

OTÁVIO DE FARIA

SIGNIFICAÇÃO DO FAR-WEST



OS CADERNOS DE CULTURA

778.5/14
F 22/14

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

PEQUENA EXPLICAÇÃO

Os dois estudos que aqui vão reunidos datam de bem longe : 1928 e 1930. O primeiro, "O Cenário e o Futuro do Cinema", foi escrito em pleno apogeu do cinema silencioso e publicado nos números 1, 2 e 3 de *O Fan*, órgão oficial do Chaplin Clube, então em pleno desenvolvimento e desaparecido poucos anos depois. O segundo, "Significação do Far-West", igualmente publicado em *O Fan* (n.º 9), data de dois anos mais tarde, quando começava a se desenhar a derrocada do cinema silencioso ante a pressão dos "talkies".

Conseqüentemente, não podem estes ensaios ser lidos independentemente da consideração da época em que foram escritos. Redigidos hoje, não teriam o mesmo sentido. E me parece até que não deixariam de apresentar certo aspecto ridículo.

Acredito porém que, devidamente recolocados na época em que vieram à luz, ofereçam um certo interesse e talvez subsídios úteis para um estudo sobre a evolução do cinema. Tanto assim que me permiti, seguindo de longe o exemplo recente e feliz do René

MINISTERIO DA JUSTIÇA E NEGÓCIOS INTERIORES	
DEPARTAMENTO DE IMPRENSA NACIONAL	
BIBLIOTECA	
NUMERO	DATA
954	21-9-53

Clair de "Réflexion Faite", fazer com que a cada um deles se seguisse um rápido comentário, atualizando conceitos, comparando pontos de vista, enfim, iluminando com a experiência dos nossos dias a colocação talvez excessivamente dogmática e intransigente que acompanhou o movimento de ideias cinematográficas no final da terceira década desse nosso século. Possam eles, atenuando certos ângulos por demais vivos, explicando a razão de ser de certas incompreensões, permitir "ao leitor indulgente" "simpatizar" um pouco mais com o ato de fé no futuro do cinema que era então o nosso pequeno evangelho no Chaplin-Clube e de que estes dois estudos não são senão momentos esparsos e já hoje perdidos no esquecimento das coisas vividas.

I

O CENÁRIO E O FUTURO DO CINEMA

Comporta este estudo três partes; na primeira tentarei explicar o que me parece ser o papel do cenário no cinema atual, quais as teorias que há sobre ele e como encará-las; na segunda procurarei dar a minha opinião sobre o cenário em si, esboçando uma possível teoria; por fim, numa terceira parte, publicarei um cenário que tenho feito, pondo em prática a teoria exposta.

Limito-me, por hoje, à primeira parte.

Se ontem a grande questão do cinema era o artista, era libertá-lo das convenções do teatro, parece-me que hoje o eixo em torno do qual o cinema gira é outro. Diferente. Oposto, mesmo... É o cenário. O cenário que, considerado em si, cada dia cresce em importância.

Sei bem, entretanto, que a função de cenarista — compreendida na sua exata significação, isto é: como

coisa totalmente distinta e independente do diretor — tende a desaparecer. É mesmo necessidade que desapareça porque é absurdo que exista. E estou plenamente de acordo com o meu colega de Clube, Sr. Plínio Sussekind Rocha, quando diz: "cenário não acarreta a noção de cenarista". Diretor e cenarista, como coisas distintas, eis um *êrro* que só vem da falta de ideias definidas sobre o assunto que existia nos primeiros dias de vida do cinema e que a rotina consagrou. O cenarista me parece *apenas* uma confissão de incapacidade do diretor. Do atrito do pensamento do cenarista com o do diretor — inevitável, pela natureza do assunto — resulta sempre uma dissonância na realização do filme. Dissonância que é preciso evitar, pois já basta que o diretor tenha que lutar constantemente com o ator, sobretudo se se trata de um grande ator e de um grande diretor, como aconteceu na "Última Ordem", em que Jannings era dirigido por Sternberg. Luta que tem por fim obter isso que, das colunas de *Cinearte*. o Sr. A. R. proclamou como o ideal "em certos casos" e que, para mim, se aplica a todos os casos: "o artista deve ser apenas uma "nuance" do diretor". — O cenarista não deve ser pois distinto do diretor. Forçosamente, é preciso que se dê a fusão das duas funções, tomando como modelo Charles Chaplin que vem, como se sabe, realizando sistematicamente isso desde os seus primeiros filmes.

Tudo isso, porém, em nada prejudica a afirmação fundamental de que o cenário é a grande questão do momento no cinema. Se o cenarista, como criatura

independente, está a caminho do museu, o cenário em si, repito, cada dia se torna mais importante.

Nêle, e só nêle está todo o futuro do cinema. Parece-me que, atualmente, não há grande progresso a fazer na interpretação ou na direção.

Uma infinidade, quanto ao cenário.

O cenário, sendo o modo de narração da ação, á — teoricamente pelo menos - - quase tudo. Se o diretor se cingir ao seu estrito papel, só terá que realizar na prática o que está escrito e orientar o ator, corrigindo-o no desempenho da interpretação que lhe cabe. Em literatura, o diretor seria quem dá a *correta* forma às frases, cuida da sintaxe, da ortografia, etc., o cenarista, sendo quem fornece as ideias, constrói as situações, etc. Em cinema, o cenarista deveria conceber a ideia cinematográfica, o diretor realizá-la. Ao cenarista, pois, nesse caso, o lugar de honra. Tal não se dá porém na realidade. É sabido que não há grande diretor que respeite, integralmente, o cenário que lhe é dado. Geralmente, limitam-se a toma-lo por guias, — alguma coisa que traça, de um modo geral, o desenrolar dos acontecimentos, indicando apenas o *caminho*. . . — e só assim se explica, por exemplo, que um cenário de Benjamin Glazer nas mãos de Von Stronheim seja uma coisa, nas de Clarence Brown outra e nas de Frank Borzage ainda outra: — "Viúva Alegre", "Carne e Diabo" e "Sétimo Céu", três coisas completamente *diferentes*.

Diante de um detalhe feliz, de uma simbolização nova, quem admirar, o cenarista ou o diretor? Teórica-

mente, o cenarista. . . Mas, na prática? Se não se tem nenhuma informação particular e se diretor e cenarista são igualmente capazes? Recorrer ao cinema comparado, isto é: ir procurar nos outros filmes de ambos se há alguma coisa que permita atribuir a um ou a outro? Aqui e ali, com esse diretor, com aquele cenarista, talvez. Mas sempre, não. Um Fred Niblo, um Henry King me parecem irreconhecíveis, de tal maneira mudam de modo de dirigir. Torna-se impossível afirmar qualquer coisa sobre eles, como se faria facilmente sobre Griffith ou De Mille.

Daí toda a dificuldade da crítica cinematográfica, daí a prudência com que se fala em cenário, daí as injustiças que comumente nós todos devemos fazer atribuindo, por exemplo, a Lubitsch o que é de Hans Kraly ou vice-versa.

Tudo isso vem, de um certo modo, confirmar, quanto está errada essa divisão arbitrária que é de praxe admitir. Se o homem já tem dificuldade de traduzir, ele próprio, o seu pensamento, sua ideia, seja na manifestação de arte que fôr, se a não consegue traduzir integralmente no mais das vezes, facilmente se percebe toda a dificuldade que deve haver na realização do pensamento de um outro. Toda a infidelidade forçosa da tradução.

Como sempre, é preciso olhar para Chaplin, seguir-lhe o exemplo. Buscar em 1912, nas comédias de dois atos da Keystone, a regra para as superproduções dos Griffiths e dos Murnaus. E esperar que King

Vidor continui com as ideias que nos proporcionaram "The Big Parade" e "The Crowd".

Enquanto porém Chaplin e King Vidor são exceções, contentemo-nos em exigir bons cenários e vejamos de um modo geral, se os que há são catalogáveis como tal.

Cada cenarista, como cada diretor, tem seu estilo próprio, se assim se pode dizer; ninguém confunde, por exemplo, um cenário de Carl Mayer com um de Willis Goldbeck; mas se abstrairmos um pouco dos cenaristas, para considerarmos apenas os cenários em si, na sua essência mesma, conseguimos com um pequeno esforço de síntese, reduzi-los, todos, a dois tipos, delimitando assim de um modo mais ou menos geral as duas teorias que existem atualmente sobre cenário — a do ritmo e a da continuidade.

Não direi que a segunda é americana e a primeira europeia, porque não é perfeitamente exato. . . Mas me parece que, geralmente, o americano procura a continuidade, o europeu o ritmo (Desde logo, porém, convém lembrar que Carl Mayer e Hans Kraly, os dois maiores cenaristas europeus, são os maiores defensores da teoria da continuidade).

Continuidade e ritmo — eis que nos encontramos diante das duas grandes correntes do cinema nos nossos dias. É conveniente, porém, desde já salientar que essas teorias não se excluem uma à outra. Ritmo e continuidade podem coexistir num filme — coexistem freqüentemente.

Não nos adiantemos, porém. Voltaremos sobre esse ponto. Por hora, limitemo-nos a considerar em si as duas teorias:

a) — Teoria do ritmo.

Inútil procurar definir ritmo para explicar a teoria do ritmo. Ritmo, em cinema pelo menos, todo o mundo sabe o que é. Uma cena ou uma imagem, umas cenas ou umas imagens que se repetem com um certo característico de coisa ordenada, equilibrada, periódica e, sobretudo, harmoniosa — eis ritmo num filme. Se à simples expressão fisionômica de uma mulher que sofre se fizer suceder na tela a visão de uma árvore que a tempestade faz curvar e se se voltar à expressão da mulher — nesse simples suceder de imagens há ritmo, ainda que na sua expressão mais rudimentar — ali havendo todos os elementos característicos do ritmo: repetição, contraste, equilíbrio, harmonia. "O ritmo existe, pois, não somente na própria imagem mas na sucessão das imagens", nos diz Léon Moussinac, num capítulo interessantíssimo: "Ritmo ou Morte" de seu livro *Naissance du Cinema*.

Alguns exemplos mais concretos explicam bem a ideia de ritmo em cinema. Todo o mundo que viu "Ivan, o Terrível", — esse interessantíssimo filme de Taritch que o cinema russo nos enviou, — e o cinema russo parece que segue muito essa ideia de ritmo, recorda-se da cena do banquete do Czar. É o mais belo dos exemplos de ritmo que eu conheço em cinema. São mais de cento e cinquenta imagens que

se sucedem em pouco mais de dez minutos, dando uma expressão fortíssima de orgia e quase de loucura. A figura de Ivan, o Terrível, aparecendo periodicamente e sucedendo à do boiardo e à dos cortesãos, provoca uma emoção estética que é inteiramente visual e perfeitamente rítmica. Como inteiramente visuais e perfeitamente rítmicas são também as impressões que decorrem da visão de "Berlim", a "Sinfonia da Metrópole", que Walter Ruttmann produziu. Aí encontramos uma sucessão de imagens, muitas imagens (tem, relativamente, o dobro de imagens de um filme comum) sem nenhum letreiro, nenhum enredo, havendo apenas uma ideia dirigente que é a de seguir o movimento da cidade do amanhecer ao anoitecer. Outro exemplo interessante de ritmo, sobretudo por que é americano, é o do "Lírio Partido". Ritmo menos complexo, mais elementar, mas sempre ritmo. Quando o boxeur é avisado sobre o lugar onde se encontra sua filha, sucede-se na tela, admiravelmente ritmada, uma alternância de cenas passadas, ora no ring — em que tudo revela força, movimento, rapidez, — ora na loja do chinês que recolheu a filha do boxeur — em que tudo é delicadeza, calma, repouso. Desse contraste, dessa oposição equilibrada de estados harmoniosos diferentes, resulta o ritmo até hoje inigualado que Griffith imprimiu a essas cenas de sua obra-prima.

