

SÓBRE O ARGUMENTO CINEMATOGRAFICO: COMÊÇO DE CONVERSA

GUSTAVO DAHL

De um filme o argumento é a parte mais difícil de definir. História, estória, tema, trama, enredo são palavras que podem abranger indiferentemente uma notícia de jornal, um clássico da literatura, uma memória de infância, uma enquete sociológica, uma idéia filosófica ou uma obsessão onírica. Delimitando, embora hoje em dia a distinção entre argumento, roteiro e decupagem esteja cada vez mais nebulosa, poderia dizer-se que o primeiro é a exposição de uma situação, o segundo a análise, o terceiro o tratamento desta análise em termos de linguagem cinematográfica. A direção ou realização seria a concretização deste tratamento e a montagem, uma crítica seletiva desta con-

cretização. Vê-se logo, que das partes de um filme, o argumento é aquela especificamente não cinematográfica. O que não o leva a ter especificidade literária, ou a constituir um gênero, como a peça de teatro. Nesta a ação avança através do diálogo, elemento essencialmente literário, daí a vinculação. No cinema o diálogo pode fazer avançar a ação, mas na maioria das vezes ela é auto-suficiente, bastando a sua descrição para o progresso da narrativa. O argumento é uma sucessão de situações, da qual o diálogo pode estar ausente, ou simplesmente indicado. E eventuais valores da descrição literária da ação serão perdidos e inúteis, pois na sua forma final esta será narrada por meios totalmente diversificados quanto o sejam a imagem e a palavra.

Jorge Luis Borges tem um argumento original, escrito especialmente para ser filmado, sobre o "milieu" portenho, o mundo dos "compadritos". Seguramente o argumento conta na sua forma literária com as qualidades que fizeram de Borges um escritor de renome mundial. Na sua forma cinematográfica porém estas qualidades podem estar ausentes, porque quando vemos na tela um argumento feito filme, vêmo-lo descrito, transcrito, reescrito pelo diretor e não pelo argumentista. É por exemplo o caso de *Hangmen also Die*, escrito por Brecht como argumento e filmado por Fritz Lang sem o menor acento brechtiano, razão pela qual nos le-

treiros Bertoldo está apenas como o autor da idéia.

O que coloca o problema fundamental: no filme, quem fala, quem diz alguma coisa é o diretor, é êle o criador das formas que irão depois, projetadas numa tela, significar. "A Moral é uma questão de "travellings", dizia Luc Moullet num seu célebre artigo sôbre Samuel Fuller (1), formulando concisa e radicalmente a prioridade e a exclusividade da direção como meio de expressão cinematográfico. No cinema, como na música e mais do que nas outras artes, o argumento, a moral, o conteúdo, a mensagem, a significação, o sentido, vem do estilo. A matéria-prima de um filme não é a sua anedota, mas as aparências da realidade que esta anedota põe em causa. Resnais exprime bem isto ao se referir aos argumentos de seus filmes como um músico, Bartok ou Villalobos, se refeririam a um tema de origem folclórica: um ponto de partida que êle variará, desenvolverá até integrá-lo completamente no seu estilo. Êle não é desprezível nem importante, apenas necessário. Há todo um cinema, o americano da grande época, 1925-1945, no qual os filmes vinham ao diretor com argumento escolhido, roteiro pronto e elenco determinado. Impassível, êle saturava de estilo êstes elementos e no final a história que lhe era completamente ausente dizia o mesmo que se o diretor a tivesse escrito. Tudo isto veio gerar uma concepção do cinema se-

gundo a qual a ação não era mais compreendida como progressão de uma narrativa mas como deslocamento material do ator-personagem dentro do quadro. A ação era o gesto e o gesto o sentido do plano, um filme era uma sucessão de gestos. Jean Seberg-Patricia repetindo aquêlê característico de Michel-Belmondo, no final de *A Bout de Souffle*, exprimia o nível mais elevado da realização amorosa, incorporação das virtudes do outro graças à eliminação física conscientemente provocada. E milhões de outras coisas. O passar a mão pela bôca amarga e ressequida pela voluntária abstinência de Dean Martin em *Rio Bravo*, continha todo o humanismo, e talvez mais, que o existente nos romances de Malraux e Saint-Exupery (2). É o cinema da ação física. E da epiderme. Um certo brilho graxo sôbre o rosto de Brigitte-Juliette, em *Et Dieu... Créa la Femme* dá conta da equação "sensualidade mais promiscuidade igual disponibilidade", reflexo freqüente e necessário do desarvoramento, da inquietação e da perplexidade do adolescente no mundo moderno. As relações entre um homem e uma mulher são aquelas de suas epidermes, vide *Les Cousins* e o começo de *Hiroshima*. A realidade são suas aparências e o cinema é a arte de revelar e transmitir as emoções e os sentimentos que estão latentes tanto nelas quanto em nós mesmos. O diretor é o propiciador desta operação de sim-

