

A vida lá fora: O cinema de

JEAN RENOIR

A VIDA LÁ FORA

Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

A VIDA LÁ FORA

O cinema de Jean Renoir

Curadoria
Julio Bezerra

Firula Filmes
Rio de Janeiro, 2017

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam *A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir*, retrospectiva sobre a obra do importante realizador francês, incensado pela crítica mundial como um grande autor da sétima arte.

Filho do pintor Auguste Renoir, Jean imprimiu uma sensibilidade visual e um apreço pela vida (tal como ela é vivida) a uma enorme variedade de aventuras cinematográficas. Desde os primeiros experimentos com a vanguarda, os grandes e pequenos orçamentos, passando pelo realismo, o cinema moderno e Hollywood, sua carreira longa estabelece um amplo leque de inovações estéticas e narrativas e impõe desafios para a análise.

A programação conta com 30 filmes dirigidos por Renoir, com títulos que abarcam suas fases e obsessões temáticas e estilísticas, além de dois documentários sobre sua obra e a realização de um curso e de um debate para aprofundar o conhecimento sobre o trabalho do cineasta.

Com esta retrospectiva, o CCBB reafirma o seu apoio à arte cinematográfica e mantém o seu compromisso com uma programação de qualidade, além de oferecer ao público uma oportunidade única de conhecer melhor um artista singular, generoso e inventivo como poucos.

Centro Cultural Banco do Brasil

Não tenho certeza de quando Jean Renoir se fez presente em minha cinefilia pela primeira vez. Talvez tenha sido *Boudu salvo das águas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932). Lembro bem do vagabundo vivido por Michel Simon, andando morosamente ao longo de uma rua à beira do Sena. Ele não era privilegiado pela câmera, que o filmava à distância, do outro lado de uma rua movimentada. Entrando e saindo de quadro, Boudu permanecia ao fundo, dividindo a nossa atenção com a vida que fluía ininterrupta ao seu redor. Lembro da sensação de incompletude, de imprevisibilidade, que a câmera imprimia àquilo que eu via, em um plano que se desenrolava em uma abertura ao mundo para além do quadro.

Boudu estava procurando seu cachorro. Lembro que, pouco antes, em um parque, tendo já perdido o bicho, foi um policial que de costas assumiu o primeiro plano. Em sua postura de autoridade, ele se aproximava do ponto de vista da câmera, rejeitava Boudu e ameaçava jogá-lo na prisão - embora, ainda no mesmo plano, tivesse uma reação absolutamente oposta quando uma mulher bem vestida relatou a perda de seu animal. Esse policial representa uma autoridade que o filme nos leva a questionar. Ao mostrá-lo afinado ao ponto de vista da câmera, somos incentivados a reconhecer não somente os diversos papéis sociais que compõem o mundo em que vivemos, como também a parcialidade de toda e qualquer percepção e todo um mundo de possibilidades aos nossos pés.

Boudu é a versão de Jean Renoir para uma comédia de teatro francesa da época. Renoir, na verdade, subverte o original, que celebrava o abraço universalizante da burguesia, e agora nos presenteia com um Boudu inassimilável. A espontânea incapacidade do vagabundo de seguir as convenções burguesas é a mesma com que este filme tão livremente encara noções como trama, personagem, cena, plano. Renoir prepara a fuga de Boudu, que também parece por vezes ser a nossa, atraindo nossos olhos para fora do quadro, para o mundo além da trama. É a vida lá fora que, quando encarada assim tão de frente, reconfigura as coisas e, curiosamente, nos faz maiores em nossa pequenez.

Desde então, Renoir é coisa minha. Nossa. Pois sem Renoir, o cinema teria sido outra coisa. Filho do pintor Auguste Renoir, Jean namorou com a vanguarda e com a indústria, passou por Hollywood e filmou na Índia. Teve pequenos e grandes orçamentos, conheceu o sucesso, o fracasso e a desgraça. É para a Nouvelle Vague o que Humberto Mauro foi para o Cinema Novo. Renoir amou seus personagens como poucos - embora isso jamais os livrasse de seus fracassos e tragédias - e imprimiu aos seus filmes uma sensação de campo aberto onde podemos nos imaginar vagando, dentro e fora dos limites de nossa visão. Entre os atores e as cenas, sempre escolheria os primeiros. Entre as cenas do roteiro e as cenas encenadas, sempre ficaria com as segundas. Não há ajuste ou adequação perfeitas entre imagem, ação e mundo. A vida lá fora é sempre maior, nos diz o cineasta.

A carreira de Renoir se estende por quarenta e cinco anos, de 1924 a 1969, e pode muito bem ser dividida em três períodos. O primeiro engloba seus filmes mudos com a antiga modelo de seu pai e sua primeira esposa, Catherine Hessling: uma mistura curiosa de ilusão hollywoodiana e vanguarda francesa - sem falar nas atuações estilizadas dela. *A cadela* (La chienne, 1931) marca um segundo momento, a ruptura com Hessling, um outro casamento (com a

montadora Marguerite Houllé), a chegada do som, as primeiras investidas na indústria cinematográfica e o início de um período de realismo social e de busca de um certo estilo.

A cadela é a primeira obra-prima de Renoir, tão ancorada em um realismo social e concreto quanto eram irreais seus filmes mudos. Renoir encontra a sua voz quando se abre ao mundo, às ruas, às digressões, à complexidade concreta das coisas. Abrir-se ao mundo é para Renoir, como bem disse Giberto Perez, socializar o espaço, questionar certas convenções, historicizar algumas relações. Depois de *A regra do jogo* (La règle du jeu, 1939), contudo, as coisas jamais seriam as mesmas. Renoir entrava em sua última fase. Este que hoje talvez seja seu filme mais famoso foi motivo de muito sofrimento para Renoir. Por conta dele, foi duramente atacado, abandonado e, diante da Segunda Guerra Mundial, exilado nos EUA, ao lado de sua terceira mulher, a brasileira Dido Freire.

