

LE CINÉMA RÉGNE

(Um Filme de François Truffaut)

Em alguma parte, Orson Welles declarou que o ofício do diretor é o de presidir acidentes. Voltando a propor a “construção ‘em abismo’” (1) explorada em *Oito e Meio*, *A Noite Americana* parece privilegiar a tematização desta idéia.

Embora seja evidente que a intenção mais imediata do filme é educar seu espectador acerca do processo de elaboração de um filme contido dentro dele. A grande mentira do cinema — eis talvez seu conteúdo mais explícito —, a ilusão radical que as artimanhas da “lanterna mágica” são capazes de infundir.

Em 1885, a platéia despreparada de Lumière entrava em pânico ao acreditar que a marcha de uma locomotiva não fosse se deter nos limites da tela. Alguns anos mais tarde, a mesma suposição — a crença ingênua de que o tiro de um bandoleiro de Porter fosse mesmo um tiro de verdade. Nenhum destes sustos “pré-cinematográficos” é permitido pela *A Noite Americana* que, desde o título, adverte para os logros sinuosos do cinema: um pequeno filtro instalado na objetiva devolve ao espectador uma cena noturna, ainda que ela tenha sido rodada em pleno dia.

Mas na produção do filme que permite a confissão destas mentiras tudo acontece por acaso, e o papel do diretor é o de domar os caprichos do imprevisível. Neste sentido, pode-se declarar que a imagem do artista defendida pela *A Noite Americana* é o antípoda radical da figura do criador divino. A prática artística não é o produto de uma interioridade projetiva e nem o testemunho de uma lógica de teleologias perfeitas. Precisa ser encarada sobretudo enquanto trabalho — senão como percurso marcado apenas pela aventura, ao menos como prática exposta ao imprevisto.

A recusa do mito da atividade do artista é paralela à exigência de uma nova cumplicidade por parte do espectador. De fato, a noção do criador divino arrasta consigo a perigosa ilusão da harmonia: colocado diante da teleologia absoluta, quem lê deve se preparar para o desvendamento de um sentido único — e à custa da sua descoberta toda a obra se decifra por encanto. Mas

(1) A aplicação do termo ao cinema foi feita por Alain Virmaux. Ver METZ, Christian — “A Construção ‘em Abismo’ em *Oito e Meio* de Fellini”. In *A Significação no Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1972, pp.217-224.

A Noite Americana ensina ao seu espectador uma leitura diferente, avisada de antemão para a diversidade e a assimetria de que o filme é feito. Se o criador não é divino (e nem mais é *criador*) e se a harmonia é um mito, a obra pode então comportar muitos significados, elaborados a partir de um trabalho *irregular* que os ensaia aqui para abandoná-los (possivelmente) em seguida, retomá-los mais à frente ou não voltar a eles nunca — impondo-lhes, enfim, uma convivência num espaço que não exclui o conflito.

E com efeito, este roteiro para a leitura pode incidir sobre o próprio filme de Truffaut, já que o conflito apanha de cheio a estrutura ideológica de *A Noite Americana*. Por isso, sua proposta de exorcização de mitos não se completa sem um preço: espantada do plano de produção de *Je vous Présente Pamela*, a tagarelice mitológica surpreende o filme à traição, produzindo um novo sentido que o clima de recusa dos mitos talvez preferisse esconder.

No seu célebre ensaio sobre as técnicas de reprodução, Walter Benjamin definiu as relações entre aura e cinema. Como toda arte cuja produção está condicionada à reprodução, o cinema exclui, por princípio, qualquer tipo de relação aurática. Esta exclusão é permitida pela mediação da máquina. Contra a inconsequente identificação entre cinema e teatro, já em 1913 o jovem Lukács localizava na “vida autêntica do ator” aquilo que é próprio do efeito teatral (2). O cinema abole esta relação fundada no *hic et nunc*, adverte Benjamin, e, antes de mais nada, priva o ator de sua aura. A representação teatral de hoje não é a de ontem e nem se confunde com a de amanhã. Quanto às sessões de cinema, elas repetem sempre o *mesmo* filme: nenhuma unicidade garante estas apresentações.