Pela simples insistência nas ideias de alternância, sucessão ordenada, harmonia de motivos diferentes,

se compreende bem quanto dessa teoria se deve afastar a teoria da continuidade.

b) — Teoria da Continuidade.

Também essa não precisa ser explicada. Pelo próprio nome se adivinha a ideia, se compreende que, segundo ela, a narração da história, uma vez começada, deve prosseguir no seu desenvolvimento normal, sem retrogradações, sem saltos, até o fim. Que um cenário será tanto mais perfeito quanto melhor consiga tirar uma cena de outra cena, na naturalidade de sua sucessão.

Tudo isso teórica e idealmente. Porque não só isso, na prática, não se realiza com facilidade, como também porque é preciso dizer que, considerada com mais atenção, essa teoria se desdobra em duas: a primeira, que é a que comumente se invoca para julgar um filme, exige apenas continuidade entre as cenas, naturalidade na sucessão das imagens - - poderíamos chamá-la: a teoria da continuidade relativa; a segunda, por enquanto posta em prática apenas em certos trechos de grandes filmes (a perseguição das duas irmãs em "Sétimo Céu", o encontro do marido e da mulher da cidade em "Aurora") exige mais, vai além, procurando anular na tela a sucessão das imagens, porque provoca no espectador a necessidade de cada vez ter que acomodar sua vista para uma nova cena — poderíamos chamá-la: a teoria da continuidade absoluta. Dela nos ocuparemos detalhadamente na segunda parte deste estudo, porque, considerando-a como a única

e verdadeira solução para a questão de cenário, adotamos — já que até hoje ninguém o fez.

Limitar-nos-emos, por enquanto, à crítica das teorias expostas.

* * *

Não basta na tela a sucessão de imagens — seja debaixo do mais belo dos ritmos, seja na mais bem continuada das histórias. O constante trabalho de acomodação da vista a cada cena nova, a adaptação da mente ao novo prisma pelo qual se tem de ver, não só cansa, não só provoca esse eterno sentimento de surpresa que em cinema tanto prejudica a emoção, obrigando a cada cena a uma rememoração, — quase imperceptível, mas sempre real - - da cena anterior, como também lembra a todo o momento que aquilo é um filme de celulóide, cortado, colado, dividido, etc., etc., . . . tôda a parte mecânica do cinema que é preciso esquecer para poder ver bem um filme.

De mais a mais, não é natural. Se me apresentam em um *long-shot* um homem rindo e se eu preciso ir examiná-lo de perto para estudar-lhe o riso, por exemplo, por que razão decompor a cena em duas cenas, interpondo entre elas uma parede preta que, se não é vista, é sentida, e que de qualquer maneira provoca uma nova acomodação visual, quando em vez do *long-shot* anterior aparece na tela o *close-up* do homem rindo? Por que, se por uma simples aproximação da máquina posso obter o mesmo resultado e com muito

maior emoção, pois irei gradativamente me aproximando da fisionomia que quero estudar? Se alguém sai de uma casa para entrar noutra defronte, por que *razão* vou eu decompor a cena em quatro ou cinco imagens — o homem saindo, a rua, o homem atravessando, o homem abrindo a porta, o homem dentro da outra casa — se o posso ir seguindo, vê-lo naturalmente ir de uma casa para outra? . . .

Parece que estou saindo fora do assunto imediato, fazendo a apologia da máquina, ato de fé de Murnauismo. . . e, por enquanto pelo menos, não é isso que quero.

Cheguemos pois a uma conclusão no julgamento das teorias expostas — teorias do ritmo e da *continuidade* relativa. — Em ambas se vai contra a ideia de continuidade visual que me parece *essencial* no cinema, *dada* a sua própria natureza. Em ambas se impede a cada momento que o espectador consiga realmente se abandonar por inteiro, penetrar, segundo a expressão psicoanalítica, no caso emotivo do herói do filme. Destruição de emoção, portanto. E incompreensão do que é cinema que é por essência arte visual. Do cinema que, se fala ao espírito, fala pelos olhos, — perfeitamente com a música fala pelos ouvidos. E tendo *com* a música, nesse sentido, mais esta semelhança: a música, se pretender dizer *diretamente* por si alguma coisa ao espírito, estará *errada*. Deverá falar ao espírito, mas por uma linguagem especial, *tôda* feita de sons. O cinema também *êle* não pode dizer nada diretamente. Tem que fazer ver. Compreender pelos *olhos*. . .

Não é exagero. Nem rigorismo. Nem categoricismo. É a convicção de que cinema não é divertimento e sim arte. De que, simplesmente, *Chaplin* é um gênio, e Haroldo *Lloyd* um qualquer.

Portanto: teoria do ritmo -- caminho errado de todo; teoria da continuidade relativa -- caminho certo, mas houve parada no meio antes de alcançar o fim. Ambas a rejeitar, em *conseqüência*.

* * *

Quando assisto a um filme de nove atos, reputado excepcional, como "A Turba" e que tenho para isto que acomodar a vista a bagatela de mais de 1.100 vezes — 12 vezes por minuto, mais ou menos — posto, que além dos duzentos e poucos letreiros que o filme tem, sucederam-se na tela mais de novecentas *imagens*, então é que a teoria da continuidade absoluta *se* me impõe. E reveste a forma — ideal, está claro, — de um filme, peça única, isto é: de continuidade visual *absoluta*.

Referindo-me "A Turba", aludi ao número de letreiros -- que são 203, aproximadamente, -- e ao *de* imagens — 923, aproximadamente também. — Poderia parecer simples vontade de dar informações *trabalhosas* sobre o filme. Não é, porém.

Por essa expressão: 203-923 • que traduz o número de letreiros e de imagens — e a que em me permito, por comodidade, dar o nome de coeficiente de continuidade, pode-se avaliar, com alguma segurança,

c valor do cenário em relação a sua continuidade — em relação somente a sua *continuidade*, faço notar. Termómetro infalível, — se não se exigir dêle mais do que a sua natureza de coeficiente numérico lhe permite dar — por *êle* se podem avaliar, por exemplo, as continuidades de todos os grandes cenários *vistos*.

A ninguém escapou a quase-perfeição da continuidade de "Aurora". Examinando-lhe o coeficiente de continuidade, achamos: 34-520 (isto aqui no Brasil, porque nos Estados Unidos o filme só tinha 24 letreiros — *reduzíveis* a rigor a 21 —) quando o de "A Turba" é aproximadamente de 235-1.025. (Considerando o coeficiente para o mesmo número de atos, 10, que eu chamo: coeficiente absoluto de continuidade).

Examinando outros coeficientes de continuidade baixos, apontam-se-nos logo grandes filmes, entre outros. "Meu Único Amor", cujo maravilhoso cenário, aliás, não escapou a *ninguém*.

Em relação aos filmes de ritmo, há de *interessante*, o coeficiente absoluto de "Berlim, a Sinfonia da Metrópole" que é de 0-2130. Tem-se que acomodar a vista quatro vezes mais do que em "Aurora". Essa é a razão por que todos os filmes de ritmo cansam *tanto*. O trabalho visual esgota o espectador desabitado.

Desde já podemos chegar a conclusão de que um filme será tão melhor, no que diz respeito a sua continuidade, quanto mais baixo fôr o seu coeficiente de *continuidade*.

Se o ideal dos coeficientes de continuidade nos aparece como 0-1 — *essa* obra perfeita cuja realização não me parece impossível, apenas pouco provável, dada a imensa dificuldade de construir um cenário nessas bases, — e sobretudo de filmá-lo — *êsse* coeficiente, entretanto, não é o único *aceitável*, sendo apenas o *melhor dêles*. Temos forçosamente que admitir que todas as variações compreendidas entre 0-1 e 0-10, 0-20, ou mesmo 0-30, serão índices de belíssimos cenários.

As bases desses cenários, as possibilidades de realização, os meios de expressão, constituirão a matéria da segunda parte deste estudo.

II

Na primeira parte desse estudo insisti em que se impunha necessariamente, num cenário ideal, a unidade de realização. Unidade que se poderia resumir em duas fórmulas: identificação do diretor e do *cenarista* e subordinação do artista ao diretor.

Mais necessária ainda, porém, que a unidade de realização, é a unidade de concepção, isto é: a *fusão* do cenarista com o autor do argumento. A proporção de dificuldade de realização do pensamento de um outro que existe entre cenarista e autor de argumento é a mesma, ou talvez ainda maior, que a entre diretor e cenarista. Nada mais difícil, mais ingrato do que adaptar alguma coisa para o cinema. Seja romance, seja peça de teatro, seja ópera. O cinema sendo arte independente, tendo o seu material já mais ou menos

delimitado, não pode aproveitar convenientemente o material das outras artes. É perfeitamente exata a frase de Jacques Feyder: "Da mesma maneira que toda tradução literária altera inevitavelmente, mais ou menos, o sentido da linguagem original, a transposição visual deforma, mais ou menos, a obra primitiva". Pela sua própria natureza o cinema terá de escolher entre a adaptação rigorosa — e o desastre é inevitável — e a adaptação completamente livre — único meio de ser aceitável — e, então, será tudo menos a adaptação do original. Não existirá mais a obra do autor. Sim, a do cenarista que lhe tomou essa ou aquela situação, esse ou aquele tipo, e que, servindo-se de determinadas indicações, alcançou determinados fins. Nesse caso, porém, o verdadeiro autor é o cenarista. O outro forneceu-lhe dados, uma fonte de inspirações apenas. Tal como deve ter acontecido a ele próprio, quando fez a peça ou o romance. Inútil querer atribuir a Tolstoi os méritos ou deméritos de "The Cossacks"... Francês Marion é quem poderá conversar a respeito.

Façamos pois, idealmente que seja a síntese de autor de argumento e cenarista. Ora, como já foi feita a identificação de diretor e cenarista, realizemos logo a síntese completa. Resulta uma personalidade única: o diretor. O diretor que, assim considerado, responde às exigências de Germaine Dulac quando diz: "Toda obra de arte é essencialmente pessoal", lastimando que os cineastas não tenham o direito de se manifestar. O diretor que, já agora investido de todas as funções, transforma-se num criador. Chaplin, mais uma vez...