A partir de então, Renoir se tornaria um expatriado, algo que o crescente interesse pelas noções de representação e espetáculo, pela distância entre mundo e imagem e, sobretudo, o encontro com a Índia de *O rio sagrado* (The River, 1951) viriam a reforçar. Pois *O rio sagrado* é um filme sobre laços de pertencimento, centrado em uma família britânica vivendo na Índia, sobre sentir-se estrangeiro em casa e sobre a estranheza que marca nossa relação com as coisas. Renoir tornou-se menos esperançoso, menos crente na possibilidade de mudanças. Seus filmes, agora mais meditativos, passaram a nos deixar com um amargo açúcarado na boca.

“Todo mundo tem as suas razões”, lamenta Octave, personagem vivido por Renoir em *A regra do jogo*. Essa famosa fala foi por demais tomada como um julgamento arrebatador da humanidade. *A regra do jogo*, contudo, comporta toda sorte de sentimentos, nos faz zombar e sentir compaixão, nos surpreende e comove, dos gestos mais banais aos mais nobres. Quando levamos a realização de Octave às últimas, como fez Renoir, o cinema e a vida lá fora se transformam

em movimentos de despojamento, esvaziamento e depuração. “Todo mundo tem as suas razões” diz respeito a uma certa visão de mundo e cinema, aos jogos da vida em sociedade e seus tipos, bem como às próprias convenções e linguagem cinematográficas. Renoir não nos subestima. Ele confia em nós. Caminha conosco, adentrando territórios não explorados sem saber bem onde vamos acabar. Seus filmes não têm centro, seja ele narrativo, estético ou moral. Nada parece definido ou estabilizado. Não há certo ou errado. Este é um jogo sem regras.

E, no final da sessão, no acender das luzes, dá uma vontade de ver os amigos, falar com os parentes, tomar um sorvete, caminhar na praia, viajar, apaixonar-se, fazer um filho... Uma boa mostra a todos.

Julio Bezerra, curador

<i>Jean Renoir</i> GLAUBER ROCHA 19	<i>Os filmes mudos</i> ANDRÉ BAZIN 131
<i>O filho de Auguste Renoir</i> PAULO EMÍLIO SALES GOMES 25	<i>A cadela</i> RUY GARDNIER 137
<i>Apenas geradores</i> RAYMOND DURGNAT 33	<i>La vie est à nous, filme militante</i> JEAN-LOUIS COMOLLI, PASCAL BONITZER & SERGE DANÉY 141
<i>Renoir, o construtor</i> CLAUDE BEYLLIE 43	<i>Um dia no campo: o passeio dominical de Jean Renoir</i> GILBERTO PEREZ 171
<i>Renoir e o escândalo do 'primeiro amor' ou os perigos de Catherine</i> TAG GALLAGHER 57	<i>A regra do jogo: mentiras, verdade e irresolução</i> CHRISTOPHER FAULKNER, MARTIN O'SHAUGHNESSY & V.F. PERKINS 179
<i>O amor de Renoir</i> JEAN-LOUIS COMOLLI 93	<i>Renoir Americano</i> MAURICE SCHERER 207
<i>Renoir Renoir</i> RAYMOND DURGNAT 99	<i>A trilogia do espetáculo de Jean Renoir</i> JONATHAN ROSENBAUM 219
<i>Renoir francês</i> ANDRÉ BAZIN 115	

*O rio sagrado:
uma nova autenticidade*
IAN CHRISTIE
227

Nascimento de um sol
JEAN DOUCHET
235

A juventude de Jean Renoir
ÉRIC ROHMER
249

SEÇÃO DE FOTOS
261

ENTREVISTA

Entrevista com Jean Renoir
JACQUES RIVETTE & FRANÇOIS TRUFFAUT
291

RENOIR POR ELE MESMO
343

Meus anos de aprendizado
JEAN RENOIR
345

Perguntam-me
JEAN RENOIR
357

Algo aconteceu comigo
JEAN RENOIR
363

RENOIR APRESENTA
VINTE FILMES
367

FILMOGRAFIA
403

SOBRE OS AUTORES
424

CRÉDITOS
430



Jean Renoir¹

GLAUBER ROCHA

Encontrei Jean Renoir o ano passado, em Montreal, durante a Expo-67. Por feliz coincidência, éramos membros do júri do Festival do Filme Canadense. Os trabalhos começaram mesmo antes da chegada de Renoir, que vinha de Los Angeles. No aeroporto, perdeu a mala. A saúde ficou abalada. Recebemos instruções do diretor do Festival: começar sem o Mestre.

Estávamos num cinema de bairro assistindo a um documentário quando o gerente veio avisar que Monsieur Renoir tinha chegado. Mandamos interromper a projeção e o escultor canadense Richard Lacroix, também júri, se preparou visivelmente nervoso para receber o gênio. O júri era composto por pessoas jovens dos Estados Unidos, do Canadá, da Itália. Para todos nós, ver Renoir era uma experiência emocionante. Enquanto Lacroix se precipitava para a entrada do cinema, eu me encolhia na cadeira, intimidado. Vi o vulto de cabeça branca surgir, acompanhado da mulher. Lacroix fez as apresentações: Mr. Chapman, documentarista canadense;² Beryl Fox e Monte Hellman, cineastas também norte-americanos; Bruno Bozzetto, animador italiano; e eu.

— Ah, Monsieur Rocha!, exultou Renoir. Somos quase compatriotas. Minha mulher é brasileira!

Tomei um choque. Realmente, Mme. Renoir, Dido³, é brasileira de Belém do Pará, e, segundo disse, há vinte anos não falava português.

1. Publicado originalmente em Rocha, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 197–203.

2. Trata-se de Christopher Chapmann, que apresentava também nesta mesma "Exposition Universelle de Montreal, em 1967, um filme chamado *A place to stand*, no pavilhão de Ontário, com um sistema de imagens múltiplas sobre uma única película em 35 mm". Ver Sylvain Garel et André Pâquet (dir.), em *Les Cinémas du Canada* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1993), p. 257. [N.E.]