patia, pitonisa que percebe e sacerdote que decifra o mistério da realidade.

Esta concepção sensorial, feita de percepções, emoções e sentimentos, correspondia absolutamente à etapa evolutiva da busca da linguagem cinematográfica. Obrigava o diretor a encontrar e inventar os meios que exprimiriam concretamente o seu sentimento do mundo. Das várias soluções dadas a êste problema, o cinema definiu seus contornos. E esgotadas as pesquisas formais, e atingido o grau da perfeita identificação do estilo com o artista, descobriu-se no diretor uma nova dimensão: a do autor. Não era mais o caso de procurar a expressão personalizada de um sentimento do mundo, mas o de encontrar a visão que êste sentimento gerava. Não era mais o caso de julgar o artista pela agudeza ou justeza de sua percepção da realidade, mas pela agudeza ou justeza de seu juízo sobre esta mesma realidade. Sem deixar de ser físico o cinema tornou-se moral, sem deixar de ser estético o cinema tornou-se ético.

Não há nada de mais exaltante, quando se acredita na dialética, do que constatar como o desenvolvimento de um processo quando se encontra exatamente no limite mais afastado do seu ponto de partida, retoma-o, mas com uma dimensão totalmente maior que temos dificuldade em reconhecê-lo. Quando os irmãos Lumiére filmavam a saída dos operários ou a chegada de uma locomotiva, o cinema descobria sua

capacidade de registrar a realidade. Ao filmarem um jardineiro vítima de sua própria mangueira e de um menino levado, descobriram que o engenho, além de registrar a realidade, podia contar uma história. Estava estabelecida a relação entre argumento e filme. A possibilidade de narrar criou a necessidade de uma linguagem. E a busca desta linguagem constituiu a história da arte cinematográfica e condicionou a própria narrativa. O sentido do filme derivava da linguagem, do uso e das inovações que o diretor fazia. Bom não era o que se dizia, mas conseguir falar. Terminada esta fadiga o filme encontrou-se novamente diante do "argumento", mas sem a antiga candura: tinha a consciência de que agora não só podia mas sobretudo sabia contar uma história. A conquista de uma linguagem criou a necessidade de usá-la. Já não era suficiente falar, era preciso dizer coisas importantes. Foi então que Rossellini fez *Roma, Città Aperta*.

A liberdade atingida com a conquista da linguagem trouxe consigo a total responsabilidade do artista em relação à sua criação. A delimitação inicial representada pela escolha de um tema já inclui uma opção do autor e como tanto já constitui estilo. E a tal ponto que é possível acompanhar o devenir de um diretor, mesmo sabendo que só pela forma é que um te-

ma se transforma em conteúdo, através dos argumentos de seus filmes. *Paths of Glory*, *Spartacus*, *Lolita* e *Dr. Strangelove*, mesmo na sua forma literária dão conta da atitude de Kubrick perante o mundo. *Le Bel Indifferant*, *Lola* e *Les Parapluies de Cherbourg* podem dar daquela de Demy. As diferenças enquanto argumento entre *La Sfida* e *Mani sulla Città* precisam o itinerário de Rosi, da mesma maneira que aquelas entre *Cruz na Praça* e *Deus e o Diabo*, o de Glauber Rocha. Praticamente podemos sujeitar qualquer autor moderno a êste método, e com proveito. A Moral ainda é uma questão de “travellings”, mas sem Moral, nada de “travellings”. Os papéis inverteram-se entre o argumento e a direção, e sintomaticamente o filme, na perpetua contradição entre o seu ser plástico e o seu ser narrativo, aproximou-se do romance. O diálogo se faz cada vez mais importante e a imagem se depura, como em Antonioni, se empobrece, como em Bresson ou se desintegra, como em Rouch. E mesmo quando permanece prestigiosa, como em Visconti ou Saraceni, não se compraz em delírios formais. como em Bergman ou Fellini — cineastas não-modernos por excelência — mas é condicionada à severa disciplina da realidade.

