

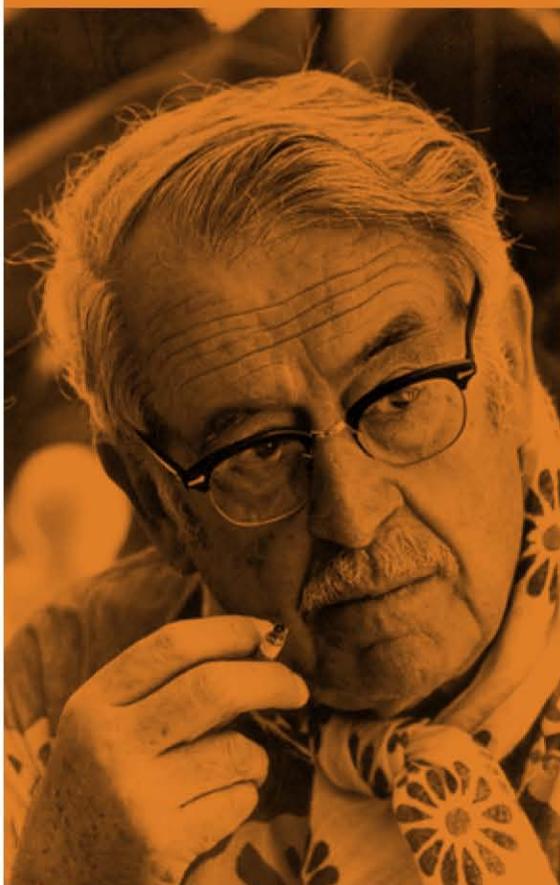
## A DUPLA FACE DE ALBERTO CAVALCANTI

### “Citar é ressus-citar”, Jean-Luc Godard

Não há talvez na história do cinema um diretor que tenha experimentado com tamanha intensidade o trânsito incontinenti entre a arte e a indústria, tendo produzido, escrito e dirigido filmes que atingiram ao mesmo tempo a radicalidade do chamado cinema de autor e o pleno domínio das regras do jogo do cinema de gênero.

Depois de trabalhar com Marcel L’Herbier e Louis Delluc, Cavalcanti foi um dos protagonistas da primeira vanguarda francesa, no início do século passado, com *Rien que les heures* (1926), filme precursor de sinfonias urbanas como *Berlim, sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, e *O homem com a câmera* (1929), de Dziga Vertov. Antes, porém, tentara estreiar no longa-metragem com uma adaptação quase convencional do romance de Louis Delluc (teórico da escola impressionista), intitulada *Le train sans yeux*, mas os negativos do filme são retidos num estúdio alemão até que os produtores pagassem o aluguel vencido. Enquanto isso, escreve um roteiro de improviso e, “para não perder o inverno”, reúne os amigos e penetra no *bas-fond* parisiense com apenas 35 mil francos de orçamento para realizar sua obra-prima, autodefinida como “feliz acidente”. *Rien que les heures* repercute mundo afora a ponto de Akira Kurosawa identificar em sua autobiografia o manifesto *sociossurrealista* de AC como uma das influências seminais em sua carreira.

Na onda da repercussão de *Rien*, o autor atravessa os sete mares do audiovisual oscilando entre o ímpeto inovador e a utopia de erigir uma indústria na qual os autores orquestrariam o espetáculo em total lua de mel com os produtores. Aos olhos do colega, o poeta-cineasta Jean Cocteau, este foi o grande equívoco do artista brasileiro, de quem admirava a coragem, condenava as concessões ao “próspero” cinema de prosa e reconhecia, contudo, sua maestria em levar poesia às massas, sem sucumbir ao gosto médio.





Nas vésperas do cinema sonoro, no final dos anos 1920, Alberto se aproxima de Jean Renoir e de sua esposa, a atriz Catherine Hessling, que atuará em *En rade*, *La p'tite Lili* e *Le petit chaperon rouge*, seu primeiro filme falado. Em meio a paródicos experimentos, a musa da era silenciosa instaura um clima de rivalidade entre os dois cineastas, que se afastam por atalhos diversos. Fechando a fase muda de modo mais narrativo, adapta em 1927 as obras de Guy de Maupassant e Théophile Gautier, realizando respectivamente *Yvette* e *Le Capitaine Fracasse*.

O cinema falado se afirma nos anos 30 e Cavalcanti se emprega nos estúdios da companhia americana Paramount, que, instalada em Paris, produz em linha de montagem versões europeias para seus dramas e comédias de maior sucesso. Assinando as versões francesas, ele dirige também *A canção do berço* (1930), direcionado ao países lusófonos e com atores brasileiros. Nos quatro anos dedicados à indústria franco-americana, assimila a carpintaria comercial e, sobretudo, os segredos do som que comporão sua principal marca autoral. Em meados daquela década, cansado de “diálogos e *boulevards*”, surge o pretexto que lhe faltava: arranja um atestado médico falso, abandona o emprego e vai à Inglaterra assumir o posto de Robert Flaherty na Film Unity do GPO (General Post Office), a convite de John Grierson. Tornava-se assim o mentor de um grupo de jovens realizadores como Humphrey Jennings, Basil Wright e Len Lye, ávidos por suas ideias sonoras.