3. Dido Freire, sobrinha de Alberto Cavalcanti. [N.E.]

Foi ponto de partida para se estabelecer certa intimidade. Renoir sentou-se ao meu lado, recomeçamos a projeção.

Jean Renoir é filho do famoso pintor impressionista Auguste Renoir, mas não é importante por causa do pai. É um grande artista – o maior cineasta francês da velha geração. Fez filmes como *Toni* (1934), *La bête humaine* (A besta humana, 1938), *Madame Bovary* (1934), *The River* (O rio sagrado, 1950), *La grande illusion* (A grande ilusão, 1937), *French Cancan* (1954), *La Marseillaise* (A Marselhesa, 1938), *Elena et les hommes* (As estranhas coisas de Paris, 1956). Vem do cinema mudo, viu os últimos dias gloriosos de Montparnasse, teve infância na lendária Montmartre dos pintores impressionistas, enfrentou duas guerras mundiais, e, da primeira, guarda orgulhosamente a marca numa das pernas, o que o obriga a capengar.

Não quis perguntar-lhe a idade, mas calculo que tenha mais de setenta.

Cansado, capengando, envolvido pelo peso da glória e pelo incômodo dos fãs, Jean Renoir nunca perde o bom humor. É um homem bom. Lembra Humberto Mauro.

Renoir não gosta de falar de cinema, mas fala o tempo todo da vida, e tira de cada ato conclusões filosóficas. Humanista, anticientífico, impressionista, generoso, mas de extrema lucidez.

A idade não o separa de nosso tempo, e, quando fala de hoje, sentimos o quanto é jovem. Abandonei a ideia de entrevistá-lo. Preferi acompanhá-lo durante dez dias e conversar francamente. Hoje tenho de reconstituir o diálogo. Sobre a beleza, andando por velhas ruas de Montreal, me disse Renoir:

— Quando era pequeno, meu pai me levava a passear e dizia: aquilo é bonito, aquilo é feio. Meu pai era um grande professor de estética, pois era grande pintor. Assim fui aprendendo a distinguir os valores da paisagem, as cores, os volumes. Muito tempo depois, quando comecei a filmar, escolhia naturalmente os pontos mais belos

da natureza. Dizia aos técnicos que a câmera de filmar não fazia paisagem bonita. Era o olho humano que deveria escolher antes.

Renoir escreveu recentemente um livro intitulado *Meu pai*, Auguste Renoir.⁴

— Escrevi um livro, mas nunca fiz documentário sobre sua pintura. Para quê? O cinema nada acrescentaria à beleza dos quadros.

Perguntei-lhe se Renoir, pai, tinha algum modelo especial para as adolescentes que pintou. O filho me respondeu com certo misticismo:

— Olhe, meu pai pintou minha mãe anos antes de conhecê-la. Depois, quando a viu, era impossível não surgir uma paixão, pois minha mãe era igual à mulher que já estava pintada. Fora um modelo profético. Depois, quando se casou, ele pintou os filhos. Eu e meu irmão, quando nascemos, éramos iguais aos quadros que já existiam.

O irmão de Jean Renoir, menos célebre, chama-se Pierre e é ator. O próprio Jean é também ator e fez maravilhosamente o papel central do seu maior filme e um dos maiores da história do cinema: *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939).

Vendo o jovem ágil de quase quarenta anos antes, imortalizado na tela, senti que o tempo nada desfez do espírito do homem um pouco cansado de hoje. Caiu o cabelo, mas o sorriso permanece. As exclamações imprevistas e reveladoras animam o jantar.

— Ora, Modigliani, *vous savez*, era masoquista. Ele tinha dinheiro, passava fome porque gostava de se fazer passar por vítima. Eu era garoto, lembro-me muito bem dele. Era um homem extraordinário, mas incrivelmente vaidoso.

Sobre Flaubert, Renoir se diverte:

— Quando filmei *Madame Bovary*, todas as pessoas vieram me perguntar qual a minha visão dramática de Emma. Outros críticos disseram que eu havia me interessado pela paisagem da província, onde tivera oportunidade de reproduzir cinematograficamente quadros de meu pai. Estavam todos errados. Sabe por que aceitei fazer o filme? Porque numa das cenas um médico, interpretado por

4. Pierre-Auguste Renoir, *mon père* (1962). No Brasil, Pierre-Auguste Renoir, *meu pai*, trad. e notas de Luiz Dantas (Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1983).

meu irmão, Pierre, amputava uma perna com os métodos rústicos do passado. Para filmar esta operação, resolvi filmar todo o drama de Emma Bovary.

Renoir repete *blagues* comuns a grandes artistas. *Madame Bovary* é uma obra-prima, e a versão ainda existente, que difere da original por terem sido cortadas as maiores cenas na província, é de uma poesia extraordinária. Renoir filma como se nada acontecesse no estúdio ou diante da câmera; a naturalidade dos atores, a verdade da paisagem, o clima que evolui do humor à tragédia revelam seu estilo.

— Meu filho é professor numa universidade americana, meu neto é americano, eu virei americano. Conheci Dido nos Estados Unidos e me casei pela segunda vez. Fiz filmes em Hollywood, mas nunca me adaptei ao sistema. Os produtores americanos têm ideias pré-estabelecidas e em geral contratam o diretor apenas para assinar o filme. Eu, porque era francês, filho de um grande pintor, obtive certo respeito. Mas me senti mais à vontade, livre, quando filmava em minha terra. Hoje, *vous savez...* Hollywood me consulta para dar opinião sobre histórias, atores, diretores, fotógrafos etc., mas não me encomenda um filme. Hollywood produz através de computadores. O produtor informa sobre os valores de sexo, violência e humor da história, sobre a popularidade dos atores e mais outros elementos: o computador responderá se o filme deve ser feito ou não, a depender do lucro que dará. Assim, arte para Hollywood é o que vender mais. Não há temas nem estilos proibidos. Há temas e estilos vendáveis.