Da mesma maneira que ao fim da longa jornada da linguagem o cinema redescobrirá

sua capacidade de narrar, redescobriu também sua capacidade de descrever. E empreendeu, com cem anos de atraso sôbre a literatura, a busca da realidade. André Bazin, que não por coincidência começa a teorizar neste ponto crucial da evolução do cinema, distinguiu entre 1920 e 1940 duas tendências: os diretores que acreditam na imagem e os diretores que acreditam na realidade. Entre êstes estariam Flaherty, Murnau e Stroheim. Os outros estariam na primeira categoria. A crença na imagem se manifestava pelo acréscimo expressivo que a "representação" traria à coisa representada. Êste processo de "intensificação" submetia a realidade a uma deformação. Plàsticamente esta deformação assumia as formas de um expressionismo da imagem, obtido através da iluminação, composição, cenografia etc. Narrativamente se fazia através dos artificios de montagem, que criavam "um sentido que as imagens não continham objetivamente e que procedia exclusivamente da relação entre elas" (3). Dêstes três diretores, e Bazin o sabia muito bem, Stroheim é o único que podemos ter como "realista". Flaherty estava perto demais da antropologia e Murnau perto demais do Romantismo para assumirem esta modernidade. Stroheim é uma aberração e seu realismo, anacrônico, isto é, não corresponde ao tempo que o gerou. *Greed* feito hoje em dia, usaria exatamente a mesma linguagem, só que acrescida de diálogos e ruidos. E tudo le-

va a crer que daqui a mais quarenta anos esta frase possa ser retomada, com ligeiros retoques. Se alguém tentasse compreender a pintura informal a partir das tempestades marítimas que Turner pintou em meados do século passado (podem ser vistas na Tate Gallery), não sei como poderia chegar a Wols ou Burri. O mesmo aconteceria a quem tentasse compreender Antonioni a partir de Stroheim. De um ponto de vista histórico, porém, pode-se imaginar bastante claramente como o cinema, na inquieta busca de suas formas acreditou tanto na imagem — e quanto mais acreditava na imagem mais deformava a realidade — que no final, reais eram as aparências desta deformação. Realidade era o gesso das paisagens reconstituídas no estúdio e as colunas e pavimentos distorcidos por onde errava o cidadão Kane. A êste ponto, o simples deitar os olhos sôbre a realidade mesmo, concreta, tal qual se apresenta a todos, constituiria uma revolução. Em efeito, quando Visconti transpõe para a Itália uma história de adultério e crime, “The Postman Always Rings Twice”, de Cain, mas a filmagem em ambientes reais, a censura fascista proíbe o filme. A desordem das pilhas de louça suja misturada com a beleza dolorosa de Clara Calamai foi julgada subversiva. E era mesmo. Apraz e tranquiliza os bem pensantes associar estupidez e fascismo, ignorando dêste a coerência e o desenvolvido espírito de conservação. Mas os toscos funcioná-

rios da censura italiana perceberam logo que a realidade não é inofensiva. Ela pulsa, lateja, rica de um rio que dentro dela corre e se chama História. Fechado num quarto pode um homem dar como real sua subjetiva percepção das coisas, mas se sai à rua esta visão entra em relação com o existir das coisas em si, fora de sua cabecinha, bem como com outras visões subjetivas. Na rua, os róseos cavalos de Ucello tem côr de cavalo e transportam a guerra, não aquela que a arte esteticiza, mas a que traz miséria e morte. A realidade põe em questão, e não excluindo, faz participar. Na rua eu sou eu, mas sou também eu no meio dos outros, queira ou não. Sua sorte talvez não me interesse, mas a minha não está desligada da deles. E mesmo o meu desinteresse não é isento de repercussões, pelo contrário, separando-me dos outros vem colocá-los contra mim. Constatar a realidade, despojando-a de inatingíveis essências e imponderáveis mistérios, é pois uma atitude moral. A partir daí a responsabilidade do artista é com sua obra, mas também com a realidade, e seus compromissos são com sua arte, mas também com a vida, a sociedade e a História.