A esse homem incumbirá, pois, toda a criação do filme. Ideará o enredo. Visualizará o argumento. Construirá o cenário. Realiza-lo-á através dos artistas.

O cenário, portanto, absorverá em si o argumento. A antiga ideia de um enredo, de alguma coisa que tivesse valor psicológico em si -- valor literário, digamos, generalizando mais — desaparecerá forçosamente. É hábito considerar como francesa essa concepção de cinema. Foi. Hoje, é até injustiça. Os franceses — peio menos os que se preocupam de fazer arte — e os outros não nos interessam — rezam até pela cartilha oposta, numa insistência desmedida em que é preciso "fazer visual" — a expressão é de Feyder — desprezando abertamente o espírito, construindo sinfonias para os olhos e se abismando mesmo na ideia ingrata da cinematografia integral. Escapam pois à censura. Como outros, aliás, que, embora não sigam as teorias expostas, procuram fazer cinema puro. Gance, por exemplo, que tenta construir um valor a cada cena e forçosamente por isso despreza um pouco o todo, a história narrada.

O cinema, entretanto, não poderá nunca desprezar o argumento -- mesmo que por argumento se entenda o valor da história em si. Tem apenas que anulá-lo, absorvê-lo no cenário. Reduzi-lo a matéria cinematográfica.

Não existirá mais valor literário ou psicológico. Apenas, um valor novo, o de visualização. Que não excluirá talvez os outros, mas que os subordinará do tal maneira a torná-los de importância secundária.

Visualização, pois. Visualização absoluta. Esse é c grande problema do cenário.

Visualizar o argumento. Visualizar cada sequência. Visualizar cada cena. Procurar o que é cinematográfico no todo, como nas partes. Procurar, achar e construir com isso. Pôr de lado tudo o que não fôr visualizável. Metódica, sistematicamente.

Se o cinema tem por ideia fazer o espírito ver, compreender pelos olhos, é que, simplesmente, o espírito por si não consegue ver diretamente. É com razão que Robert Desnos diz que "os sentidos são a encruzilhada de todas as artes". Sempre que, em arte, o espírito pretendeu ver diretamente, como fazer uso direto de qualquer outro sentido — esbarrou lamentavelmente. São as tentativas desastradas da pintura e da escultura, que, quando se limitam à simples apresentação das coisas como qualquer um as poderia ver, — como são provavelmente na natureza -- esbarram diante da mais nula das mediocridades. A realidade, sim. Mas uma realidade que não interessa. Que não pode prender o espírito. É preciso o prisma do artista. É preciso que se mostre ao espírito. Em cinema, especialmente, que se faça com que êle compreenda pela expressão em linguagem cinematográfica.

Linguagem cinematográfica confunde-se com visualização. Expressão por imagens. Fotogenia das coisas. Delimitação de uma matéria própria. Circunscricção a certos recursos. Definição como arte independente...

Essa série de frases mais ou menos vagas, não define talvez perfeitamente aos olhos de todos o que me parece ser o cinema. Poderá, quando muito, asostrar ao adjetivo: "flou artístico". Também, é que não o pretende. Limita-se a separar, da matéria das outras artes, a do cinema. Não constrói, é evidente. Mas, delimita. Uma grade de arame que separa, de várias propriedades, uma determinada. Nessa, jazem materiais diversos, circunscritos pela grade, mas ainda ao deus dará... Tentemos, -- é ocioso falar das dificuldades -- e é ocioso também lembrar que tudo está sendo visto por um prisma pessoal, por alguém que não pretende de maneira alguma dogmatizar -- esboçar uma construção...

* * *

"Chamarei fotogênico, nos diz Epstein, todo o aspecto das coisas, dos seres e das almas que crescer a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. E todo aspecto que não fôr aumentado pela reprodução cinematográfica não é fotogênico, não faz parte da arte cinematográfica".

Se alguma coisa "acresce a sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica" é que, evidentemente, ela se deixa compreender pela simples visão, pelos olhos. Estamos, pois, mais adiantados. Ouçamos então Jacques Feyder: -- "A descrição de um ambiente, de um personagem, a psicologia de um caráter, as frases !:le uma conversa, as réplicas de uma cena patética, tudo deve se tornar visual e se exprimir pela imagem, isto é:

na luz e no silêncio". Temos dado mais um passo. E importante.

Mas, Murnau nos esclarece ainda mais. Diz *êle*: "Todo o nosso esforço deve tender a libertar os filmes de tudo quanto não lhes pertença, de tudo quanto é desnecessário e trivial e tirado de outras fontes". E completa a ideia: "Damos a imagem, por exemplo, de um objeto, de uma coisa qualquer, e criamos um drama para os olhos, porque, pela maneira como a coisa estava disposta ou foi fotografada por causa de sua relação com as outras pessoas ou coisas do filme, ela realiza a melodia do filme".

Uma garrafa de cristal, um porta-retrato, um vaso de flores, uma bengala, uma campainha - • valores mais ou menos desconhecidos em literatura - - adquirem no cinema bem compreendido uma importância que cada dia cresce. A própria expressão do ator, essencial no teatro, cada dia mais se vai tornando secundária no cinema. Seus pés, suas mãos, já exprimem tanto quanto sua cara. O cinema venceu uma nova etapa quando F. Marion em "Vento e Areia" conseguiu descrever só pelo pés dos heróis *tôda* a dramaticidade de uma cena. William Wellman em "Fidalgas da Plebe" nos comove brutalmente com a *retro*ação de um réu do qual nem de longe se vê a fisionomia. Cada vez mais longe do teatro - - que nunca poderia sequer sonhar com cenas dessa natureza. Emoções novas, visuais, cinematográficas...

O material poderá, pois, ser qualquer, contanto que se preste à visualização exigida. Se Murnau diz: "Há

em *tôda* a parte excelente material que os diretores devem apanhar e moldar para os propósitos do filme, eu me permito discordar. E foi provavelmente essa concepção falsa que originou os insucessos que foram "Fausto" e "Tartufo".

Em *tôda* a parte não há excelente material cinematográfico. "Fausto" não era - - e não será nunca material de primeira ordem. Faltam-lhe possibilidades visuais. Tem excesso de ideias. E a prova é que Murnau, tendo sabido apanhá-lo e moldá-lo, não conseguiu realizar com *êle* obra que se compare a *outras* de suas obras-primas, "A Última Gargalhada" ou "Aurora", por exemplo.

Para mim, portanto, nesse ponto, Murnau está errado. O material cinematográfico é restrito. Ou, se ainda não é, é preciso restringi-lo. Deve limitar-se a uma série de sentimentos que se deixem perceber pelos olhos. De situações que não exijam a cumplicidade direta, imediata, da inteligência para se entenderem. De sequências que se sigam naturalmente umas às outras na construção de um todo que será o filme.

O valor psicológico do enredo, tão essencial na consideração do romance, cede aqui diante do valor visual do argumento. "O Príncipe Estudante" de Lubitsch é um exemplo decisivo. Mais ainda porém é "Varieté". Que nada mais é do que um "fait-divers" que nenhum interesse pode despertar pela sua matéria psicológica em si. Porque a cada momento, entretanto, se soube fazer ver a história e porque *tôda* ela estava construída de uma maneira que bastava se

ver, "Varieté", foi, talvez, a maior realização do cinema até agora.

Isso não quer dizer que eu exclua a possibilidade do argumento ter valor em si. Existe "Lírio Partido"; existe "Greed"; existem as grandes realizações de Chaplin. Quer dizer, apenas, que o cinema exclui a preocupação de psicologia. Não a exibição de psicologia. Apenas a preocupação de exibir, a doença de procurar adivinhar os sentimentos dentro das almas, quanto basta que êles cheguem à superfície, se exteriorizem, se deixem ver, realizando as "revelações visuais" que François Berge aspira encontrar no cinema... Chaplin ou Lilian Gish... Nunca Ivan Moujouskine — êsse mistério que pode pretender exprimir tudo, porque, até hoje, ainda ninguém o conseguiu entender de modo a poder julgá-lo.

A hesitação de um homem entre duas mulheres, uma a esposa legítima, feia, velha, outra a mulher sedutora, pode prestar-se a páginas e páginas de literatura. Enumerar-se-ão prós e contras. Explicar-se-á o "processus" que levou o homem a seguir uma ou outra. Detalhar-se-ão todos os matizes de dissimulação que empregou para enganar uma com a outra. Páginas e mais páginas de psicologia...

Transpor isso diretamente para o cinema, seria arruinar um filme. Exemplos não faltam. Mas, essa mesma situação pode, entretanto, constituir ótimo material fotogênico. Tudo dependerá do modo de encarar o caso. Serão necessários meios diferentes. Todo um novo processo de apresentação dos acontecimentos. E nós vimos como, em "Varieté", - - tratava-se precisa-

mente do exemplo citado - - se conseguiu realizá-lo : uma simples oposição dos dois corpos, resultando da comparação, as vantagens físicas de um deles. E como, dado o estado do homem, eram vantagens físicas que deviam prevalecer, compreendemos imediatamente porque êle escolheu uma em lugar da outra; a cena toda se classifica logo como essencialmente cinematográfica.

Assim, cada dia mais, o cinema vai definindo os seus meios de expressão. Um olhar que se abaixa diante de outro, u'a mão que se crispa, um sorriso debaixo de um véu de luto que se experimenta, um par de sapatos que em vez de se afastar do caminho se atira longe com um ponta-pé, um criminoso que molha o dedo no leite para dar de beber a um gatinho, um lírio que se opõe a uma gardênia, o brilho da lâmpada de um lustre que faz pensar no brilhante que se deseja... e o cinema cada dia adquire novos meios de falar ao espírito por intermédio dos olhos.

Não só adquire, o que já seria muito, mas não teria a importância que tem o fato de cada detalhe novo que aparece vir delimitar mais a linguagem própria do cinema. Um exclusivismo sempre crescente... Que se explica, aliás, por essa afirmação de Jacques Feyder : "A personalidade, o caráter individual de uma arte, compõe-se de um conjunto de meios de processos e de possibilidades, que são sua propriedade original e absoluta".

Um filme-comum que conte uma história simplesmente, já não agrada mais. Irrita até, como "Dois Amantes", como "Tempestade". O interesse do argu-

mento em si já não basta. Seja do valor que fôr. Dá a impressão de vazio. Lamentavelmente vazio. É preciso haver o que ver. Detalhes. Uma narração que prenda pela vista, deixando no expectador que rememora o filme a impressão de que viu alguma coisa. Cinema não é só presente. (Ou então não é arte, limitando-se a mero divertimento que só poderá merecer desprezo). Um filme não vive só enquanto está sendo visto na tela. Pelo contrário, o seu momento de grandeza será quando, julgando-o, o espectador o recompuser na cabeça.

Esse exclusivismo de meios de expressão, essa criação progressiva de uma linguagem própria, acarreta forçosamente uma necessidade, a de se criarem convenções em cinema. Tôda a arte tem as suas. O cinema não poderia fugir a essa contingência.