Mas Renoir não se aborrece quando conta estas coisas. Sorri e comenta:

— O pior inimigo do cinema é a indústria. O pior inimigo do homem é a organização social. Agora quero fazer meu próximo filme com Jeanne Moreau interpretando uma vagabunda de estrada, um ser que abandona a sociedade e encontra a felicidade no marginalismo. O vagabundo é um ser livre. Meu neto me escreveu dizendo que vai voltar de Londres com o cabelo grande e eu respondi *très bien!*

Renoir enviou seu projeto ao Centro do Cinema Francês⁵ – órgão semelhante ao nosso Instituto Nacional do Cinema (INC) – e os burocratas recusaram-lhe financiamento alegando que o mestre estava velho para trabalhar. Em Montreal, noite de gala, apresentou-se *A Marselhesa*. Consagração, mais de dez minutos de aplausos. Renoir chorava e jogava beijos para a plateia. Depois da sessão me disse:

— Monsieur Rocha, quero que não aconteça a você a mesma desgraça que me persegue. Os meus filmes só alcançam sucesso trinta anos depois... *A Marselhesa* foi produzido pelo Front Populaire na época em que o socialismo era poder político na França. Fiz um documentário sobre a Revolução Francesa, mas como não era um filme sanguinário, fui chamado de burguês pela crítica. Hoje, você vê, começam a entender a mensagem humanista do filme.

Richard Lacroix convida Renoir para almoçar no seu *atelier*. Mantendo sua dieta, o “velho” não recusa, contudo, um bom vinho francês. Lacroix é um escultor moderno, lida com material eletrônico e máquinas especializadas. Renoir não estranha as experiências do jovem escultor e revela:

— A técnica exerce às vezes um domínio inesperado sobre as artes. *Vous savez...* um fabricante de tintas teve grande influência na pintura de meu pai, logo no Impressionismo. Meu pai sempre me dizia que não sabia qual seria o destino do Impressionismo se não fosse aquele modesto fabricante de tintas de Montmartre...

Entre formas e movimentos, sonoras, iluminadas, Renoir comenta:

— A indústria cinematográfica, não fosse tão usurária, deveria financiar as experiências de alguns cineastas, experiências destinadas a contribuir para o desenvolvimento da arte cinematográfica. Mas é impossível. Tive o orgulho de ter dois assistentes que se transformaram em grandes diretores: Jacques Becker e Luchino Visconti. Visconti era homem de teatro, um intelectual que compreendeu o cinema e fez *A terra treme* (*La terra trema*, 1948), um *très beau film*. Hoje em dia há raridade de talentos. Mas na França, pelo menos, dois jovens

5. Glauber refere-se ao Centre National de la Cinématographie [CNC], Paris, França. [N.E.]

6. *Highb* [1967],
filme canadense,
de Larry Kent.
[N.E.]

me encantam: Truffaut, que está mais próximo de meu espírito, e Godard, que é enérgico, iconoclasta, que não entendo bem, mas admiro pelo seu talento e audácia.

Enquanto Lacroix o filma com uma câmera de 16 mm, Renoir relembra:

— Sempre tive que recomeçar do zero. Lembro-me que para fazer *A grande ilusão*, foi preciso que um amigo ganhasse na loteria e que Jean Gabin tivesse posto seu nome a serviço do filme. Gabin é um ator e um homem extraordinário. Como Michel Simon. Adoro atores espontâneos, que não sejam vedetes. Costumo ensaiar muito em torno de uma mesa, abandonando o diálogo e buscando uma atmosfera. Depois que tudo é feito, ao contrário em geral de como o ator pensa que deve ser, chegamos facilmente à naturalidade desejada. Eu dou importância à técnica, mas sempre me preocupo mais com a alma, com o significado das coisas.

Um filme chamado *Highb*⁶ foi proibido pela censura de Quebec. Não pôde concorrer ao Festival. No dia da entrega de prêmios, Jean Renoir, presidente do Júri, veio ao palco para fazer a entrega dos títulos e disse energicamente:

— Protesto contra a proibição do filme *Highb*, pois a censura à obra de arte em qualquer época ou situação é uma barbárie.

Outra vez ovacionado. No dia seguinte, emocionado, se preparou para partir. Estávamos amigos. Aconselhou-me a filmar sempre em som direto e entrou no táxi com Dido.

O filho de Auguste Renoir¹

PAULO EMÍLIO SALES GOMES

Um crítico de má vontade observou a propósito de Jean Renoir que pela primeira vez se via um homem transformar-se em filho de papai depois dos sessenta anos. A reflexão irônica tem certa base. Até a Segunda Guerra Mundial, não era frequente encontrar-se com referência a ele alguma alusão a Auguste Renoir e a maior parte das pessoas ignorava mesmo que fosse filho do pintor. Depois da guerra, essa situação modificou-se; por um lado, a crítica sublinha cada vez mais o parentesco, não só familiar como também artístico, existente entre ambos, e, por outro, de alguns anos para cá o próprio Renoir não perde uma ocasião de referir-se ao pai, sobre quem, aliás, está redigindo um livro. Ao mesmo tempo, um livro está sendo escrito sobre a vida e a obra de Jean Renoir, pelo maior crítico de cinema da atualidade, André Bazin. A iminência da publicação de uma biografia escrita pela pessoa mais qualificada para fazê-lo é de natureza a atemorizar quem, como eu, está tentando, com uma documentação insuficiente e fragmentária, traçar o perfil artístico e humano de Jean Renoir. Ele, em todo caso, já insinuou algumas pistas que certamente serão utilizadas por Bazin e das quais me valerei para algumas observações.