Bastam sete anos para Cavalcanti revolucionar o documentário social, embora detestasse essa nomenclatura adotada por Grierson, preconizando um “neorealismo”, como chamava – antes mesmo deste se tornar o célebre movimento italiano do pós-guerra.

Na sua primeira fase inglesa (1935-45), dirige o clássico *Coal face* (1935) com trilha musical de Benjamin Britten, *Pett and Pott* (1934), além de supervisionar e conceber o som de *Night mail*, *Song of Ceylon* e um conjunto de 20 títulos que perseguiram, para ele, os três níveis fundamentais da gramática fílmica: o técnico, o social e o poético. A palavra de ordem era evitar generalizações: “Você pode escrever um artigo sobre os correios, mas deve fazer um filme sobre uma carta”, diz uma máxima sua.

Com *Filme e realidade*, produzido em 1939 pelo British Film Institute, monta uma antologia contendo trechos de 59 obras, desde registros dos Irmãos Lumière até documentários emblemáticos, com evocações de seus próprios filmes, inclusive os de ficção. O estilo irreverente do ensaio desagrada os colegas britânicos, como Paul Rotha.

Em 1941, no apogeu da Segunda Guerra, recusa a nacionalidade inglesa para continuar frente à GPO. Rompe com Grierson e se transfere para os estúdios Ealing, conjugando sensibilidade social com a ficção solene na formação de novos quadros. Nesse período, alia-se aos esforços de guerra da sociedade inglesa e realiza o profético anarco-manifesto *Yellow Caesar* (1941), filme de montagem que satiriza a figura de Mussolini e se torna um poderoso instrumento de luta antifascista, a exemplo de *O grande ditador* de Chaplin. No ano seguinte dirige *48 horas!* (*Went the day well?*), uma ficção antinazista de natureza pacifista.

Alcança em 1945 seu maior sucesso de público com *Na solidão da noite* (*Dead of night*), filme de episódios coordenado por ele, no qual seu esquete *O ventríloquo* (*The ventriloquist's dummy*), estrelado por Michael Redgrave, ressuscita, entre o suspense e o terror, segundo o crítico Almeida Salles, “a eterna luta da criatura com o criador”.



Simão, o caoího

No ano seguinte, dá uma pausa na Ealing e, em coprodução com a Warner Bros, mergulha no gênero *noir*, com *Nas garras da fatalidade* (*They made me a fugitive*), que traz imagens em meios tons e luz recortada sob uma atmosfera nublada, para contar a vida de um ex-combatente, Trevor Howard, que na tentativa de se readaptar à vida civil se envolve com um bando de contrabandistas no Soho.

Na chave das superproduções de época, dirige o melodrama musical *Champagne Charlie* (1944) e *As vidas e aventuras de Nicholas Nickleby* (1947), uma competente adaptação de Charles Dickens que obtém excelente bilheteria nos EUA, sendo exibido até hoje na TV.

Com a suspensão do projeto de *Sparkenbroke*, uma adaptação do romance de Charles Morgan, Cavalcanti aceita o chamado de Assis Chateaubriand para ministrar palestras em 1949 no MASP em São Paulo. Na condição de “nosso cineasta mais internacional”, aterrissa no Brasil após 30 anos no exterior e é convidado pelo empresário do TBC, o italiano Franco Zampari, para o cargo de produtor geral dos Estúdios Vera Cruz em São Bernardo do Campo (SP).

A chance efetiva de aplicar o *savoir faire* na implantação do sonhado parque industrial nacional transforma-se aos poucos em uma traumática aventura, pois a estratégia da empresa estava predefinida e ele sequer pôde desenhar os interiores dos estúdios, assim como interferir na escolha de equipamentos básicos.

Desaprova a feitura dos primeiros filmes da companhia por diretores inexperientes, protegidos por Zampari, e mesmo assim submete-se às escolhas, contratando técnicos renomados como os fotógrafos Chick Fowle e Ray Sturges, e o montador Oswald Haffenrichter, entre outros, na esperança

de capacitar profissionais de ponta para as futuras empreitadas. Mas uma sucessão de fatores extracampo abortam seus planos: sua cinebiografia sobre Noel Rosa é rejeitada, ele é afastado do comando do filme *Ângela*, sofre acusações de ser comunista e ataques pelas posições libertárias e opção sexual declarada, tudo somado ao conhecido temperamento “irascível”. Ao incentivar os documentários de Lima Barreto *Painel* (1950) e *Santuário* (1951), cria condições para o autor filmar *O cangaceiro* e conquistar Cannes em 1953.