Aliás, não é novidade dizer que o cinema já usa dessas convenções. É de todos os dias. Uma hélice que para de rodar, um colar de pérolas que se desfia, conforme a colocação que têm no cenário, podem significar alguma coisa mais do que uma hélice que para ou um colar que se desfia. E então, tomam significações tais, que dispensam qualquer letreiro que fale em morte ou em queda moral. . . Todo o mundo compreende, todo o mundo já sabe. . . É verdade que esses são casos simples e que não há nada mais justo do que a observação de Alberto Cavalcanti, atualmente diretor de filmes franceses: "É certo que o cinema se enriquece cada dia de expressões novas: já suspeitamos que um homem de cultura média, mas ignorante por

completo da linguagem cinematográfica, não possa ter a sua revelação se fôr colocado bruscamente em contato com as últimas produções do cinema. . ." De acordo, mas então por que não se preocupam mais os diretores com a educação do público, já que a linguagem própria e indispensável?

Em "Sedução do Pecado" há, entre outros, um exemplo frisante de que existem convenções, as quais, por um pouco que se esteja educado para ver cinema, se terá de compreender imediatamente. São duas cenas que se seguem. Examinemo-las: 1.^a cena: — interior da casa. Uma porta ao fundo que dá para o quarto onde Sadie Thompson está. Em cena o personagem designável pelo nome de o reformador luta contra o desejo da posse de Sadie. Vencido, a dado momento, lança-se para o quarto, fechando-se sobre êle a porta; 2.^a cena: - - exterior da casa, bem defronte da janela do quarto de Sadie. Vê-se luz. Focaliza-se longamente a mesma cena.

Que significa isso? um inexperiente em cinema não compreenderá logo com a mesma facilidade que um de nós que conhecemos a "linguagem cinematográfica"? Não ligará as duas cenas, percebendo que a focalização demorada do quarto de Sadie significa a duração do ato que se está realizando lá dentro com os dados fornecidos na cena anterior?

Essa representação do tempo pelo tempo, duração de um ato longo por duração longa de uma mesma cena na tela, isso é — e só pode ser — convenção. Ou ainda melhor, é linguagem cinematográfica. Com isso

se suprimem letreiros e se constrói o verdadeiro cinema. (Eu lembraria entretanto, quanto à teoria da continuidade absoluta, e aproveitando o exemplo, que teria sido mais simples e de muito maior efeito uma avançada da máquina acompanhando a corrida do reformador e depois a fixação da porta que se teria fechado com a sua entrada no quarto, terminando-se tudo por um "fade-out" longo).

Aliás, essa questão de convenções em cinema, que tanto espanta a quem tem medo de vir algum dia a não compreender um filme, já é, como disse há pouco, coisa comum e admitida. Não só o fato em si, mas o próprio nome, se bem que fantasiado. Subentendimento e simbolização, nada mais são do que convenções, em cinema — como em qualquer arte, aliás. Convenção de uma coisa lembrar outra, de representá-la. Convenção de uma coisa querer dizer alguma coisa mais do que o seu valor próprio. Convenções, em todos os casos. . .

Assim, de subentendimento em subentendimento, de simbolização em simbolização, de detalhe em detalhe, chega-se à construção de um cenário que, sendo eminentemente visual, consiga ao mesmo tempo dizer alguma coisa ao espírito. . . alcançando a realização de um tipo ideal de filme que "A Turba" poderia simbolizar — se não lhe faltassem certas outras qualidades de cenário que são indispensáveis.

Mas, se o cenário tem esses recursos todos, se há toda essa parte positiva a construir, não nos esque-

çamos da negativa, dos recursos de que o cinema não deve lançar mão.

Dois deles aparecem logo a exigir excomunhão: a preponderância do artista — cuja ação é preciso limitar (a falta de espaço obriga a abandonar a questão, por hoje) — e a existência dos letreiros que é preciso, quanto antes melhor, riscar do rol dos recursos do cenarista.

Que o letreiro em si não é cinema, que nada mesmo tem de cinema, que enfim não é mais do que uma confissão de incapacidade do cenarista, é hoje coisa quase unanimemente admitida.

O que se discute é a sua supressibilidade. Ou melhor, as vantagens e as desvantagens de suprimi-los.

O argumento é geralmente êsse: a supressão dos letreiros ou prejudica a compreensão do filme ou limita a sua esfera de ação a determinados sentimentos elementares, muito simples demais para interessarem.

Ora, em primeiro lugar, não é exato que a compreensão do filme tenha sido prejudicada nas experiências até hoje realizadas. . . Posso mesmo citar uma, pessoal, que lembro aos que pensam em contrário que também façam para verificar se tenho ou não razão. Decidi não ler os letreiros de um filme — perfeitamente médio — a que ia assistir. Na quarta parte, desisti porque estava entendendo a história tão bem que a experiência não pagava o trabalho de abaixar os olhos diante de cada letreiro. E até sabia o nome do herói porque êle o trazia escrito em uma de suas maletas

de mão... (...essa, como outras, como mil diferentes, são as possibilidades de uma linguagem cinematográfica).

Em segundo lugar, não é exato que a falta de letreiros limite o filme a uma exibição de sentimentos elementares... E mesmo que fosse, seria de lembrar que muito antes essa simplicidade que exige apenas os olhos do que a complexidade de certas histórias que exigem quase leitura do argumento. Dos extremos, êsse.

A questão dos letreiros é outra. Ou melhor, são duas: a primeira, saber se o letreiro é ou não é cinema. Já ficou dito que não. Portanto, é sacudi-los fora, custe o que custar. A segunda, é saber se já se conseguiu — em uma seqüência que seja, — considerando por seqüência alguma coisa de certa importância, com bastante ação — construir o cenário sem êles. Se isso já tiver sido possível, o resto também o será. Tudo se resumindo numa questão de dificuldades, nunca de possibilidades. Tudo dependendo da construção do cenário.

Ora, a seqüência exigida, já existe. Não existe uma, mas várias. Sentimentos os mais complexos foram expressos quer em "A Última Gargalhada" quer em "Aurora" sem letreiros que os amparassem. O Sr. Júlio de Castilhos Penafiel, referindo-se, em conversa, à "Dança da Vida", disse com muito espírito que Griffith estava precisando de Voronoff. Entretanto, ainda é Griffith quem vem dar lições aos diretores da vanguarda americana, a King Vidor como a Clarence

Brown, quando sustenta toda a cena climática do seu filme quase sem letreiros. Em "Vento e Areia" sucedem-se 94 imagens na tela (aproximadamente 10 minutos — uma parte, portanto) sem que um único letreiro venha perturbar a visão do filme. Será preciso citar, analisar uma a uma, cenas que somariam milhares e que se encontram por aí, dispersas nos grandes filmes — cenas em que nenhum letreiro esclarece situações complicadíssimas que, entretanto, se entendem perfeitamente?

Só quem não vai ao cinema, ou não quer ver, poderá deixar de concordar. E se existem todas essas cenas soltas, porque não admitir que, reunidas, permitam a construção de um filme, sem letreiros — ou pelo menos, com número reduzidíssimo deles?

Eu sei que é difícil. E há mesmo um argumento forte contra a supressão deles. É que encomprida a história, alongando às vezes situações pouco interessantes que um simples letreiro resolveria rapidamente. Ao cenarista, porém, é que cabe resolver essa dificuldade. Deverá saber como simplificar a situação, etc.

Aliás, não são pequenas as "pequenas dificuldades" que o velho ideal de Murnau traz consigo. Apenas lembro a lei de Newton: -- "A toda ação corresponde uma reação igual e contrária"... A dificuldade de suprimir os letreiros corresponde a movimentação da máquina, a "câmera" definindo-se então como instrumento de narração visual. E tudo se sintetizando na conhecida afirmação de King Vidor: — "The story must be told by the camera".

Ora, isso me interessa tanto mais quanto é à máquina, especialmente, que a teoria da continuidade absoluta vai pedir os meios indispensáveis para se realizar. A máquina, supremo recurso do cinema. A máquina, de que o cinema de hoje não se pode passar. (Chaplin, que a não usa quase, se ressentido disso, dessa deliberada incompreensão...).

Não há nada mais incompreendido do que a "câmera". Nem o próprio Chaplin o é tanto. Poucos são os que já a entenderam. Os que a movimentam, na maioria, fazem-no para variar, para mostrar que também sabem movê-la, para obter ângulos interessantes, situações novas, "pour épater les bourgeois" como os franceses diriam.

Raros são os que realmente compreenderam as suas possibilidades ilimitadas como narradora de ação, como continuadora de cenas. A máquina, que pode situar e definir. Que pode construir e dar vida.

Razão pela qual é de inestimável valor tôda aquela movimentação de máquina com a qual King Vidor, em "A Turba", consegue apresentar o seu herói trabalhando no meio da multidão que com êle luta e, situando por intermédio da máquina, no meio de mil, a um. Razão pela qual é de inestimável valor tôda a obra de Murnau que fêz mais do que situar e definir com a máquina: tentou contar a história por meio dela.

Em geral, porém, associa-se à ideia da movimentação da máquina à dos ângulos de câmera. E condena-se a primeira porque a segunda é geralmente mal vista.

Eu não quero me ocupar especialmente aqui da questão dos ângulos. Quero apenas lembrar que movimentação de máquina não acarreta necessariamente angulação. Comumente vêm juntos, por associação de ideias ou porque os primeiros ângulos foram assim. Em geral, é de cima das escadas, do alto dos tetos, de baixo mesmo, que começam as movimentações. Mas, é erro associar as duas ideias. Nada mais normal, mais compreensível do que a movimentação em ângulo comum. Lubitsch em "Príncipe Estudante", Wellman em "Fidalgas da Plebe", se quiserem exemplos recentes...

* * *

Falta-me coragem para terminar êste estudo insistindo ainda na ideia de continuidade visual. Não que a renegue. Apenas, porque ela precisa de uma pequena explicação... A primeira parte deste estudo deu-lhe, talvez por uma construção apressada, saliência demasiada, um papel que parecia preponderante, quasi exclusivo no cenário. Dir-se-ia que eu considerava bastante a continuidade visual ser boa para que o cenário o fosse. Uma função de determinação das outras tôdas.

Ora, nada disso é perfeitamente exato. O cenário existe, mesmo independentemente da continuidade em geral. Quanto mais da continuidade visual!...

Pretendeu êste estudo mostrar, mais ou menos, todos os elementos constitutivos do cenário — o tamanho do assunto obrigou a tocar de leve ou a não tocar

em pontos importantes, como o ator, a questão dos títulos e dos subtítulos, a da simultaneidade de cenas em cinema, etc. — que se vão constituir, no futuro, em estudos especiais. Mas, em linhas gerais, o cenário fica visto. E, agora posso me explicar melhor, quanto à teoria da continuidade visual. É simples. E curto.

Pois, é a um cenário assim construído, — e só a um cenário dessa natureza — que pretendo que se deva aplicar a teoria da continuidade absoluta. Que lhe dará, desse modo, continuidade visual. Limitando-se a isso. Apenas uma função de continuidade de cenas que obedecerão, na sua concepção e realização, a mil e uma outras.