Não há dúvidas de que o jovem Jean procurou escapar da sombra prestigiosa do pai. Numa entrevista mais ou menos improvisada que concedeu para o rádio² em 1953, revelou-nos que ao perceber

1. Publicado originalmente em Gomes, Paulo Emílio Sales. *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, pp. 436-444.

2. A gravação foi conservada e alguns fragmentos, publicados no n. 28 de *Cahiers du Cinéma*. Bibliografia: *Cahiers du Cinéma*, n. 34, 48, 47 e 78; *Ciné-Club*, n. 6; *Télé-Ciné*, n. 36, 37 e 61.

a importância artística de Auguste Renoir, seu espírito dirigiu-se automaticamente para tudo que era contrário à arte. Seu ideal quando adolescente era o comércio em Paris, a agricultura na Argélia ou qualquer outra atividade essencialmente prática. Optou finalmente pelo funcionalismo público, e escolheu fazer o serviço militar na cavalaria com a intenção de tornar-se oficial, isto é, ter um emprego público tranquilo com um tipo de atividade agradável, já que gostava muito de cavalos. Tudo isso aconteceu, porém, nas vésperas da guerra de 1914.

Alguns meses depois do armistício, Jean Renoir casou-se com Catherine Hessling, modelo de seu pai. O conflito juvenil já não era tão intenso e foi seguindo uma sugestão paterna que instalou em Marlotte uma pequena fábrica de cerâmica. Ele fora atraído pelo lado industrial da atividade, mas logo ressentiu-se de uma total falta de preparo para um empreendimento desenvolvido e codificado por firmas tradicionais, como as de Creil e Montreau. Quanto ao abandono do trabalho em série e à tentativa da criação de obras individuais, significava a pretensão de ser artista, e Jean Renoir renunciou à cerâmica. Voltou-se então para uma profissão ainda sem normas estabelecidas, cuja juventude e ambiguidade não exigiam uma opção preliminar clara pela indústria, pela técnica ou pela arte – o cinema. A única exigência seria talvez certo gosto pelo espetáculo, que ele adquirira desde a infância graças à iniciação de Gabrielle, a mais célebre modelo do pai, que o levava aos guignols, particularmente o das Tulherias. É bastante extraordinária a precisão e o luxo de pormenores com que Jean Renoir relata suas impressões anteriores aos cinco anos de idade. A partir daí, um tio encarregou-se de conduzi-lo pelos cafés-concerto de Paris. Aos oito anos, Renoir assiste pela primeira vez, no colégio, a um filme cujo título ainda hoje lembra, *As aventuras do carro maluco* (Les aventures d'auto-maboul). Foi, porém, durante a guerra que teve a revelação do espetáculo cinematográfico.

Jean Renoir passou o longo período de convalescença dos graves ferimentos na perna, recebidos do *front*, apoiado em muletas e perambulando pelas salas de cinema. Na linha de frente ele já havia recebido a boa-nova do aparecimento de Charlot, trazida pelos companheiros que voltavam da licença. Seu testemunho demonstra que Blaise Cendrars não exagerara afirmando que na França o mito chapliniano nascera nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Mas não era só Carlito que fascinava Renoir. Ele ia ao cinema cerca de três vezes por dia e tem um conhecimento do cinema americano de 1914 a 1919 que ultrapassa de longe o dos especialistas das cinematecas.

Ainda uma razão arrastou Jean Renoir à profissão cinematográfica – a vontade de oferecer uma oportunidade à esposa de ser atriz. O papel artístico e humano da personalidade singular de Catherine Hessling no cinema mudo francês ainda não foi estudado, mas para dar ideia da sua importância, basta indicar que foi uma espécie de musa inspiradora de Jean Renoir, René Clair e Alberto Cavalcanti, o trio mais importante da vanguarda cinematográfica francesa na década dos 1920. Em sua primeira experiência cinematográfica, *Uma vida sem alegrias* (Une vie sans joie), realizada em 1924, Renoir forneceu o roteiro, a atriz principal e pagou o custo da produção, ao mesmo tempo que fez seu aprendizado junto ao diretor, o jovem Albert Dieudonné, futuro intérprete de Napoleão na fita de Abel Gance. Renoir sentiu-se em condições de assumir a direção do filme seguinte, *A filha da água* (La fille de l'eau, 1925), cuja única cópia completa se encontra depositada na Cinemateca de Moscou. Os especialistas soviéticos têm essa obra em alta conta, mas o realizador não lhe dá importância. Para ele, a primeira de suas fitas que merece interesse é *Nana*, filmada em 1926 após a impressão profunda causada por *Foolish Wives* (Esposas ingênuas, 1922), a que assistiu dez vezes. A utilização do livro de Zola, a influência de Erich von Stroheim, o abandono da preferência pelas sequências de fantasia do filme anterior (como o sonho da heroína no qual o elemento mais importante é um camaleão

com asas de dragão) contribuíram para a voga do adjetivo “realista”, empregado durante tanto tempo pelos comentadores da obra de Renoir. A expressão, como sua decorrente “neorrealista”, tem, mesmo a propósito de Stroheim, dos russos ou dos italianos, um sentido provavelmente ainda mais impreciso do que nas outras artes, e no que concerne a Renoir foi fruto de um mal-entendido para o qual contribuíram muitas de suas declarações. No entanto, a leitura de textos por ele escritos e a análise sem preconceito de seus velhos filmes permitem um melhor esclarecimento. Num artigo de 1938 onde resumia sua experiência artística até então, Jean Renoir relata as consequências do *coup de foudre* [arrebato] de *Foolish Wives*. A obra levou-o a procurar ver com outros olhos a vida cotidiana que o cercava: os movimentos de uma lavadeira, de uma mulher que se penteia, ou de um verdureiro diante de sua carrocinha. “Refiz”, escreve ele, “uma espécie de estudo do gesto francês através dos quadros de meu pai e os pintores de sua geração.” O primeiro resultado dessa iluminação e da reflexão metódica baseada na pintura foi *Nana*. Não causa surpresa que em tantas imagens desse filme Catherine Hessling dê a impressão de ser novamente modelo de Auguste Renoir. Não se trata de um “impressionismo insuficientemente digerido”, como escreveu Raymond Barkau num momento de total incompreensão, mas do início da volta do filho pródigo, do retorno dialético de Jean Renoir à sombra augusta do pai. A falta de documentação, a impossibilidade de ver e rever filmes, impedem-me de acompanhar o zigue-zague dessa reconversão, essa linha certamente capital da sua vida de artista e sobretudo de homem. Mas algumas etapas do processo, distanciadas porém fundamentais, já podem ser fixadas. Dez anos depois de *Nana*, o fremir e a cintilação da natureza que ambienta o amor melancólico de *Um dia no campo* (*Une Partie de campagne*, 1936), e mesmo, mais diretamente, alguns dados de composição, revelam-nos um cinema impregnado por obras como *Os remadores de Chatou*, *O almoço dos remadores* e outras dezenas de quadros

