

UMA ARTE EM BUSCA DA
VERDADE HUMANA

Evolução e Problemas do Argumento Cinematográfico

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 pesquisa sociológica, uma ideia filosófica ou uma obsessão onírica. Delimitando — embora hoje em dia a distinção entre argumento, roteiro e planificação esteja cada vez mais nebulosa — poder-se-ia dizer que o primeiro é a exposição de uma situação, o segundo a análise, a terceira 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 concretização. 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, ele-

mento essencialmente literário, daí a vinculação. No cinema, o diálogo pode fazer avançar a ação, mas na maioria das vezes ela é auto-suficiente, bastando 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 em sua forma final esta será narrada por meios talmente diversificados quanto o sejam a imagem e a palavra.

O ESTILO FAZ A MORAL

Jorge Luís Borges tem um argumento original, escrito especialmente para ser filmado, sobre o *milieu* portenho, o mundo dos *compadritos*. Seguramente, o argumento conta, em sua forma literária, com as qualidades que fizeram de Borges um escritor de

renome mundial. Em sua forma cinematográfica, porém, estas qualidades podem estar ausentes, porque, quando vemos na tela um argumento feito filme, vemos-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 letreiros 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 ele o criador das formas que irão depois, projetadas numa tela, significar. "A Moral é uma questão de *travellings*", dizia Luc Moulet num seu notório artigo sobre Samuel Fuller,¹ formulando concisa e radicalmente a prioridade e a exclusividade da direção como meio de expressão cinematográfica. 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 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 tal como um músico, Bartok ou Villa-Lobos, se referiria a um tema de origem folclórica: um ponto de

partida que variará, desenvolverá, até integrá-lo completamente em seu estilo. Ele não é desprezível nem importante, apenas necessário. Há todo um cinema, o norte-americano da grande época, 1925-1945, no qual os filmes vinham ao diretor com argumento escolhido, roteiro pronto e elenco determinado. Impassível, ele saturava de estilo estes elementos e, no final, a estória que lhe era completamente ausente dizia o mesmo que se o diretor a tivesse escrito. Tudo isto veio gerar uma concepção do cinema segundo 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 aquele característico de Michel-Belmondo, no final de *À 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 boca, 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-Exupéry. É o cinema da ação física. E da epiderme. Um certo brilho graxo sobre o rosto

¹ "Sam Fuller sur les Brisées de Marlowe", Cahiers du Cinéma, Paris, n.º 93, março 1959, pág. 11.

de Brigitte-Juliette, em *Et Dieu Créa la Femme* dá conta da equação “sensualidade mais promiscuidade igual a 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 Mon Amour*. A realidade está em 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 próprios. O diretor é o propiciador desta operação de simpatia, pitonisa que recebe e sacerdote que decifra o mistério da realidade.

UMA LINGUAGEM DE AUTOR

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 seu sentimento do mundo. Das várias soluções dadas a este problema, o cinema definiu seus contornos. E esgotadas as pesquisas formais, e atingindo 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 este 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, se se acredita na dialética, do que constatar como o desenvolvimento de um processo, quando se encontra exatamente no limite mais afastado de seu ponto de partida, vai retomá-lo, mas com uma dimensão talmente maior que temos dificuldade em reconhecê-lo. Quando os irmãos Lumière 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 estória. 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 estória. 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 DISCIPLINA DA REALIDADE

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 tema se transforma em conteúdo, através dos argumentos de seus filmes. *Paths of Glory*, *Spartacus*, *Lolita* e *Dr. Strangelove*, mesmo em sua forma literária, dão conta da atitude de Kubrick perante o mundo. *Le Bel Indifférent*, *Lola* e *Les Parapluies de Cherbourg* podem dar daquela de Demy. As diferenças enquanto argumento entre *La Sfida* e *Le 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 este método, e com proveito. A Moral ainda é uma questão de *travellings*, mas, em Moral, nada de *travellings*. Os papéis inverteram-se entre o argumento e a direção, e, sintomaticamente, o filme, na perpétua contradição entre seu ser plástico e 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 Sarraceni, não se compraz em delírios formais, como em Bergman ou Fellini — cineastas não-modernos por excelência — mas é condicionada à severa disciplina da realidade.

A REALIDADE NÃO É INOFENSIVA

Da mesma maneira que, ao fim da longa jornada da linguagem, o cinema redescobriria sua capacidade de narrar, redescobriu também sua capacidade de descrever. E empreendeu, com cem anos de atraso sobre 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 tendên-

cias: os diretores que acreditam na imagem e os diretores que acreditam na realidade. Entre estes 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. Este processo de *intensificação* submetia a realidade a uma deformação. Plásticamente, esta deformação assumia as formas de um expressionismo da imagem, obtido através da iluminação, composição, cenografia etc. Narrativamente, fazia-se através dos artifícios de *montagem*, que criavam “um sentido que as imagens não continham objetivamente e que procedia exclusivamente da relação entre elas”.² 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 ruídos. E tudo leva 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 tem-

pestades 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 destorcidos por onde errava o cidadão Kane. A este ponto, o simples deitar os olhos sobre a própria realidade concreta, tal qual se apresenta a todos, constituiria uma revolução. Em efeito, quando Visconti transpõe para a Itália uma estória de adultério e crime, *The Postman Always Rings Twice*, de Cain, mas a filma 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 tranqüiliza aos bem pensantes associar estupidez e fascismo, ignorando dêste a coerência e o desenvolvido espírito de conservação. Mas os toscos fun-