Mas a auréola de unicidade é muito mais profundamente essencial à ordem burguesa do que se poderia supor. Extinta pelas próprias condições de produção da fotografia e de cinema, ela passa a ser imposta mecânicamente a ambos, desde o exterior — o que ameaça uma falsificação das formas de arte que nascem sob a condição de um rompimento com a aura. Quanto ao cinema, Benjamin poderia declarar em 1936: “À medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a ‘personalidade’ do ator: o culto da estrela, que favorece o capitalismo dos produtores de filmes, protege esta magia da personalidade, que há muito já está reduzida ao encanto podre do seu valor mercantil.” E concluía, expressando a grande contradição da qual ainda hoje o cinema não se liberou: “Enquanto o capitalismo continuar conduzindo o jogo, o único serviço que se deve esperar do cinema em favor da Revolução é o fato de permitir uma crítica revolucionária das antigas concepções de arte.” (3)

-
- (2) LUKÁCS, Georg — “Reflexiones Sobre una Estética del Cine”. In *Sociologia de la Literatura*, Barcelona, Ed. Península, 1973, pp.71-76.
- (3) BENJAMIN, Walter — “L'Oeuvre d'Art á l'Ere de sa Reproductibilité Technique”. In *Poésie et Révolution*, Paris, Denoel, 1971, p.192.

Expulso pela máquina, mas construído fora do estúdio em forma de culto à estrela, o fantasma da aura interpõe-se na relação entre o espectador e a tela. O texto de Benjamin é contemporâneo do esplendor do *Star-system* posto definitivamente em circulação por Hollywood, mas cujos primeiros ensaios já tinham sido levados a cabo na primeira década do século pelo chamado "film d'art" francês. Há trinta e tantos anos atrás, os primeiros nomes lidos na tela eram os de Humphrey Bogart e Ingrid Bergman ou os de Clark Gable e Vivian Leigh, seguidos do clássico e significativo *in* que os vinculava ao título do filme. E se não quisermos ir tão longe, basta perguntar se são os nomes de George Stevens e Elia Kazan que estão ligados a *Giant* (*Assim Caminha a Humanidade*) e a *East of Eden* (*Vidas Amargas*) ou se é apenas o nome de um mito: James Dean.

Entretanto, por razões que ainda será preciso determinar melhor (e o texto de Benjamin não pode evidentemente discutí-las), o centro desse culto deslocou-se progressivamente da figura do ator para a figura do diretor. Das cinzas do "cinema de estrela" resta-nos hoje o exemplo obsessivo de Greta Garbo, desempenhando a comédia em alguma parte dos Estados Unidos, fugindo dos fotógrafos e da publicidade, com a visão — diz-se — progressivamente ameaçada. O vedetismo trocou de indumentária. A primeira coisa que se anuncia hoje ao espectador não é mais o nome da estrela: "um filme de Luís Buñuel", lê-se de saída sobre a tela. Descobriu-se de repente que Chaplin fora *também* um diretor. Nas grandes cidades, por ocasião do lançamento de um filme de Bergman ou Fellini, os jornais e as revistas especializadas abrem matérias centradas nesses diretores, dando-lhes tratamento equivalente ao de um gênio do século XIX, e não é raro que nas entrevistas os próprios diretores se tomem como tal. Inútil multiplicar os exemplos e lembrar que é sobretudo a partir da condição de "bergmanianos" que Max von Sydow e Liv Ullman têm-se empregado da indústria cinematográfica de Hollywood. E nos casos especiais, quando o culto não se apóia somente na direção, mas também, por exemplo, na fotografia, este conúbio não se faz sem algumas rugas sérias: basta lembrar o casamento da dupla Vadim-Renoir em *La Curée* (*O Perigoso Jogo do Amor*) e *Metzengenstein* (primeira parte de *Histórias Extraordinárias*), onde o andamento do filme deve permitir — com boa vontade — certas digressões de ordem fotográfica.

Com *A Noite Americana*, a elevação do diretor à condição de principal objeto de culto promovido pela indústria cinematográfica deixa o espaço extra-estúdio e ganha a própria tela. Ao diretor Ferrand, personagem vivida por Truffaut em pessoa, falta apenas uma discreta auréola de luz sobre a cabeça. Ao contrário dos atores de *Pamela*, imiscuídos em conflitos pessoais e tramas amorosas, ao diretor não se concede nenhum traço terra-a-terra. A não ser talvez uma doce compreensão ou uma discreta complacência para com os simples humanos — artimanha mais conveniente, aliás, para trazer a bom termo a empresa de direção. Alphonse ama Liliane, que não o ama e inclusive o abandona; velha atriz, nostálgica do apogeu passado, Séverine é quase uma