Quanto à questão de saber se a teoria da continuidade absoluta é aplicável em todos os casos, responderei que é, apenas, uma questão de cenário. Trata-se de construí-lo de tal maneira que permita uma maior ou menor conservação do coeficiente de continuidade ideal — concordância que não é assim tão difícil como parece à primeira vista, pois, cenário e teoria de continuidade visual se baseiam nos mesmos princípios — que já foram suficientemente analisados para eu precisar ainda insistir nêles.

Surgem dificuldades ainda, por vezes grandes. Por exemplo, se no cenário há um percurso muito extenso, pergunta-se: o que se deve fazer... Se cortar a cena em dois? Se fazer o percurso todo com a máquina?

O argumento, à primeira vista, parece bem forte. Responde-se porém facilmente lembrando o emprego da fusão. Que não destrói, senão muito parcialmente.

a continuidade visual e soluciona satisfatoriamente casos desses, como vimos em "O Único Amor". Quando, no final, o automóvel tem de fazer o percurso que vai da casa dos heróis ao cais, onde devem embarcar, é a fusão que se vai pedir um meio de resolver a dificuldade. E não se poderia bater em melhor porta.

Aliás tudo isso se resolve ainda mais facilmente se o cenarista fôr hábil bastante para saber evitar situações dessa espécie. A continuidade visual, como a supressão dos letreiros, é apenas uma questão de dificuldades. Nunca de possibilidades.

Aliás, também, — cheguemos ao extremo da afirmação — se a história fôr simples e tiver sido construída de maneira cinematográfica, não haverá necessidade de letreiros e a continuidade visual virá quase espontaneamente. E se não vier, — exigindo, em consequência; interrupções que então deverão ser feitas nos momentos oportunos — e se um letreiro ou outro se impuzer — façamos enfim essa concessão: o cenário não ficará desmerecido por isso. É rico demais para poder perder alguns pontos sem prejuízo considerável. Tem com que substituí-los, com que tapar as lacunas que deixam. (*)

(*) A terceira parte deste estudo, "Reincidência", um cenário feito para exemplificar a teoria da continuidade absoluta, deixa de ser publicado aqui, dada a sua extensão.

APÊNDICE

Uma das tragédias da vida, para mim, é a dificuldade que a gente sente em se exprimir. Raramente diz o que quer dizer e sempre pode ser interpretado de todos os modos possíveis, segundo o prisma pelo qual vêem os contendores. Esses dois fatores, um subjetivo, outro objetivo, formam um todo que põe a gente por vezes em sérias dificuldades. Nesse meu caso, por exemplo, vejo-me na obrigação de esclarecer alguns pontos referentes à teoria da continuidade exposta nesse mesmo jornal há algum tempo.

Não respondo naturalmente às acusações de "pontificação" com que me brindaram alguns. Gosto de discutir com pessoas como o Sr. Sussekind de Mendonça que citam fatos, que fornecem argumentos, em vez de interpretar o que a gente diz como lhes parece melhor. E é porque me parece que esse Senhor citou mal alguns argumentos meus que venho, aproveitando-me da sua amabilidade de me citar em um de seus artigos sobre o *FAN*, dar algumas explicações sobre

as opiniões emitidas por mim nesse jornal. Quanto aos que dizem que eu estou querendo "pontificar", ditar leis, peço apenas que continuem a pensar o que quiserem...

Declara o Sr. Sussekind de Mendonça que eu (estende êle, aliás, ao Clube todo uma opinião que é perfeitamente individual. Responsabilizando-me apenas pela minha, só a ela me refiro aqui), excluindo o ator e tendendo para o diretor-cenarista, excluo em consequência o sentimento, em nome da técnica. E me condena com a autoridade de Charles Chaplin...

Esclareçamos as coisas nessa baralhada de afirmações que lembra muito de mais a paixão de silogismo e dilemas com que os mais sabidos gostam de enganar os mais tolos.

Mas, antes disso, permita-me o Sr. Sussekind de Mendonça, uma pequena digressão. Falou-se em técnica e a propósito disso andam-me por tal modo a buzinar pelos ouvidos as acusações de *obsessão da técnica*, a propósito da teoria da continuidade absoluta, que não posso deixar de aproveitar a ocasião.

Sei que a culpa é minha. Da minha má expressão. Dos erros de construção dos estudos a que me referi... Mas, de qualquer modo, é preciso corrigir. E explicar.

Explicar que por maior que seja a impressão de predominância que a teoria da continuidade deixe, relativamente à ideia do realizador único, do criador, essa preponderância não existe realmente no meu pen-

samento. A parte técnica, - - de virtuosidade técnica — assumiu, por defeito de construção, uma importância quase exclusiva. Ficou-se com a ideia de que eu acomodara o resto de modo a que coubesse na teoria enunciada. Não estranha, pois, que o Sr. Sussekind de Mendonça tenha dito que eu oponho sentimento e técnica.

Explicando-me, direi simplesmente o seguinte: que a teoria da continuidade não preexiste às minhas concepções básicas de cinema, mas, sim, resulta delas.

Decorre unicamente da constatação desses dois princípios cinematográficos: primeiro, que existe a necessidade de uma unidade na concepção e na realização, que só um indivíduo, um cérebro, pode "ver" o filme todo, isto é: concebê-lo e depois realizá-lo; segundo, que só existe um instrumento para a narração da história: a máquina. Isto é essencial, o que deve ficar lá em cima, à direita de Deus Padre.

Foi da consideração desses dois princípios, o primeiro gerador de tudo isso que para simplificar vamos chamar de "sentimento" (nomenclatura do Senhor Sussekind de Mendonça) e o segundo, meio do realizador se exprimir, isto é, na mesma nomenclatura: "técnica", que eu cheguei à conclusão de que era possível a teoria da continuidade absoluta.

Isto é: *se é o realizador quem vê e conta a história, se é segundo o seu fio de narração que ela é contada — f/o único ou tendente para isso se êle fôr bom narrador — e se a história se prestar para essa unidade de narração (fiz todas essas ressalvas de conve-*

niências e possibilidades para a teoria emitida) me parece normal, que, a máquina, sendo o seu meio de expressão, essa mesma máquina siga o seu fio único ou tendente para isso. E não é outra coisa a teoria da continuidade absoluta. Quanto aos limites dentro dos quais isso pode ser obtido, como já foi dito e redito, depende da história em si, da habilidade do cenarista e dos meios materiais de realização. Nada mais tenho a acrescentar sobre isso, além desses parágrafos.

Acho portanto muito pouco interessante discutir a teoria da continuidade, posto que ela nem mesmo aos meus olhos tem a importância que se lhe quer atribuir. Discutir sim, os dois princípios em que se baseia: a unidade de concepção e de realização — que é Chaplin e que é o pensamento geral dos que entendem de cinema e o da narração pela máquina — que é Murnau, e é King Vidor, e é toda a escola moderna de cinema. O resto me parece apenas uma consequência lógica, a conclusão das duas premissas, aceitas por todos — diante das quais recuar só se explica, teoricamente, por teimosia, e na prática, por todas as dificuldades materiais que conhecemos já.

Verá portanto o Sr. Sussekind de Mendonça que eu não quero sacrificar o sentimento à técnica. Um filme de técnica pura como "O Patriota" já não impressiona a ninguém. Irrita até. Mas, para evitar isso não é preciso cair num filme de sentimento puro, quase sem técnica, como "A Turba". O que é preciso é pôr a técnica ao serviço do sentimento: "A Última Garalhada".

Respondendo desse modo, porém, estou admitindo que concordo com a designação de "técnica" que o Sr. Sussekind de Mendonça opõe a "sentimento". Porque êle emprega "técnica" no sentido de "técnica de câmara" (segundo se depreende das citações de Chaplin e de outras afirmações pessoais). Ora, habitualmente, emprega-se a palavra "técnica" para designar tôda a parte de realização que há num filme (cenário — sob o ponto de vista continuidade e letreiros —, direção, interpretação, fotografia, ângulos, movimentos de máquinas, etc.). Como todas essas partes contribuem para o "sentimento", a emoção de filme (queira-o ou não Charles Chaplin), não tanto como a parte da concepção do filme, mas, enfim, de modo muito sensível, era preciso esclarecer o ponto para que o Senhor Sussekind de Mendonça não me julgue um mero dileitante, admirador de "acrobacias diretoriais". É no que a técnica de um filme (seja no sentido que fôr) contribui para a perfeita realização do pensamento do criador, do cineasta, que ela me interessa e que a apoio. Nada mais fora disso.

COMENTÁRIO DE 1952

Escrito em 1928, no apogeu do cinema silencioso, em plena febre de murnausismo e ainda às vésperas da aparição da "Paixão de Joana D'Arc", de Dreyer, êste estudo deve provocar inúmeros sorrisos nos que o lêem hoje, depois de mais de vinte anos de experiência de cinema falado. E não sorrirão sem motivo, é forçoso convir.

Outra coisa, porém, foi o sorriso, — rápido, apressado, se não ingénuo — dos que, logo após a aparição do cinema sonoro, houveram por bem enterrá-lo, sem esconder a pena que lhes inspiravam ideias que taxavam, sumariamente, de ridículas e obsoletas. Dir-se-ia até que eu havia sonhado acordado ou me movia num país que jamais figurara em mapas conhecidos.

Por certo, foi completa a modificação operada nos quadros do velho cinema pela nova técnica sonora. Nem vale a pena insistir no assunto. Terminou, irremediavelmente, uma fase do cinema — outra se iniciou, à sombra de princípios totalmente diversos. Regras se desfizeram, novos postulados surgiram. Vinte anos de progressos técnicos inegáveis alteraram por completo o panorama da nova arte.

Creio, porém, que sorriram demais os que tanto sorriram do meu pobre estudo de 1928. Por mais que o cinema tenha evoluído e haja sido profunda a revolução técnica condicionada pela introdução do som na imagem, creio que nem tudo é a rejeitar *no* ato de fé "unicista" do rapazola dogmático e ingênuo que ensaiava os seus primeiros vôos à sombra dos estudos e pesquisas do Chaplin-Clube.

Já não quero me referir a esses pontos fundamentais do estudo: identificação do diretor e do cenarista, e subordinação do artista ao diretor, que são hoje pontos pacíficos em matéria de cinema e que, na época, ainda apresentavam aspecto de questões litigiosas. Prefiro insistir num ponto mais difícil, dos que mais sorrisos provocaram: o problema da continuidade visual.

Inegavelmente, a revolução técnica operada obriga, hoje em dia, a colocar o problema em bases inteiramente diferentes das que se me afiguravam certas ao propor a continuidade absoluta como ideal cinematográfico. O cinema sonoro transformou por completo o problema básico. Mas, o que também é inegável, é que, com o cinema sonoro, desapareceu o letreiro e, em consequência, o problema da acomodação visual do espectador ante a sucessão de imagens assumiu outro aspecto, enormemente mais brando.