² André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma?* (vol. I — *Ontologie et Langage*), Les Éditions du Cerf, Paris, 1958, pág. 133.

cionários 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 têm 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. A sorte dos outros talvez não me interesse, mas a minha não está desligada da deles. E mesmo 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 para com sua obra, mas também para com a realidade, e seus compromissos são com sua arte, mas também com a vida, a sociedade e a História.

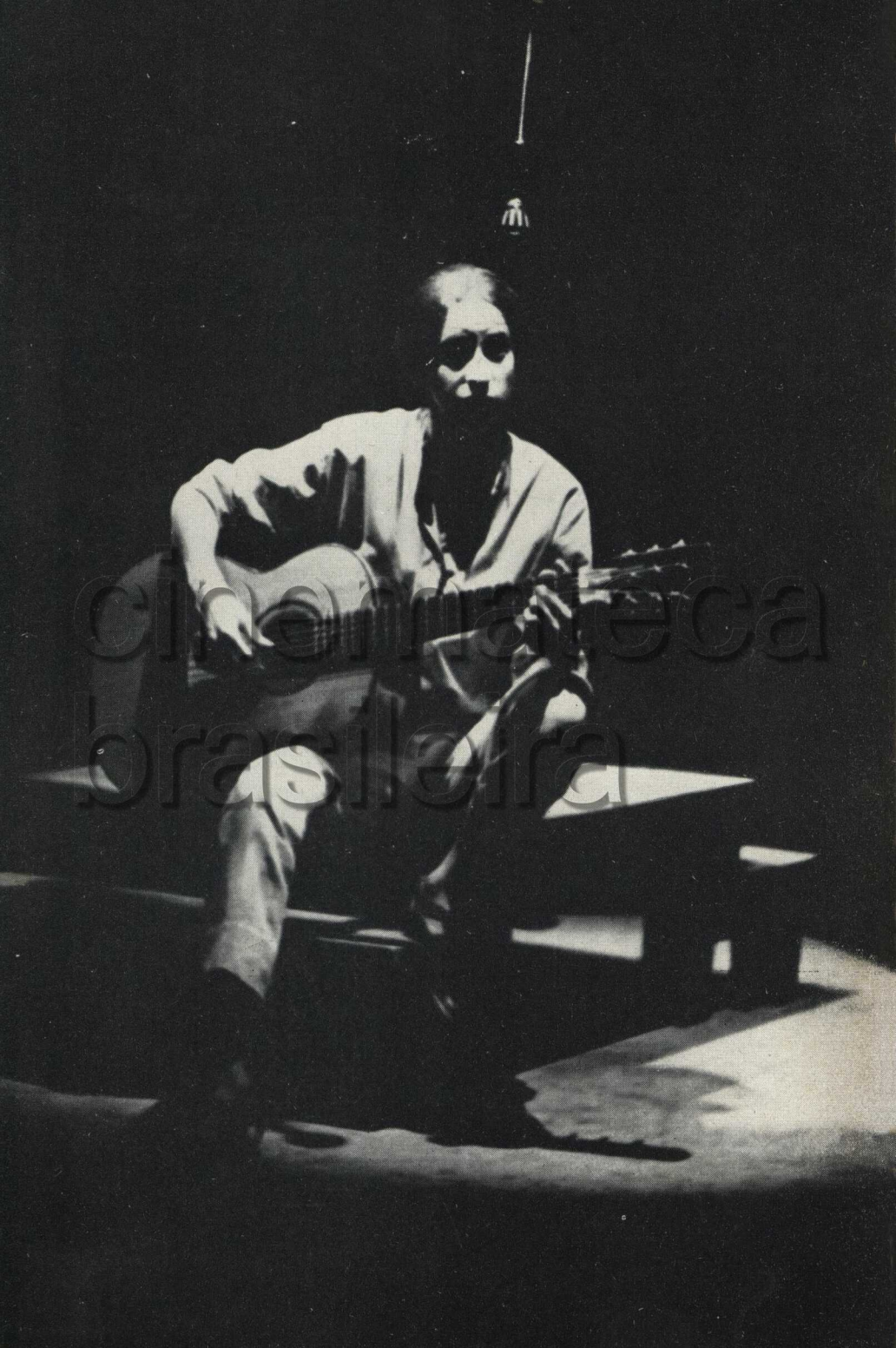
A RESPONSABILIDADE DO CINEASTA

As relações da pesquisa da linguagem cinematográfica e da bus-

ca da realidade empreendida após 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 suas possibilidades expressivas. Não que antes não existisse, mas sua valorização 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 estórias 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 valôres temáticos. Da mesma maneira, foi preciso que esta linguagem reconhecesse de nôvo nas aparências da realidade sua matéria-prima, para que assumisse sua responsabilidade perante o mundo e perante si própria, pois dêle 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