de Auguste Renoir. Entretanto, o fato de podermos identificar tais ou quais telas sugere que o parentesco artístico entre pai e filho, se bem que sutil, resulta de uma determinação metódica. Em *French Cancan* (1955), etapa que focalizaremos em seguida, situada quase vinte anos depois, a profundidade da identificação é tal que não mais necessita referências explícitas à obra do pintor.

André Bazin escreveu em 1955 um estudo tão penetrante sobre esse momento de criação de Jean Renoir que na fase atual das pesquisas críticas não resta senão parafraseá-lo. Ele observa que o realizador conseguiu evocar cinematograficamente um alto momento da pintura, não na procura de uma imitação exterior de suas características formais – método possível na película em preto e branco devido ao automatismo da transposição necessária –, mas colocando-se num ângulo de criação a partir do qual a matéria cinematográfica se ordena espontaneamente em conformidade com o estilo da pintura em questão. Bazin lembra que só objetivamente a pintura é uma arte puramente espacial, pois para o espectador, ela é um universo a ser longamente contemplado e explorado, o tempo transformando-se então numa de suas dimensões virtuais. Em *French Cancan*, processa-se a fusão entre o tempo subjetivo da contemplação e a duração objetiva da metamorfose fílmica. O exemplo mais imediato que a fita nos fornece é a cena em que uma moça arruma a casa e vai à janela sacudir a poeira do pano de limpeza. Enquanto é vista de fora, no interior do quarto a tonalidade da imagem é uma penumbra ligeiramente colorida, ao passo que o pano que agita por um instante à luz do dia é de um amarelo-vivo enquadrado no tempo por um colorido difuso e incerto, não tem importância dramática, e a emoção que nos transmite é puramente pictórica. É ainda e finalmente Bazin quem chama nossa atenção para outro milagre pictórico de *French Cancan*. Numa determinada sequência vê-se através de uma porta uma moça que toma banho numa bacia. Não é só porque o assunto fosse caro a Auguste Renoir e

outros impressionistas que a cena evoca a pintura. O acontecimento importante é que, provavelmente pela primeira vez no cinema, o erotismo do nu sofre a depuração estética que o coloca, num mesmo plano que outros, como um gênero artístico.

Na fase atual da carreira de Jean Renoir, o seu parentesco com o pai é ainda mais amplo. Podemos mesmo alinhar ao lado de *French Cancan* o seu último filme, *Estranhas coisas de Paris* (Elena et les hommes, 1956). Cada vez mais a visão moral que o cineasta tem do mundo se confunde com a fidelidade sensual do pintor à natureza, num canto único à beleza da vida. Jean Renoir sabe que o sofrimento é inelutável e deve ser enfrentado, mas recusa-se ao seu culto ignóbil. Aí, mais uma vez, a sua inspiração é o estoicismo exemplar de Auguste Renoir no período final da vida.

Quanto mais envelhece, mais se acentua a possessão de Jean Renoir pelo vulto paterno, porém ao mesmo tempo desponta na sua personalidade uma nova e poderosa influência, a de Alain Renoir, seu filho, jovem professor de história medieval numa universidade americana. Por ocasião do Congresso de História do Cinema realizado em Paris em 1957, Renoir fez uma conferência, que de modo geral constou de duas partes. Na primeira, filosofou sobre a história, interrogando-se sobre o fim dos tempos modernos e contemporâneos e investigando a forma de abordar o novo ciclo que se abre. Aparentemente falava para os historiadores de cinema, mas na realidade dialogava com Alain. Na parte final da conferência, abordou o problema do subjetivismo em arte e da confissão do artista, depois de afirmar que “on ne se raconte bien soi même qu'en racontant les autres” [só narramos bem nós mesmos quando narramos os outros], concluiu narrando a visita que fizera dias antes à sua velha amiga Gabrielle, hoje com noventa anos de idade. Em determinado momento ela deplorava não possuir um autorretrato de seu antigo patrão e amigo, mas em seguida, apontando para uma flor por ele pintada, num pedacinho de tela, acrescentou que

o que dissera não tinha razão de ser, pois aquela rosa era o retrato do pintor. As últimas palavras de Jean Renoir aos congressistas foram: “Proponho-vos essa solução para nossos problemas: façamos rosas que sejam nossos retratos. Mas essa receita não seria a dos artistas de todos os tempos?”