Digamos mesmo: foi no sentido da continuidade visual absoluta que o cinema sonoro caminhou — e, não, no do ritmo. Passamos a assistir filmes sem a absurda interrupção dos letreiros. A ponto de nos desabituar-mos de tal modo deles que, hoje em dia, mal os podemos suportar nos filmes silenciosos que re-

vemos. São o principal obstáculo que opomos à sua aceitação. E êle é infinitamente mais forte que a ausência de som ou os atrasos e insuficiências técnicas da época. Mesmo um filme que nada "envelheceu" com os anos, como "Luzes da Cidade" (revisto em 1951, datando de 1931) sofre gravemente em virtude dos letreiros e dos sub-títulos que contém, ainda que em número reduzido e, quase todos, perfeitamente dispensáveis. E, o que dizer dos grandes clássicos do cinema silencioso, dos filmes suecos da época áurea ou das obras-primas do cinema alemão? Não são os gestos excessivos ou arqui-dramáticos dos atores, não é a "carga psicológica" a esmagar a limpidez das imagens, não é nada disso que constitui o principal obstáculo à integral "aceitação" desses clássicos. É, muito antes, o abuso dos letreiros, a constante interrupção da "visualidade" do filme por uma série de comentários, na maioria das vezes desnecessários, que provoca a nossa reação de espectadores que meio século de cinema tornou exigentíssimos em matéria de "visualidade".

Indiscutivelmente, o cinema sonoro nos trouxe êsse grande benefício de uma muito maior continuidade visual. Podemos nos entregar muito mais livremente à emoção que de nós se apodera ao longo das sequências de um filme. As cenas correm diante de nós e nós as "seguimos" sem maiores perturbações. Mesmo quando são acompanhadas pelo comentário falado (espécie de subtítulo sonoro), não sofrem os constantes cortes visuais que os letreiros operavam. O filme, por via de regra, oferece como que uma unidade visual que, se não corresponde à continuidade visual absoluta

com que sonhávamos em 1928, pelo menos já representa um enorme progresso em relação aos filmes da primeira fase do cinema que outra coisa não eram do que uma série, uma concatenação de letreiros mais ou menos habilmente ilustrados. Libertando a nova arte dos letreiros, deu o cinema falado um grande passo no sentido da perfeita "visualidade" do cinema. Sem dúvida, ainda restam muitos outros a dar, mas o progresso foi sensível e não há como negá-lo, sobretudo por aqueles que acham hoje, como achavam em outros tempos, que cinema é imagem e que, com o cinema, foi o "reino da imagem" que adveio.

II

SIGNIFICAÇÃO DO "FAR-WEST"

(Ensaio para um estudo sobre a significação artística e filosófica do filme de "far-west" na história do cinema)

I

O "FAR-WEST" E A EVOLUÇÃO DO CINEMA

Logo que o cinema começou a se desenvolver, ainda quando diante dêle se abriam vários caminhos, quis a má sorte que o teatro lhe oferecesse o mais sedutor dos acolhimentos. Como quem não sabe o que fazer do que tem nas mãos, como quem nem mesmo sonha com o que possui, os primeiros orientadores do cinema, achando o caminho do teatro aberto, por êle enveredaram.

O cinema, ainda mal compreendido, nada tinha realizado que lhe permitisse reclamar, lutar pelos seus direitos como arte própria. Aceitou-se sem discutir (sem compreender mesmo o que se estava fazendo) a aparente sorte grande. Fêz-se teatro filmado durante longos anos.

Cabe indiscutivelmente aos americanos a maravilha de terem, pondo em cena o movimento, a ação, conseguido colocar o cinema em caminho diferente. De modo que, quando surgiram no mercado mundial as Bertinis e as Menichelis, as Robinnes e as Teda Baras, havia já, do outro lado do Atlântico, nos primeiros ensaios de Chaplin, de Griffith, de Ince, de

Mack Sennett, o contra veneno necessário para que, anos depois, tôda a dramaticidade teatral dos europeus pudesse ser derrotada.

"Brutalidade", foi, aqui no Rio (pelo menos, o foi para mim), o grito de vitória do cinema americano.

Contra a estaticidade de uma Gabrielle Robinne que levava quase um filme inteiro (naturalmente de cinco atos... como a peça de teatro de então que, comumente, ainda tinha os seus cinco atos) sentada numa cadeira, falando e ouvindo elogios, contra o dinamismo de gestos absurdamente exagerados de uma Pina Menichelli que se atirava, moribunda, na cama com um ramo de rosas nas mãos para morrer "bonito", contra o vampirismo de uma Teda Bara que me ficou na lembrança de língua puxada para fora no fim de um dos seus filmes, o americano lançou, um belo dia, a cavalgada livre, desenfreada, no deserto cheio de sol... todo um mundo novo em que se podia respirar.

Foi um grito de alívio; foi um horizonte novo que se abriu aos nossos olhos; foi um delírio de possibilidades que, no momento, não compreendemos bem quais eram, mas que sentimos evidente na diferença de sensação produzida; era o primeiro sinal que dava a arte nova.

Segue-se tôda a lenta formação do cinema como arte, tôda a sua evolução de um simples processo mecânico de reprodução de movimentos a um meio novo de expressão dos sentimentos humanos. Deu-se, aos poucos, a incorporação do drama psicológico ao patrimônio do cinema. Pôde êle assim, por uma verdadeira conquista, trazer para dentro de si êsse drama psicoló-

gico que, a princípio, parecera incompatível com êle, porque "não era cinema", porque era teatro ou romance.

Abrindo-se um novo mundo diante de si, pôde o cinema mover-se livremente dentro do "humano". Cairam as últimas barreiras que negavam ao cinema os foros de arte. "A Última Gargalhada" e "A Turba", em extremos opostos, marcam como que o apogeu dessa caminhada cheia de vitórias. Faltava aperfeiçoar a forma, libertar o cenário de certos elementos ainda não totalmente cinematográficos (como que conseguir realizar "A Turba" sem letreiros, como "A Última Gargalhada" o fôra). Caminhava-se extraordinariamente para isso, (todo o movimento de cenário dos Howard Estabrooks e Hans Kralys) quando surgiu o cinema falado...

Durante tôda essa evolução foram-se elaborando verdadeiras "regras" (variavam ao extremo, conforme cada um, mas poucos eram os que não tinham algumas) que aceitavam algumas coisas e rejeitavam muitas, que acusavam tais e tais coisas de não serem "cinematográficas". Entre elas sobressaia, pelo desprezo com que era tratado, o "far-west". Dizia-se "filme de "far-west" com o mesmo profundo desdém com que hoje falamos de um "filme de Al Jolson". Como qualquer coisa que não era cinema, que vivia ao lado e violando as leis que delimitavam a esfera do verdadeiro cinema.

Independente de outras razões, independente mesmo de razão ou não, o fato é compreensível. Todas as épocas de fartura conhecem esses desconhecimentos de valores médios, que não sobressaem, que passam despercebidos e que às vezes mesmo se combate justa-

mente porque são "médiros", medíocres em relação aos outros. É natural. A produção muito rica encobre e torna mesmo condenável essa produção que se contenta com pouca coisa: "Greed" gritava contra o simples filme de "far-west". Dreyer excluía Buck Jones. A arte que procurava se afirmar não podia conceber essa produção que deliberadamente não visava fazer arte.

O cinema evoluira. O filme de "far-west", não. (Ou muito pouco em relação ao cinema — cinema, aqui, significando o meio novo de expressão). O cinema passara pela fórmula de movimento puro, mas fôra adiante e conquistara o mundo interior. O filme de "far-west" parara numa fórmula de transição e recusava ir para a frente. Cada vez, o cinema, nos seus diversos filmes, tornava-se mais exigente quanto à forma. Afir-mara-se uma arte e queria dar provas de que o era. Aperfeiçoara-se de todos os modos.

Ora, o filme de "far-west" não cuidada de forma. Sabia-se um divertimento seguro e queria mostrar que não perderia o seu público mesmo que se repetisse indefinidamente. Jannings ficara para traz porque o cinema evoluíra e prescindira, enfim, do "grande ator". Ken Maynard continuava essencial porque o filme de "far-west" permanecia como era e vivia em função do herói que o animava.

Tudo isso nos levava — a nós que seguíamos de olhos fixos a evolução do cinema como arte — a riscar nas listas das cogitações do cinema o "far-west" americano. Recordávamo-nos, quando muito, e às vezes que fôra útil ao cinema na época em que o teatro

o absorvia. Que servira para tirá-lo do mau caminho. Que indicara vagamente uma orientação nova que o cinema seguira até certo ponto.

Comumente, porém, o que o "far-west" provocava era uma impressão de "segunda classe", de "inferioridade intelectual" que fazia com que nos abstivéssemos de vê-lo e mesmo de considerá-lo.

Sentíamos a riqueza de possibilidades que o cinema em geral *trazia* consigo. Víamos cada dia aparecer um caminho novo que levava cada vez mais longe. Sentíamos confusamente que um mundo de possibilidades podia surgir a cada passo. O tempo disponível era pouco para dominar e compreender, nas suas indicações de caminhos, a produção que havia. • Para que, então, dadas essas condições, virar para traz e dar atenção a uma produção que nada tinha de brilhante, que não cuidava de fazer arte, que era um simples divertimento? E, assim, cada vez nos afastávamos mais do "far-west", seguindo a evolução do cinema.

Hoje que essa evolução nos levou ao desastre que sabemos pela impossibilidade de conter, com princípios de estética, a "mania de progresso", seja êle como fôr, que domina o pensamento moderno, não só sentimos o leviano da nossa confiança, como também voltamos os olhos para traz, procurando descobrir em tudo o que foi ficando abandonado pelo caminho o que havia de verdadeiramente cinematográfico, o que merecia ter sido retido, tudo o que, reunido, forma o bloco de aquisições próprias do cinema, isso que hoje é a reivindicação que se lança contra os "talkies".

Entre esses "abandonados" que se recolhem agora ansiosamente, o "far-west" figura, e sem dúvida com uma importância enorme. É o estudo da sua significação que se nos impõe.

II

SIGNIFICAÇÃO FILOSÓFICA DO "FAR-WEST"

Nada impressiona mais a quem frequenta os cinemas de "far-west" do que a quase absoluta semelhança dos filmes que neles se exibem. No fim de certo tempo, verifica-se que há três ou quatro tipos de argumentos, e que, dentro desses tipos, as variações são insignificantes, quase imperceptíveis.

Nada também contribui mais para o descrédito do "far-west" do que essa repetição dos mesmos assuntos. É conhecida a objeção do "sempre igual" com que os inimigos do cinema pretendem fulminá-lo e sem dúvida, é das mais certas.

Não só, nós que defendemos o "far-west", não o negamos, não pretendemos que as variações, dentro dos tipos, tenham importância ou significação, como até, ao contrário, nos baseamos nisso, fazemos questão dessa invariabilidade no assunto. É dela, com efeito, que o filme de "far-west" tira a sua maior significação. É apoiando nela, levando-a a seu extremo que podemos mesmo pretender que o "far-west" possa reclamar o direito de figurar nisso que se chama o Cinema-Arte.

Entendo por isso que, se isolarmos os filmes de "far-west", se os considerarmos cada um de per si,

seguramente não podem ser levados a sério. E, muito menos, se poderá falar em arte a propósito deles.