As relações da pesquisa da linguagem cinematográfica e da busca da realidade empreendida após a sua conquista, por longínquas que possam parecer da questão "argumento" são

efetivas. É preciso compreender que o compromisso moral de uma arte só pode existir em sua plenitude depois de estarem esgotadas as suas possibilidades expressivas. Não que antes não existisse, mas sua valoração estava prejudicada pela urgência do estabelecimento de uma linguagem. Apesar de ainda hoje alguns retardatários ligarem a noção de cinema a dinamismo e êste à rapidez, pelo que resultariam cinematográficas as histórias em que acontecem uma porção de coisas e se corre muito, o argumento permanece a única fase do filme completamente alheia à linguagem cinematográfica. Mas foi preciso que primeiro esta linguagem existisse, para sabê-lo e não mais misturar linguagem e valores temáticos. Da mesma maneira que foi preciso que esta linguagem reconhecesse de novo nas aparências da realidade a sua matéria prima, para que assumisse sua responsabilidade perante o mundo e perante si mesma, pois dele era simultaneamente reflexo e parte integrante. Os desenvolvimentos ulteriores do realismo cinematográfico e das modificações que lhe serão acarretadas justamente pela consciência desta responsabilidade, isto é, de como o artista será levado a não mais constatar a realidade como um todo indissolúvel, mas a tomar um partido sôbre o que dentro dela é falso e o que é verdadeiro, segundo uma concepção evolutiva da História, ou de como o realismo depois de ser fenomenológico (*Pôrto das Caixas*)

tende a ser social (*Vidas Sêcas*) e depois político (*Deus & o Diabo*), darão conta da importância que o argumento foi assumindo, a partir do momento que a linguagem foi conquistada. Mas êstes desenvolvimentos estão apenas em curso, e embora sejam seguramente o que de mais importante há no cinema atual, seu estudo seria prematuro. Para nós bastará dizer que depois de *Citizen Kane* o argumento adquire o "status" que deverá conservar: o de primeira etapa de um processo cuja finalidade é transformar em arte uma visão do mundo, isto é, de dar uma forma concreta a uma idéia abstrata. E a primeira maneira pela qual se opera esta gradual formalização é pela transformação de uma concepção poética e social e filosófica em personagens e situações. Seria leviano, pretensioso e vão tentar desvendar esta maneira bem como tôdas as demais do processo de criação artística. O momento em que esta for reduzida a um esquema lógico perderá a condição primeira para o seu aparecimento, que é a liberdade. Sua codificação implicaria no desaparecimento da arte e no aparecimento de uma ciência das formas. A arte ainda está bem longe de ter esgotado tôdas as suas possibilidades para que enveredemos por êste caminho. Como a evolução da arte e da sociedade são paralelas, é de se crer que quando ela se fizer necessária esta ciência das formas aparecerá. Posto então que o processo de criação do argumento

dispensa especulação, resta-nos somente examinar as suas implicações, compreendendo que é no argumento que mais límpidas estão, apesar e devido a ausência de complexidade, as tomadas de posição do autor cinematográfico.

Poder-se-ia estabelecer uma relação dialética entre vida, sociedade e História, como entre poesia, política e moral, como entre sentimento, consciência e autenticidade. E imaginar o artista tentando realizar a síntese das sínteses, aquela da autenticidade, da moral e da História. No fundo de si cada pessoa sabe que a Idade do Ouro virá quando a sua autenticidade coincidir com a de todos, transformando-se em Moral e esta, institucionalizada no Estado, coincidir com o sentido da História, que é a liberdade do homem. O artista é um dos muitos que creem no advento desta utopia e para êle trabalham. "Em alquimia a esperança se baseia na certeza de que há uma meta" (4). Mas é um dos poucos que se lembram de que o que o homem encontrará no fim de sua tentativa de vir a ser História, a fusão do individual no coletivo, do particular no universal, fôra seu aos tempos do início da longa jornada. A ruptura desta unidade primitiva foi o preço pago pela humanidade em troca de formas mais elevadas, complexas e produtivas de organização da sociedade. A ruptura com a natureza veio à me-