Apenas geradores¹

RAYMOND DURGNAT

As noções de artista como solitário e a de arte como a autoexpressão de uma personalidade única não se aplicam a Jean Renoir. Peter Ustinov negou que o cinema seja uma forma de arte, alegando que o diretor tem que se contentar com os cinegrafistas e atores disponíveis, incapaz de criar um filme inteiramente seu. Sendo assim, cada filme é apenas uma paráfrase irremediavelmente inferior de um filme ideal existente na mente consciente de um cineasta eternamente frustrado. Existem várias objeções a este argumento. Em primeiro lugar, restringir a arte à autoexpressão é uma definição pouco satisfatória, uma vez que a arquitetura, por exemplo, é geralmente considerada em relação a um estilo, idade ou espírito coletivo. Em segundo lugar, a restrição exclui o próprio meio de Ustinov, o teatro. Lá também o dramaturgo é condenado a ver seu trabalho conduzido por um produtor e atores cujo estilo e interpretação podem ser diametralmente opostos à “produção ideal” que ele visualizou. Mesmo o mais autossuficiente dos artistas, o escritor, tem de colaborar com a linguagem como ele a encontra. Todo editor ou meio exercem uma certa resistência às intenções do criador, forçando-o a mudanças puramente formais que podem, a longo prazo, beneficiar o seu trabalho, mas certamente não são o que ele “pretendia” ou o que ele “originalmente” via em sua mente.

1. Publicado originalmente em Durnat, Raymond. *Jean Renoir*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1974, pp.21–26. Tradução de Ana Moraes e Julio Bezerra. Copyright Raymond Durnat Estate (Kevin Gough-Yates) raymonddurnat.com

Discutimos incansavelmente se a inspiração artística surge de um conflito dentro do indivíduo (ou neurose ou perplexidade) ou se é uma declaração profética, um testemunho de sua “idade”. Talvez devêssemos estar mais conscientes da atividade artística como reflexo parcial ou inteiro de um conflito entre o indivíduo e os costumes de seu grupo, ou entre culturas diferentes cujo conflito o artista sente dentro de si mesmo (daí tantos artistas serem judeus entre gentios, ou terem sobrenomes estrangeiros, ou serem marginais de alguma forma). É a similaridade entre o conflito interno do artista e o conflito interno dos outros que encanta o seu público mais entusiasmado, aqueles que se sentem expressados por ele. Quando uma obra de arte expressa ambos os aspectos gerais do conflito cultural e os aspectos de um conflito privado, o público costuma mais regularmente ignorar ou distorcer os segundos para torná-los parte dos primeiros (o culto à autoexpressão do autor existe apenas em certos níveis culturais, e ele próprio deriva de pressupostos socialmente aceitos sobre o individualismo). Para artistas que, como Zola, estão extremamente preocupados com a condição da sociedade em que vivem, é provavelmente verdade que a sua capacidade de resposta é, sobretudo, extrovertida. Eles estão sintonizados com seu psicodrama interno apenas involuntariamente, ou acidentalmente, ou indiretamente através dos problemas dos outros. A conversão crítica de seu testemunho social em termos psicodramáticos interessantes requer procedimentos relativamente elaborados e desviantes que estão muito distantes das razões usuais para estudá-los. Em outras palavras, esses autores são péssimos na autoexpressão, em comparação com a cultura oral analfabeta e semiarticulada, que pode ser muito mais vívida, precisa e rica em *insights*.

Em última análise, sem dúvida, o homem que expressa algo dos outros também expressa algo de si mesmo, e vice-versa. Mas a razão individualista não tem primazia sobre a outra. O homem que verdadeiramente compreende a si mesmo também compreende seus

semelhantes, e dessa forma também perde a singularidade de sua identidade. Para esse sentimento oceânico, os filmes de Renoir são particularmente abertos.

Admitimos isso quando agrupamos artistas em “escolas”. As semelhanças de um artista com seus contemporâneos ou seus *amis inconnus* de outras épocas e lugares podem ser atribuídas a influências compartilhadas, ou a similaridades no que diz respeito às experiências de vida, ou ambos. Como Renoir comentou sobre algumas refilmagens de seus filmes: “Se a história é boa, os *remakes* são perfeitamente justificados... Eu até acho que para encorajar boas histórias e bons filmes, deveriam haver medalhas, prêmios de algum tipo, para plagiarem. Queremos encorajar o plágio.” Se a criação é uma matéria colaborativa, como nas artes teatrais e no cinema, o “plágio” está sempre na ordem do dia. Talvez estejamos demasiadamente preocupados com as diferenças entre, por exemplo, os vários dramaturgos jacobinos e muito pouco preocupados com suas semelhanças. Pensamos neles como ilhas, e não como áreas de sobreposição em um mapa.

A excelência na expressão é mais do que uma questão de técnica na manipulação de um meio e do público. Na resposta mais vívida ou completa a uma realidade espiritual que o resto de nós sentiu apenas como uma confusão maçante, aqui reside a “individualidade” ou “profecia” do artista. Em certo sentido, o artista como parceiro de sua arte é menos convencional. Ele se recusa a inventar o que vê, ou a ocultá-lo primeiro de si mesmo, depois dos outros.

Jean Renoir: “Não há pioneiros. As coisas fazem-se.” Todo mundo flui através de todos, e os outros são nossas vidas alternativas.

A natureza colaborativa da filmagem torna as interinfluências ainda mais diretas. Em um extremo, essa diversidade pode ser esterilizada, cancelada (daí a concentração de Hollywood no mercado mundial ter se baseado na formulação de alguns denominadores comuns, muitas vezes com a exclusão da originalidade). O cinema

francês dos anos 30 era menos organizado, mais artesanal, mais paroquial. Um diretor como Renoir poderia fazer dos filmes uma forma de arte que transcendia as limitações do autor solitário sem obliterar suas próprias características dentro da obra para a qual ele contribuiu.