Mas não se dará o mesmo se considerarmos em bloco todo o "far-west", se procurarmos, do conjunto de seus filmes, tirar qualquer coisa, esse elemento comum que resulta da superposição dos diversos argumentos quase semelhantes. Buck Jones não é nada, Ken Maynard não é nada, mais o herói do "far-west", que é Buck Jones, que é Ken Maynard, que é vários outros ao mesmo tempo e que é a fusão deles todos, é uma qualquer coisa e esta qualquer coisa não deve ser esquecida no balanço geral do cinema.

Traz o filme do "far-west" toda uma concepção da vida. Reflete vários dos seus aspectos sempre do mesmo modo. Surge daí uma visão sempre igual da vida no "far-west". Dá-se como que uma "construção" da vida pelo cinema. Reduzida, esquematizada, surge aos nossos olhos com uma força que poucas coisas conseguem ter. O "far-west" que a realidade pode exhibir, se diferir desse que o cinema nos mostrou, nada conseguirá em bem do seu reconhecimento como verdadeiro e único. "Far-west", é o que o cinema "criou".

Digo "criou" e insisto na palavra. Porque não há, como parece à primeira vista, cópia, unicamente, da realidade. Poderá haver num ou noutro filme, num ou noutro detalhe. Mas, não só não há no comum dos filmes, como não há no "far-west" — resultante — de todos os filmes que é o que nos interessa.

Há "criação" nesse sentido que toda a vida individual que o filme do "far-west" apresenta se apaga e quase some diante de uma ideia que domina todas as

outras: a da luta entre o bem e o mal, com a conclusão, constante, da vitória do bem sobre o mal, do herói da "far-west" que vence o chefe dos bandidos e casa com a heroína, inevitavelmente.

E' a separação radical que se faz entre o bem e o mal que me parece caracterizar o filme de "far-west". Isso o afasta inteiramente da orientação geral de não tender nunca para extremo algum — nem o monstro nem o anjo — que, em psicologia, se aceita quase sempre e que, na literatura, tem foros de indiscutível verdade desde o naturalismo.

Manter os personagens num meio termo, humano. Que não sejam inteiramente puros, — sem mancha — nem também inteiramente perdidos, — sem um lado bom. Que não se force a natureza humana, feita de bom e de ruim e, como tal, aceitável. O critério divino do conto de Voltaire posto em prática na arte. Exigências da psicologia que não admitia mais que se passasse por cima dela, nem mesmo no domínio da literatura.

O resultado foi um verdadeiro afastamento dos conflitos entre o bem e o mal. Uma orientação geral que colocou a arte "acima do bem e do mal", no domínio puro da psicologia, numa posição inteiramente independente da moral. Os seus heróis são "indivíduos", psicologicamente definidos, que aqui e ali podem defender o bem e o mal, mas nunca representam o bem ou o mal.

Afirma o filme de "far-west" o eterno conflito entre o bem e o mal do modo mais decisivo possível. Os

heróis que o animam não vivem no entre-duas-águas dos heróis comuns do cinema ou da literatura. São verdadeiramente o que são, sem meio termo, sem traços escuros em fundo claro ou traços claros em fundo preto. São bons, uns. São ruins, outros. Os que são bons, já o eram nos seus antepassados e o serão nos seus descendentes. Não têm manchas na vida. Não falharam, um momento sequer, à missão a que se dedicam • defender o fraco — a mulher que amam — e castigar os bandidos. Não têm essas "pequenas falhas" que em geral tornam o herói "simpático" pela sua fraqueza "humana". Não jogaram nem beberam no "saloon" antes da proibição e, agora, não a violam de modo nenhum. Quando muito, têm um amigo, velho bonachão que ainda não aceitou a lei seca.

Os que são maus serão presos, se não morrerem no desenrolar da ação. E serão maus no decorrer de sua vida, como maus que são. Nada de gestos generosos. Nada de lealdade. Nada de respeito à heroína. Farão tudo o que puderem. Lutarão o mais que fôr possível pela causa do mal a que servem.

De fato, se algum dia o Ormuz e o Ariman dos iranianos se encarnaram na terra, foi nesses dois tipos que fornecem o conflito básico do filme de "far-west" — o herói sustentáculo de lei, e o bandido, em geral chefe de uma quadrilha poderosa.

É a luta do bem com o mal, cada um deles representado num indivíduo que personifica o bem ou o mal. Essa simplificação, essa redução do "indivíduo" ao "personificador de uma ideia" é um verdadeiro sacrifício que o cinema de "far-west" faz.

Deixa a psicologia pela moral. Abandona o estudo de um caráter pela afirmação de uma ideia. Recusa-se à cumplicidade de "meus tons" dos heróis duvidosos que tanto agradam à mentalidade cultivada dos "intelectuais", para aceitar a tinta carregada, os extremos da escala. Nesse nosso mundo doente de "psicologismo", essa independência em relação à psicologia, essa vitória do eu-moral sobre o eu-psicológico, tem para mim uma significação muito especial e muito agradável: — de novidade, de independência, de coragem, de quem não tem medo do ridículo e ousa ir de encontro às regras estabelecidas do bom gosto. (Verdade é que o grau de consciência que há nisso é pequeno).

De todo esse cinema francamente otimista e de um valor "moral" certamente inesquecível (mas, isso é outro assunto, é todo um artigo sobre uma "moral do cinema") emerge, como base de toda a construção, a figura disso que podemos chamar: o herói do "far-west".

A colocá-lo bem certo no seu lugar, eu diria que o vejo como uma fusão de Don Quixote e de Parsifal.

Surge no filme o herói do "far-west". Aparece no momento oportuno, como se uma força qualquer o guiasse. Vem quase sempre de longe, de outras aventuras provavelmente iguais à que se vai dar. Traz consigo poucas coisas, o seu cavalo na maioria das vezes — por acaso um amigo seguro. Mas, vem com ele uma dose de ideal, de força, de dextreza, de boa vontade à vida, de paixão disponível, que dão à sua

chegada a significação de um grande reforço, de uma força que se situa. É o herói que nada pode vencer. É o bem que exhibe todas as suas riquezas. É Parsifal que deixa transparecer toda a sua força e toda a sua pureza.

Vem disposto a tudo. A dormir ao relento, a passar a noite vigiando o gado, a fazer o serviço que lhe derem. A tudo, contanto que seja naquela fazenda onde viu a heroína, contanto que seja em defesa da boa causa.

Naturalmente, momentos adiante o céu se turvou. O mal apareceu em campo. Os bandidos atacam, roubam o gado ou a heroína (frequentemente um e outro). E é preciso, então, que o herói parta. Que montado no cavalo, corra em defesa da mulher que ama, atacada seja na sua pessoa seja nos seus bens.

Parte, naturalmente. Não importa que ele seja um só e os bandidos mais de vinte. Não importa mesmo que, suspeitando-o por uma falsa indicação de um bandido, disfarçado em amigo do pai ou do tio da heroína, a polícia local o persiga. Não importam todos os possíveis contratemplos. Nada importa, porque não mede empecilhos. Lança-se ao acaso, para frente, sempre para a frente, encontre o que encontrar. É o bem seguro de que a vitória final será sua — quaisquer que sejam as dificuldades. — É Don Quixote na sua cavalgada pelo mundo.

Com a luta, vem sempre a vitória. Debalde os bandidos terão por si o número. A astúcia vence.

Deixa a psicologia pela moral. Abandona o estudo de um caráter pela afirmação de uma ideia. Recusa-se à cumplicidade de "meis tons" dou heróis duvidosos que tanto agradam à mentalidade cultivada dos "intelectuais", para aceitar a tinta carregada, os extremos da escala. Nesse nosso mundo doente de "psicologismo", essa independência em relação à psicologia, essa vitória do eu-moral sobre o eu-psicológico, tem para mim uma significação muito especial e muito agradável: — de novidade, de independência, de coragem, de quem não tem medo do ridículo e ousa ir de encontro às regras estabelecidas do bom gosto. (Verdade é que o grau de consciência que há nisso é pequeno).

De todo esse cinema francamente otimista e de um valor "moral" certamente inesquecível (mas, isso é outro assunto, é todo um artigo sobre uma "moral do cinema") emerge, como base de toda a construção, a figura disso que podemos chamar: o herói do "far-west".

A colocá-lo bem certo no seu lugar, eu diria que o vejo como uma fusão de Don Quixote e de Parsifal.

Surge no filme o herói do "far-west". Aparece no momento oportuno, como se uma força qualquer o guiasse. Vem quase sempre de longe, de outras aventuras provavelmente iguais à que se vai dar. Traz consigo poucas coisas, o seu cavalo na maioria das vezes — por acaso um amigo seguro. Mas, vem com ele uma dose de ideal, de força, de dextreza, de boa vontade à vida, de paixão disponível, que dão à sua

chegada a significação de um grande reforço, de uma força que se situa. É o herói que nada pode vencer. É o bem que exhibe todas as suas riquezas. É Parsifal que deixa transparecer toda a sua força e toda a sua pureza.

Vem disposto a tudo. A dormir ao relento, a passar a noite vigiando o gado, a fazer o serviço que lhe derem. A tudo, contanto que seja naquela fazenda onde viu a heroína, contanto que seja em defesa da boa causa.

Naturalmente, momentos adiante o céu se turvou. O mal apareceu em campo. Os bandidos atacam, roubam o gado ou a heroína (frequentemente um e outro). E é preciso, então, que o herói parta. Que montado no cavalo, corra em defesa da mulher que ama, atacada seja na sua pessoa seja nos seus bens.

Parte, naturalmente. Não importa que ele seja um só e os bandidos mais de vinte. Não importa mesmo que, suspeitando-o por uma falsa indicação de um bandido, disfarçado em amigo do pai ou do tio da heroína, a polícia local o persiga. Não importam todos os possíveis contratemplos. Nada importa, porque não mede empecilhos. Lança-se ao acaso, para frente, sempre para a frente, encontre o que encontrar. É o bem seguro de que a vitória final será sua — quaisquer que sejam as dificuldades. - - É Don Quixote na sua cavalgada pelo mundo.

Com a luta, vem sempre a vitória. Debalde os bandidos terão por si o número. A astúcia vence.

Debalde empregarão a traição. A fidelidade de um cavalo desamarra um nó ou vai chamar os amigos. Debalde as suspeitas recairão sobre o herói. Esclarecer-se-á tudo e as mãos se estenderão de novo diante da sua. Por mais ousada, por mais louca que tenha sido a sua tentativa, sairá vencedor, porque nada, coisa alguma c pode vencer. Ele é o bem que triunfa sempre do mal. Ele é, de novo, Parsifal que venceu todos os obstáculos do mal. É Parsifal justificando Don Quixote porque é um Don Quixote forte, capaz de vencer. Um Don Quixote que vence sempre. É a alma de Don Quixote com a fé que anima Parsifal. É uma força nova e foi essa força que, nos seus vários aspectos, criou e construiu a civilização do oeste dos Estados Unidos. O herói do "far-west" é por essência o herói da construção dos Estados Unidos.