cinemateca
brasileira



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 e o Diabo*) —, darão conta da importância que o argumento foi assumindo, a partir do momento em 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 um forma concreta a uma idéia abstrata. E a primeira maneira pela qual se opera esta gradual formalização é a 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. No momento em que esta fôr reduzida a um esquema lógico, perderá a condição primeira para 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 tô-

das as suas possibilidades para que enveredemos por êste caminho. Como a evolução da arte e da sociedade são paralelas, é de se crer que esta ciência das formas aparecerá quando se fizer necessária. Pôsto então que o processo de criação do argumento dispensa especulação, resta-nos sòmente examinar suas implicações, compreendendo que é no argumento que mais límpidas estão, apesar e devido à ausência de complexidade, as tomadas de posição do autor cinematográfico.

A FUNÇÃO SOCIAL DO ARTISTA

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 própria, cada pessoa sabe que a Idade do Ouro virá quando 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 crêem no advento desta utopia e para ela trabalham. “Em alquimia, a esperança se baseia na

certeza de que há uma meta".³ 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, o que 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 medida que o homem foi tomando consciência de sua capacidade de ação, que se realizou como *agente*, criando uma contranatureza, 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, transformou-se em homem, mas a consciência da capacidade de controlar a natureza não eliminou o medo que esta lhe inspirava. Nem o sentimento de poder advindo daquela consciência eliminou o de impotência gerado por este medo. O preço pago pelo acesso à condição humana foi a instalação de um perpétuo e pungente conflito.

A possibilidade do homem criar mais que a natureza, uma ferramenta ou um signo, donde se originariam a organização social e a linguagem, é a raiz de tôda e qualquer arte. O contrôlo relativo criou a vontade de um contrôlo absoluto. Por causa desta vontade, o homem deu a suas ferramentas e a seus signos um sentido mágico, e os transformou em arte, cuja função era de proporcionar poder, sôbre a natureza, sôbre um inimigo, sôbre o opo-nente sexual, sôbre a realidade e sôbre a coletividade.⁴ Mas esta vontade de potência absoluta é já consciência de uma impotência. Sendo pela arte que este conflito se manifesta, é normal que seja o artista quem mais violentamente sofre suas conseqüências. Devido à sua condição, este 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 vêm 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.

³ Louis Pauwels e Jacques Bergier, *Le Matin des Magiciens*, Éditions Gallimard (Le Livre de Poche), Paris, 1964, pág. 134.

⁴ Este conceito da origem da arte bem como o da unidade perdida encontram-se expostos por Ernst Fischer em *The Necessity of Art*, Penguin Books, Londres, 1963. O livro será editado em português pela Zahar, próximamente.

A arte não perderá, com o correr dos séculos, sua função social, mas, a partir da Revolução Industrial, o que se poderia chamar de radicalização das contradições do processo econômico levou 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, apressa-se a retirar a dedicatória a Napoleão Imperador.

Em 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 burguesia terminara. O artista e as artes ingressaram no

mundo integralmente desenvolvido da produção capitalista, com 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".⁵ 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, aquele 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 por sua redução a produtor de bens de consumo, e de sua solidão absoluta, decorrente da aceitação desta condição, o artista é levado ao

⁵ Ernst Fischer, *op. cit.*, pág. 52.

suicídio, senão da sua pessoa, de sua arte. É o advento da arte-moderna, autodestruidora por excelência. Depois de ter-se alienado da natureza e da sociedade, o artista se aliena de sua própria expressão. De Flaubert a Robe-Grillet e de Dellacroix a Rauschenberg, distingue-se 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*.

CINEMA DE ELITE X CINEMA POPULAR

É preciso esperar Maiakóvski, para ouvir dizer que “meu eu é para mim demasiado pouco”, ou Brecht, para saber que “porque as coisas estão como estão, não permanecerão como estão”. E 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 ele 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 mudar o sistema que dêle o afasta, pela ação e por filmes que incitem à ação. Ou ainda aceita o diálogo com as elites, para afanosamente tentar-lhes mostrar que são ao mesmo tempo carrasco e vítima de um mundo que elas dominam. E que o bem-estar material não impede que cada vez mais — neste mundo que torna o amor, se não impossível, pelo menos impraticável — eu seja o inferno do outro, e êle o meu. Mas há já uma capitulação em aceitar os termos de uma ordem à qual se é contrário, tais como *amor e inferno*.

A RAÇA DOS ARTISTAS

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 com êste mundo e consigo próprio. No caso afirmativo, ce-

lebrará em cores e música êste acôrdo. Mas René Char afirma que “nenhum pássaro tem o coração de cantar 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.”⁶

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

cinemateca brasileira

⁶ *Final de Le Joli Mai.*