dida que o homem foi tomando consciência de sua capacidade de ação, que se realizou como “agente”, criando uma contra-natureza, um nôvo tipo de realidade. Pelo trabalho e para o trabalho o homem transforma a natureza: um pedaço de pau, brandido por seu braço passa a ser uma arma. Mas sem deixar de ser um pedaço de pau. Pelo trabalho o animal transformou-se em homem, mas a consciência da capacidade de controlar a natureza não eliminou o mêdo que esta lhe inspirava. Nem o sentimento de poder advindo daquela consciência eliminou o de impotência gerado por êste mêdo. O preço pago pelo acesso à condição humana foi a instalação de um perpétuo e pungente conflito.

A possibilidade do homem de criar mais que a natureza, uma ferramenta ou um signo, donde se originariam a organização social e a linguagem, é a raiz de tãda e qualquer arte. O contrôle relativo criou a vontade de um contrôle absoluto. Por causa desta vontade o homem deu as suas ferramentas e aos seus signos um sentido mágico, e os transformou em arte, cuja função era de proporcionar poder, sôbre a natureza, sôbre um inimigo, sôbre o oponente sexual, sôbre a realidade e sôbre a coletividade (5). Mas esta vontade de potência absoluta é já consciência de uma impotência. Sendo pela arte que êste conflito se manifesta é normal que seja o artista quem mais violentamente sofre as conseqüências. Devido à sua condição, ês-

te duelo entre a negação e a afirmação do poder, comum a todos os homens, lhe é mais doloroso.

A partir de então o artista tenta resolver o conflito entre o homem e a natureza, cantando um acôrdo do qual êle seria o celebrante. Quando a divisão do trabalho e a propriedade particular vem dissociar a sociedade em classes em luta, mais uma vez tenta o artista restaurar a unidade perdida. Em ambos os casos sua função é eminentemente social.

A arte não perderá com o correr dos séculos a sua função social, mas a partir da Revolução Industrial, o que se poderia chamar de uma radicalização das contradições do processo econômico, levaram o artista a perder ou recusar a consciência desta função. Num primeiro movimento as idéias de igualdade, fraternidade e liberdade empolgam o artista a tal ponto que a arte não lhe é mais suficiente e Byron vai lutar pela independência da Grécia. Para morrer de febre logo depois. E Beethoven que dedicara a "Heróica" a Napoleão republicano, se apressa a retirar a dedicatória a Napoleão Imperador. Nas suas posteriores evoluções a revolução burguesa não se manteve fiel à ideologia libertária em nome da qual arrancara o poder das mãos da aristocracia. "O artista humanista sincero foi levado a sentir-se profundamente desiludido quando encarou os resultados profundamente prosaicos, profundamente

moderados, e no entanto profundamente inquietantes da revolução democrática burguesa. E depois de 1848, ano do colapso desta revolução na Europa, podemos falar de algo parecido a um desencantamento nas artes. O brilhante período artístico da burguezia terminara. O artista e as artes ingressaram no mundo integralmente desenvolvido da produção capitalista, com a sua total alienação do ser humano, a exteriorização e a materialização de tôdas as relações humanas, a divisão do trabalho, a fragmentação, a rígida especialização, o embaralhamento dos laços sociais, o crescente isolamento e negação do indivíduo” (6). E o Romantismo que nascera como um movimento de protesto ao mesmo tempo contra o Classicismo e a aristocracia, por uma afirmação nacional e por uma liberdade de temas e formas que mais o aproximasse do homem, terminou aceitando esta alienação do artista imposta pela estrutura econômica. A realidade foi negada em nome da poesia, a sociedade em nome da natureza, a ciência em nome do orgânico, a razão em nome do amor, e da vida a morte passou a ser o melhor momento, aquêle absoluto, do reencontro com a unidade perdida. A arte passou a ser uma secreção orgânica de alguns seres excepcionais, destinada aos que dela forem dignos. Mas passou a ser também um artigo de luxo, ao qual só tinham acesso as classes privilegiadas. A partir daí a dignidade é uma questão de patacas.