alcólatra; Jules Baker, recém-curada de uma crise nervosa e agora esposa de seu médico, quase põe a perder o casamento numa aventura passageira com Alphonse; a produção quer o filme em 35 dias. Todo este excesso de humanidade ronda perigosamente o êxito de *Pamela* — Alexandre acaba até mesmo por morrer inesperadamente. Mas um diretor é alguém a quem se fazem perguntas a propósito de tudo, embora ele nem sempre tenha as respostas esperadas, confessa modestamente Truffaut pela boca de Ferrand. Apesar da moléstia, entretanto, as adversidades são implacavelmente contornadas. Quando Alphonse declara que Ferrand não tem razão, que a vida é mais importante que o cinema, a dicotomia soa como um sem-sentido, já que para o diretor de *Pamela* a vida é o próprio cinema. De fato, ao gênio de Ferrand não falta nem mesmo o conhecido mito da precocidade que todo gênio que se preza exibe sem muita ostentação. Desde a infância mais remota, o mapa desta vida parecia estar traçado à maneira dos predestinados: o sinal mais longínquo do caminho inelutável é posto e repostado pelo sonho que atravessa o filme, onde com a premeditação própria dos crimes perfeitos um menino rouba os cartazes de propaganda do *Cidadão Kane*.

Este culto desenfreado da figura do diretor, aliás, confirma e leva adiante a ideologia através da qual a chamada "nouvelle vague" francesa viveu sua ruptura com o tradicional cinema francês nas décadas de 50 e 60. Apesar de o tiro ter saído pela culatra com *Et Dieu Créa la Femme* — que consagra o mito Brigitte Bardot em prejuízo de Vadim — o esforço de negação do monopólio *Star-system* e das literatices do cinema de roteiristas se fundamenta precisamente na invenção (oportuna, sem dúvida) de um novo mito: o do "cinema de autor". (4) A partir daí, as figuras aureoladas se multiplicam, o nome de Jean-Luc Godard no topo da pirâmide — Truffaut, Malle, Vadim, Chabrol.

Ao surpreendermos, entretanto, a consagração sem subterfúgios desta ideologia pela *A Noite Americana*, podemos perguntar se este sentido enunciado pelo filme não passa a estabelecer uma tensão insolúvel com a imagem do artista enquanto antípoda do criador divino. Os incidentes que atravessam a elaboração de *Pamela* não apenas reafirmam que a prática do artista não é tecida por teleologias divinas ou demiúrgicas, mas também sustentam um tipo avesso de criador divino, desprovido dos atributos da harmonia absoluta — é verdade — mas investido agora de uma virtude onipotente para superar os obstáculos que ameaçam a arte. "Le cinéma régne", declara orgulhosamente Ferrand, porque, afinal, o cinema é uma grande família, diz Bertrand, o produtor, a quem não falta, acrescente-se, a bem dosada proteção de um todo-poderoso.

A civilização burguesa herdou este sentido incorrigivelmente aurático das culturas de épocas anteriores, burilando e protegendo esta aura a tal ponto que

(4) Ver a propósito GUBERN, Ramón — *Historia del Cine*, Barcelona, Ed. Lumen, 1974, Vol. II, pp. 149-166.

o exemplo do cinema testemunha o quanto a ordem burguesa não pode passar sem ela. Inspirado em Walter Benjamin, Adorno observou, a propósito da indústria cultural, como os seus produtos se servem ideologicamente desta aura “em estado de decomposição como um círculo de névoa”, apelando obstinadamente para elementos “de resíduos individualistas, de atmosfera, de romantismo forjado” (5). Não deve espantar a ninguém que esta falsificação seja imprimida com especial vigor ao cinema — a forma de produção artística menos propensa a aceitar as circunstâncias da aura. A razão vem precisamente desta propensão reduzida a zero. Afinal, como já se disse, o caráter declaradamente *coletivo* da produção no cinema propõe uma rearticulação dos nossos conceitos sobre arte, minando, por exemplo, a noção estético-burguesa de *autoria*. Mas a idéia de autor — é claro — variação da noção de indivíduo, ainda é muito cara à ordem burguesa, apesar dos pesares.

Luiz Fernando Franklin de Matos

(5) ADORNO, Theodor W. — “A Indústria Cultural”. In *Comunicação e Indústria Cultural* (coletânea organizada por Gabriel Cohn), São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1971, p.290.