A semelhança nos argumentos do filme de "far-west" trouxe consigo uma sensação (pelo menos para mim) que, se não é inteiramente nova, é pelo menos, muito rara hoje em dia. Essa sensação é a de *segurança*. Entre os fatores derrotistas dos nossos dias, o cinema americano em geral figura entre os menos graves. Assim mesmo, ainda é um pouco. Isso não se dá com o cinema de "far-west". Uma das suas grandes afirmações, para mim, é essa segurança, essa confiança ilimitada no bem e no justo (aquilo que se estabelecerá nas últimas cenas), no triunfo da justiça com o máximo de recompensa para o herói. É um alívio para quem encontra na literatura o extremo oposto. É um verdadeiro descanso da realidade que nos traz.

III

SIGNIFICAÇÃO ARTÍSTICA DO "FAR-WEST"

Ao lado dessa significação de ordem filosófica, existe a de ordem artística.

Refiro-me à afirmação de umas certas leis básicas do cinema que o filme de "far-west" contém em si. Nada melhor do que um fato que se verificou há pouco tempo poderá definir o meu ponto de vista.

Assistia eu a última sessão do cinema Pathé (o "Pathézinho"). Levava um filme qualquer de "far-west", de antes dos "talkies". O cinema quase vazio. O filme passando a grande velocidade. E o herói a galopar nas estradas, enquanto os músicos da orquestra, conversando com um espectador da primeira fila, tocavam uma valsa em inteiro desacordo com o filme (todo o prazer de se poder ver a imagem sem o som — esse seu já agora habitual emplastro. — A imagem pura...).

Quando o filme acabou, verifiquei que, na muito reduzida orquestra do cinema, ainda que não se contasse o preto do tambor que continuava pacatamente a cochilar, havia mais gente do que na platéia.

Nunca tive tão viva, diante dos olhos, a imagem do estado atual do cinema silencioso. Nunca dois fatos coincidiram tão bem como esse fim de sessão no Pathézinho e o fim da produção silenciosa a que estamos assistindo.

Sem dúvida, o Pathézinho não morrerá (continua cheio de dia). Sem dúvida, a produção silenciosa não

desaparecerá (existe Chaplin). Mas, não pude deixar de pensar que a vasante puramente ocasional que saudava o filme silencioso de "far-west" correspondia a recusa geral dos produtores ao filme silencioso.

E, mais ainda: que isso era natural havendo além da incompatibilidade natural do filme de "far-west" com o "talkie", um parentesco íntimo, histórico até, entre o filme de "far-west" e o filme silencioso como nós o defendemos, tal como já o vimos quando examinamos a evolução do cinema em relação ao filme de "far-west".

O filme que vira era certamente um filme qualquer, sem nenhuma importância. Mas, nêle eu vi, gritando a quem quisesse ouvir a sua inconciliabilidade com o "all-talkie", isso que se chama o movimento, isto é: o cavalo em disparada montanha abaixo, o pulo do herói de um telhado para outro, as lutas de um contra dez, o tiroteio, a heroína roubada, o cavalo que desamarra o seu dono, todo o "far-west" solto a gritar peia ação, pela galopada que só o espaço limita, pelo movimento livre, aquém dos microfones hiper-sensíveis e dos estúdios calafetados.

O filme que vira seria, no seu argumento, provavelmente igual a muitos já feitos — mas, por isso mesmo, encontrei nêle as regras fundamentais do cinema que os Duponts e os Sternbergs, apesar das "Varietés" e das "Docas de Nova York", não souberam defender.

Melhor ainda, no filme que vira sentia-se bem o argumento eternamente a recomençar e que, de fato, se recomeça sempre. O argumento que os "talkies" já refilmaram várias vezes, julgando que o aprisionaram,

que o dominaram sujeitando-o às suas regras, mas que será, precisamente, (confio absolutamente nisso) uma das grandes forças que os hão de vencer. Filmados no apertado das regras dos "talkies", esses argumentos explodirão. Vaqueiros e cavalheiros, os Ken Maynard e os Tom Mix em que um certo público continua a acreditar, hão de pôr por terra os muros dos estúdios e de carregar consigo, apenas a câmara e, na melhor das hipóteses, um microfone que abandonará tôda a sua glória e se contentará em registrar os sons, patas de cavalo no batido da terra dos caminhos, tiros disparados de um lado para outro da rua e pouco mais, — se não desaparecer por completo.

Reconhecerão os "talkies", então, o êrro que foi querer dominar também o "far-west". Terão perdido a cartada, talvez por excesso de ambição. Tivessem deixado o filme de "far-west" seguir o seu caminho normal — sem essa ideia tola de querer reduzir a diálogos c que era pura ação — e não teriam hoje que lutar contra mais êsse obstáculo.

Vê-se bem que quem orientou o movimento todo foram industriais gananciosos e personalidades teatrais, todos ignorando mais ou menos não só o que era cinema, como as coisas mais elementares que ensinara. Entre outras, essa, referente ao nosso assunto: que o "far-west" não se domina, não cabe dentro de estúdios e convenções teatrais. O seu herói se é preso, justa ou injustamente, pela polícia mal informada ou pelo grupo de bandidos que o persegue, escapa sempre. Não há muro de prisão que o retenha, não há corda que o consiga amarrar. Tudo cede e o herói de novo em liber-

dade, mais uma vez se lança no descampado, livre de tudo, de novo verdadeiramente herói de "far-west".

Quem orientou o progresso e conseguiu a vitória dos "talkies" devia ter sabido disso. Porque isso já se encontrava, como vimos, em "Brutalidade"... e porque isso é toda a história do cinema do "far-west".

Mais ainda, isso é a essência mesmo das leis básicas do cinema que o filme do "far-west" traz consigo, essa exigência de movimento, de um movimento que não se veja obrigado a seguir os poucos passos de um casal que dialoga ou de dois bandidos que discutem.

Sem dúvida, essa base de movimento, de ação, existe em muitos outros filmes (em todo o "underworld") nos filmes esportivos, etc., e existe até melhor explorado, sob o ponto de vista cinematográfico.

Mas, é preciso não esquecer que, enquanto o cinema em geral cada vez se ia afastando mais desse "filme-com base de movimento", enveredando sempre mais adiante no caminho da psicologia do cinema (todo o "psicologismo" cinematográfico), até o ponto de, por falta de defesa (regras a opor), cair no puro "psicologismo" das peças de teatro do cinema falado, enquanto isso, o filme de "far-west", mal-visto, excluído do cinema, conservava preciosamente intactas as leis essenciais do movimento em cinema: a câmera livre, no ar livre, seguindo personagens livres, num ritmo cinematográfico (e não essencialmente psicológico, como o cinema de teatro ou do cinema falado).

O filme de "far-west" aí está para nos chamar a atenção sobre o movimento, sobre o ritmo do cinema em geral — em oposição ao ritmo dos heróis do filme

— (e, aí, aproxima-se muito do cinema russo, — pelo menos na recusa a esse ritmo psicológico, individualista). Conservou o legado do cinema primitivo milagrosamente intacto e, agora que precisamos dele para compreendermos bem quando e porque o cinema se afastou do caminho certo, ele o devolve, enriquecido ainda de toda uma visão do mundo e da criação de um herói que é o símbolo do espírito individualista que conquistou e civilizou o deserto americano.

COMENTÁRIO DE 1952

Mais de vinte anos se passaram desde que este estudo foi escrito, em 1930. Ao invés de ser derrotado, o "monstro" que os "talkies" então se nos afiguravam conquistou, no espaço de poucos anos, todos os mercados mundiais, riscando do quadro de possibilidades artísticas do cinema a sobrevivência do filme silencioso. E assim se esvaíram ante nossos olhos atônitos todas as quimeras de luta e resistência que povoavam os sonhos dessa época heroica.

Tem portanto esse estudo que ser lido, hoje em dia, levando-se rigorosamente em consideração as coordenadas históricas que o condicionaram. Não terá sentido fora delas ou apenas se prestará a fáceis graças.

Feita, porém, essa concessão inicial, creio que ainda conseguirá se manter de pé, pois suas linhas mestras não me parecem ter ruído completamente, não obstante o inesperado e imprevisível desenvolvi-

mento que o filme de "far-west" tomou com o constante progredir do cinema sonoro.

Digo inesperado e imprevisível porque, ao contrário dos prognósticos normais, assim que o cinema sonoro venceu a sua fase inicial (de teatro filmado, de revistas filmadas, de estagnação, de verborragia, de imbecilidade cinematográfica) e pôde respirar um pouco mais livremente, verificou-se um intenso movimento de interesse pelos filmes de "far-west". Anos depois, atingiam mesmo um esplendor com que dificilmente se poderia sonhar na época em que foi elaborado o estudo que apresentamos.

Pensando mesmo nas obras de um John Ford, especialmente no seu extraordinário "State Coach", nas de um Wellman, (num "The Ox Bow Incident" ou num "Yellow Sky") nas de um Walsh (num "Colorado Territory" ou num "Silver River") e em tantas outras que não é aqui o momento de enumerar, não posso deixar de sorrir da ingenuidade ou do pessimismo que me faziam dizer, em 1930, que, considerados cada um de per si, os filmes de "far-west" não podiam ser levados a sério, sendo impossível falar de arte a propósito deles — só o conjunto tendo sentido artístico, etc., etc.

Não há mais como negar. Depois das obras de um Ford, de um Wellman, de um Walsh e das de tantos outros, o "western" adquiriu novos direitos, galgou urna posição absolutamente única. Não se trata mais de filmes que tiram do seu conjunto a sua razão de ser. Não existem mais apenas como um todo, como um reflexo sempre semelhante de uma mesma concepção de vida. Não são mais apenas a redução dos

indivíduos a personificações do bem e do mal, a simples ideias em movimento. Não sacrificam mais, essencialmente, a psicologia à moral e, sim, procuram dosá-las, equilibrá-las conforme os esquemas da realidade humana. Na antiga fusão de Don Quixote e Parsifal, (de onde me parecia surgir o herói típico do filme de "far-west") há um novo elemento a ser acrescentado. Não direi que seja Hamlet — longe de mim tal exagero. Mas, pessoas da família de Hamlet, talvez entre os seus primos distantes, quantas, de quando em quando, não se deixam entrever em sequências que um Wellmann ou um Wise compõem? . . .

Creio, assim, que o estudo de 1930 não deixa de apresentar seu pequeno interesse quando relido em 1952. Quando mais não seja, o de deixar entrever as diferenças dos mundos de 30 e 50 — por um lado, a extensão de caminho que o cinema percorreu, por outro, a tremenda modificação moral e espiritual que se operou no nosso mundo em relação ao mundo das primeiras décadas do século.

ÍNDICE

	PÁGS.
Pequena Explicação	3

I

O Cenário e o Futuro do Cinema	5
Apêndice	36
Comentário de 1952	41

II

Significação do "Far-West"	45
Comentário de 1952	63

Departamento de Imprensa Nacional
RIO de Janeiro - Erasil - 1952