Entre a consciência de sua função social, da qual fôra privado pela sua redução a produtor de bens de consumo, e de sua solidão absoluta, decorrente da aceitação desta condição, o artista é levado ao suicídio, senão da sua pessoa, da sua arte. É o advento da arte-moderna, auto-destruidora por excelência. Depois de ter-se alienado da natureza e da sociedade, o artista se aliena da sua própria expressão. De Flaubert a Robe-Grillet e de Dellacroix a Rauschenberg se distingue o itinerário de uma demissão. O único problema do artista passa a ser a conquista do silêncio, como assegura o intelectual milanês de *Otto e Mezzo*.

É preciso esperar Maiakowski para ouvir dizer que “o meu eu é para mim demasiado pouco” ou Brecht para saber que “porque as coisas estão como estão, não permanecerão como estão”. É o cinema para que a arte seja devolvida às massas, e estas à arte. Sua juventude levou-o, como já vimos, à longa busca da linguagem, e as injunções econômicas que sobre êle pesaram, levaram seus artistas a camuflarem sua mensagem sob as formas de um divertimento. Se hoje a linguagem está conquistada, as injunções econômicas tendem a afastar o cinema do público, transformando-o, como já se fizera com as outras artes, num artigo de luxo. A partir daqui a posição do autor de filmes se torna

grave, se para êle o amor do cinema era ao mesmo tempo o amor de uma arte jovem e de sua proximidade com o povo, como houvera outrora com o teatro grego, ou a pintura umbra. Ou êle aceita a ordem que o confina à campânula da arte para as elites, tendo quem sabe maior possibilidade de exprimir seus mundos recônditos, desde que não coloque em questão o meio social em que vive. Ou êle a nega e escolhe o público, o povo, e tenta subverter o sistema que dele o afasta, pela ação e por filmes que incitem à ação. Ou ainda êle aceita o diálogo com as elites para afanosamente tentar-lhes mostrar que são ao mesmo tempo carrasco e vítima de um mundo que elas mesmo dominam. E que o bem-estar material não impede que cada vez mais, nêste mundo que torna o amor, senão impossível pelo menos impraticável, eu seja o inferno do outro, e êle o meu. Mas há já uma capitulação em aceitar os têrmos de uma ordem à qual se é contrário, tais como "amor" e "inferno".

O problema fundamental do argumento cinematográfico hoje é saber se seu autor se sente ou não responsável pelo mundo em que vive. Se está satisfeito ou não dêste mundo e de si mesmo. No caso afirmativo êle celebrará em côres e música êste acôrdo. Mas René Char afirma que "nenhum pássaro tem o coração de can-

tar num arbusto de questões". E a miséria, a ameaça da guerra, a falta de liberdade e a neurose coletiva? Nada disto conseguirá tocar sua complacência e o problema da responsabilidade não se colocará. A tese de *Le Bonheur*, de Varda, é que a felicidade é uma graça laica. Outros, como Chris Marker, nos dizem que "*Enquanto a miséria existe, vós não sois ricos.*

Enquanto a desgraça existe, vós não sois felizes.

Enquanto as prisões existem, vós não sois livres." (7)

São mais desta raça que da outra os verdadeiros artistas. É a raça que tem consciência de que o mundo pode ser transformado pela homem, em seu próprio benefício, e põe esta consciência a serviço desta transformação. Eles trabalham para que o homem, uma vez o paraíso perdido, conquiste um outro, do qual não será mais expulso.

NOTAS

1) "Sam Fuller sur les Briseés de Marlowe", *Cahiers du Cinéma*, nº 93, março 1959, pág. 11.

2) *Cahiers du Cinéma*, nº 95, maio de 1959 .

3) André Bazin, "Qu'est-ce que c'est le cinéma?" (vol. I — "Ontologie et Langage"), Les Éditions du Cerf, 1958, pág. 133.

4) Louis Pauwels e Jacques Bergier, "Le Martin de Magiciens", Éditions Gallimard (Le Livre de Poche), 1964, pág. 134.

5) Este conceito de "origem da arte" bem como da "unidade perdida" encontram-se expostos por Ernst Fischer em "The Necessity of Art", Penguin Books, 1963.

6) Ernst Fischer, op. cit., pág. 52.

7) Final de *Le Jolli Mai*.

cinemateca brasileira