aéreo nas margens do inconsciente, à beira da ficção. Livre sem guia, tomado até mesmo pelo som do anúncio de TV, som tão familiar, tantas

vezes ouvido, mas esta foi a primeira vez que você o ouviu assim, porque você também viu. E quanto tempo durou? Você — arquivista de planos-sequência — seria capaz de dizer quantos minutos durou este passeio por uma outra cidade, por um outro caminho, pela Paris agonizante às margens de Beaubourg, cravada no buraco dos Halles? Dois minutos? Três? Ou mesmo quatro, para valer todas essas linhas? Bah, e eu respondo já: durou o tempo que *eu* quis. Duraria também o seu tempo, você aí, duraria o tempo armado por Rossellini no simples, na flor. Durou o tempo de pensar que talvez esses telhados estivessem se acabando, e outros telhados também, os telhados também da *Cité des Artistes*, da *Cité Fleurie*, os telhados desses pequenos núcleos de artistas, músicos, pintores e poetas ameaçados de expulsão, ameaçados por outros blocos de vidro, cortados na água e na luz, despejados e resistindo à



Paisá (1946).

invasão dos construtores de outros centros, não tão artísticos como Beaubourg, mas eu diria tão gigantescos quanto, comerciais até. Durou o tempo de estender a imagem proposta por Rossellini, e entender: aqui, neste passeio de câmara, está um certo ar de Paris que fica, uma certa fortaleza de arte, uma certa concepção de vida que não é imposta, que não se fecha em escadas rolantes, que não se exhibe entre guardas de braçadeira e catálogos eleitorais. Que fica.

3 -- *Poder-instituição versus dissidência-anárquico-criativa* — "Aqui está a cultura, divirtam-se": o *slogan* vale especialmente para os países ocidentais, nos socialistas é exatamente o contrário, mas como estamos falando do caso Beaubourg vamos ficar por aqui, vamos ficar neste primeiro salão que Rossellini nos exhibe em vasta

panorâmica. As pessoas andam de um lado para outro, sozinhas ou em grupo; algumas chegam a falar entre si, mas sempre baixo, quase sussurro, aquele ali coloca a mão no queixo e dá três passos à frente, cinco atrás, observando uma paisagem ou um painel. Há risos também; entre espanto e respeito, dois homens e uma mulher trocam impressões, mas é impossível entender o que dizem, nenhuma frase chega a se formar, e muito menos a formular um começo e um fim. De repente, entre a câmara de Rossellini e as pessoas que andam no primeiro salão, passam três figuras populares, Karl Marx, Mao-Tsé Tung, Jesus Cristo. Em *posters*, os três. Em gráficos, seus rostos muito grandes. Em painéis, simples acaso. São três vinhetas logo deixadas de lado, a câmara não insiste, a imagem muda para uma sombria seta, logo depois um cartaz de propaganda eleitoral de Jacques Chirac, um dos "pais patrões" do Centro Pompidou.

EUROPA ANO ZERO

Bem ao lado, outro cartaz promocional, Michel d'Ornano, candidato à prefeitura de Paris contra Jacques Chirac. A câmara segue caminho, mostra a frase de um *poster*: LE GANG. Seria óbvio se não fosse tão rápido; seria um abuso de filme de encomenda se não fosse tão inteligente na sua abusada alusão.

Rossellini foi pago pelo dinheiro do poder-instituição; a isso se dá o nome de filme de encomenda. Documentário pago, encomendado, recomendado, promoção. Publicidade do Centro de Arte Georges Pompidou para a França e para o mundo. Um filme de 50 minutos, talvez 60, para marcar as festas de abertura, Beaubourg de todos os ângulos, viva a cultura, invistam. Mas Rosellini, na vida e no cinema, sempre foi um dissidente, palavra em moda na boca dos novos filósofos mas que eu uso aqui num outro sentido — o do dissidente em plena liberdade, tanto no seu espaço de agir quanto na escolha do tipo de poder contra o qual agir. O alvo de Rossellini não chega a ser o Centro Pompidou, mas o uso que é feito do Centro Pompidou; sua não fidelidade ao modelo de encomenda se exprime pela apresentação plana e estéril de um projeto que desejaria se mostrar cheio de cores e fantasia. A técnica descritiva de Rossellini é o ponto de calma que ele encontra para reduzir Beaubourg às suas exatas proporções: nenhuma grandeza, o Centro existe, lá está, mas a real força da arte não aparece neste edifício armado de boas intenções, não aparece neste empilhar de peças e objetos, pelo menos não aparece assim para as lentes da câmara de Rossellini, sempre considerado por todos como o último "humanista" do cinema. Humanista, mas nunca de encomenda. Nunca coerente com as versões oficiais, humanista por baixo, humanista entre, humanista sabendo que o respeito devido a um Centro de Arte deveria existir

na mesma proporção do respeito que o poder conseguisse exprimir pelos *outros* centros de arte — os centros de arte soltos pela rua, pelos bairros, aglomerados na *Ville des Artistes*, na *Cité Fleurie*, encaixados no *quartier Vercingétorix*, em cada *atelier*, em cada mansarda, em cada *pavillon* do *quartier Vercingétorix* habitado por pintores, poetas, artistas, todos em constante luta contra os avanços dos *bulldozers*, contra a desapropriação encorajada (ou ignorada) pelas ramificações espertas do poder.

Um *Panorama do Cinema Europeu* assim se abre. E não por acaso. O filme documento de Roberto Rossellini é chave e síntese do que, entre 1976 e 1978, se fez em termos de cinema na França, na Suíça, na Tchecoslováquia, na Alemanha, na Espanha. Palavras-chaves, palavras-sínteses: humanismo (se aceitarem a palavra nos termos que eu proponho, "por baixo", "entre") nos filmes de René Allio, Jean Rouch e Jean Eustache, França. Desesperadas flores ecológicas nos filmes de Alain Tanner, Francis Reusser e Claude Goretta, Suíça. A solidão da infância em imensos salões e corredores da burguesia nos filmes de Carlos Saura, Espanha. A ironia e malícia da não-encomenda, da dissidência risonha, nos filmes de Vera Chitilova, Tchecoslováquia. As escadas rolantes — e metrô, e túneis, e falsos movimentos entre dinheiro e cimento — nos filmes de Wim Wenders, Alemanha. A marginalidade do contra, a marginalidade TV, a sub e sobre comunicação nos filmes *bande vidéo à part* de Jean-Luc Godard, Grenoble ou por aí. Aí está um programa: um projeto de *Panorama do Cinema Europeu* que se seguirá.

Série dedicada a ROBERTO ROSSELLINI e ao CINEMA NOVO brasileiro — haverá referências e conexões, como não — série que anuncia para o próximo número A HORA ZERO DO CINEMA SUÍÇO, até lá.