Mesmo abalado, retorna à direção quatro anos depois através dos Estúdios Maristela, com *Simão, o caoího* (1952), comédia de tom neorrealista que ironiza o desenvolvimento da Pauliceia. No Rio, a produtora Kinofilmes, em relação tensa com Cavalcanti, produz *O canto do mar* (refilmagem em Recife de *En rade*), premiado no Festival de Karlov Vary e portador de indícios de Cinema Novo – e *Mulher de verdade*, sua segunda comédia no país. Fotografado por Edgar Brazil, este filme ridiculariza os limites da sexualidade, com destaque para o *show* de um travesti sob direção musical de Claudio Santoro.

Antes de regressar à Europa publica o livro *Filme e realidade*, que analisa sua trajetória, expõe seu ideário sobre o documentário e os elementos centrais da linguagem ficcional. Além disso, aceita a missão atribuída por Getúlio Vargas para a elaboração do anteprojeto do Instituto Nacional de Cinema (INC).

Simpatizante da causa socialista, Cavalcanti é convocado pelo amigo Joris Ivens para supervisionar na Alemanha Oriental (DDR) a produção de *Rosa dos ventos*, um longa-metragem coletivo, cujo episódio brasileiro, *Ana*, é rodado por Alex Viany a partir de um argumento de Jorge Amado e roteiro escrito com Trigueirinho Neto. No prólogo, Helene Weigel, atriz e companheira de Brecht, esclarece a proposta do filme aos espectadores.

Na fase engajada, encontra-se com Brecht em Berlim, que aprova a adaptação de *Senhor Puntila e seu criado Matti*, produção austríaca com trilha musical de Hanns Eisler, colaborador de Fritz Lang. A comédia épico-didática faz sucesso mas é proibida pelo dramaturgo de circular na Alemanha, embora tenha apreciado o resultado. Na DDR,



### *O canto do mar*

Cavalcanti vive com certas regalias, possui um passaporte de livre acesso ao lado Ocidental de Berlim e tem sua primeira retrospectiva organizada pelo assistente Wolfgang Klaue, apresentada no Festival de Leipzig de 1962.

O aceno da Cinétel-Era, empresa franco-italiana, para realizar *A primeira noite* (1959) com Claudia Cardinale e Vittorio De Sica (um de seus cineastas preferidos) no elenco o fez trocar Berlim por Veneza. Com roteiro baseado na novela *As noites venezianas*, de Abel Hermant, o filme seria renegado por Cavalcanti, que se desentendeu com a atriz. Na sequência, retorna a Londres para sua primeira incursão no cinema de animação, *The monster of Highgate Ponds* (1961), média com toques de terror infantojuvenil, em que um bebê-monstro é ajudado por três crianças a escapar de um circo.

Em 1967, por conta de uma encomenda de produtores franceses, pouso aos 80 anos de idade em Israel para realizar o didático documentário de média-metragem intitulado *Ainsi parlait Theodor Herzl*, sobre o fundador do sionismo. De volta à França, interpreta um astrônomo em *Lettres de Stalingrad* (1969), docudrama de Gilles Katz. No teatro, encena a peça *La nuit*, de Jeannine Worms, sua quarta direção cênica, que estreia em 1970 em Paris.

Em busca de recursos para filmar *Dr. Judeu*, embarca seis anos depois para sua última viagem ao Brasil. Perambula

em vão pelos corredores da Embrafilme e, sem respaldo para viabilizar a saga de Antonio José da Silva, o Judeu (morto pela Inquisição), consegue contudo verba para o documentário *Um homem e o cinema*, uma antologia com sequências de filmes de que participou ou influenciaram sua poética. Produzido em 1976 por Jom Tob Azulay, que filmaria o roteiro de *Dr. Judeu*, após a morte de AC, *Um homem e o cinema* é o filme-testamento de um autor deslocado, entre a prática frustrada de um cinema idealizado e a abertura de horizontes inaugurais, que mais tarde abarcariam também a linguagem da TV (teleteatro e telefilmes no Brasil e na França).

A utópica equação entre arte e indústria resultou numa trajetória pendular com feitos aparentemente inconciliáveis: o prestígio de um artista rigoroso e o profissionalismo de um técnico aberto a voos clássico-narrativos coexistem na crença permanente da consolidação de um mercado diverso e generoso. Eterno estrangeiro, conforme Henri Langlois, Alberto Cavalcanti encontrou no cinema a sua pátria. Por necessidade, nela percorreu não apenas seus *banlieues*; bateu à porta dos edifícios industriais, às vezes chegando só até a entrada da garagem, comprimido entre a cultura e a arte, a regra e a exceção. ■

**Joel Pizzini** é cineasta, autor de *Otho nu*, *Mr. Sganzerla*, *500 almas*, *Glauces* e *Elogio da Graça*, entre outros. Trabalha atualmente no *filmen-saio* CAV, sobre o cinema de Alberto Cavalcanti.