Renoir não se vê como um “gerador único”. “Quando um filme está sendo feito... Há uma espécie de fusão geral que muitas vezes parece vulgar, mas que talvez seja a real fonte da ‘verdadeira grandeza’ de nossa profissão”. Somente as formas moderadas da teoria do autor podem reivindicar a adesão de Renoir. Certamente, “há uma pessoa que influencia a equipe, e que praticamente a anima, lidera o jogo, ‘o patrão’, como costumávamos dizer no artesanato”. Mas as formas mais extremas e extensas da teoria do autor, segundo a qual cada filme pertence ao seu realizador tão singularmente como um romance para seu autor, não encontra o apoio de Renoir. “Nos primeiros anos do cinema americano, o animador, ‘patrão’, era muitas vezes a estrela. É certo falar de um filme de Douglas Fairbanks ou de um filme de Mary Pickford porque eles influenciaram o trabalho de suas equipes mais do que qualquer outra pessoa... Hoje, na Europa, um filme é principalmente o trabalho de seu diretor; na América, é habitualmente a criação do seu produtor.” Mais uma vez: “eu tenho de admitir que em todos os filmes que fiz, a minha influência foi suficiente para eu ter que aceitar a maior parte da responsabilidade pelo produto acabado. Mas também seria inútil negar que a influência de meus colaboradores sobre mim tenha sido enorme... Como se pode conhecer a vida, senão através de outros seres humanos?”

Foi, na verdade, com base na boa vontade de Renoir em relação aos seus colaboradores que George Charensol quase se recusou a considerá-lo como um autor, mas sim como uma espécie de *ringmaster*, o que teria sido igualmente um absurdo e contra os extremos da teoria de autor da segunda geração da *Cahiers du Cinéma*.

Films in Review, assustado com as “curiosas reflexões” de Renoir, observou com certa aspereza: “Jean Renoir pensa que é um coletivo.” Contudo, se essas boas senhoras do Oriente Médio discernem, em tão modesta ausência de egoísmo, as pontas dos chifres do demônio Socialismo, Renoir alegremente combina o coletivismo com algo como uma “teoria do nariz de Cleópatra” da criação artística. “Um bom filme é um acidente... um milagre.”

Alguns bons filmes o são, sem dúvida. Mesmo teóricos mais extremos da teoria do autor, apesar de uma tendência geral que nega que qualquer filme de seus ídolos possa ser ruim, às vezes atribuem um filme desviante a uma desafortunada concatenação de circunstâncias, ou a um roteiro inadequado, ou a um ator limitado. Dito isto, não há como defender que outros fatores para além do talento de um diretor não possam invadir o conteúdo de um filme e influenciar a sua qualidade. Ninguém supôs que os filmes dos Irmãos Marx fossem bons ou ruins de acordo com o talento dos diretores. Alguns diretores, como Carl Dreyer e Robert Bresson, impuseram seu próprio estilo em cada filme. Geralmente, o diretor contribui somente com alguns traços. Basta voltar à nossa *cinémathèque imaginaire* e ver as diferenças que decorrem de um intercâmbio de elenco dentro dos próprios filmes de Renoir. Consideremos *A cadela* (*La chienne*, 1931), estrelado por Catherine Hessling e Werner Krauss; e *Nana* (1926), com Janie Marèze e Michel Simon. Notamos que a substituição de um ator por outro forçou Renoir a alterar o diálogo; todas as participações menores tiveram de se adaptar aos protagonistas; o cinegrafista teve que encontrar novos ângulos; mesmo o ritmo do corte teve que mudar, por causa da velocidade diferente do gesto e da reação do ator principal e das atrizes. Ou para voltar à realidade, vamos comparar *A grande ilusão* (*La grande illusion*, 1937), de Renoir, com *Trágico amanhecer* (*Le jour se lève*, 1939), de Marcel Carné. É uma afinidade quase indefinível, embora quase palpável; seria meramente o resultado do fato de que eles frequentemente

figuram lado a lado nos livros de história? Eles não marcaram: as técnicas cinematográficas da época (a); o sentimento da França pouco antes de 1940 (b); e Jean Gabin (c), o protagonista em ambos? *A grande ilusão* é um filme de Renoir e de Gabin. *Trágico amanhecer* é simultaneamente um filme de Carné, de Gabin e de Jacques Prévert – embora Prévert tenha escrito somente os diálogos, não o roteiro.

O paradoxo da arte como controle versus arte como aceitação do incontrolável encontra outro caso exemplar na borboleta que entra, sai e volta a entrar no quadro de *Um dia no campo* (*Une partie de campagne*, 1936) com um ritmo e uma intenção que nenhum diretor, nem mesmo Renoir, poderia ter aperfeiçoado. Quem é o autor: Renoir ou a borboleta? A resposta mais óbvia é Renoir porque ele escolheu não cortar o plano. Mas é impossível descartar a possibilidade de que nem Renoir nem seu cinegrafista só notaram a borboleta quando visualizaram o que tinham filmado naquele dia, em um momento em que seria impraticável a realização de qualquer refilmagem (afinal, o mau tempo tornou o filme impossível de ser inteiramente rodado). O ponto em questão não é a presença da borboleta, que Renoir poderia apenas ter pré-arranjado, mas o tempo e a direção de seu movimento, o que nenhum humano poderia ter inventado. É um acidente, um pequeno milagre, e ainda mais extraordinário, pois a heroína do filme tem uma conversa afiada sobre insetos e lagartas, para nos lembrar que ela, como a natureza, está repleta de fertilidade estival. E se a referência a esse tema fosse qualquer coisa menos obviamente acidental do que uma borboleta, poucos críticos dignos de leitura teriam hesitado em considerá-la para além de qualquer premeditação. Essa borboleta imprevisível parece confirmar a autenticidade espiritual do filme, conferindo a ele a bênção da natureza. Agora, mesmo que seja verdade que Renoir tenha sido o autor desse acidente, no sentido de não ter reencontrado nem retirado o plano, ele não pode ser visto como o autor desse acidente, no sentido de que em nenhum estágio da produção do

filme Renoir esteve na posição de controlar o arabesco da borboleta. Desde Marcel Duchamp, nos tornamos progressivamente habituados à ideia de que a aquiescência passiva em relação ao acidente é igual às elaborações da criação positiva. Aceitar o obviamente acidental como algum equivalente funcional da intenção é “jogar o jogo” e assumir que cada detalhe significa alguma coisa. Se jogarmos o jogo sem reservar certos direitos, sobretudo na maneira de exigir evidência de sofisticação, estamos, naturalmente, nos condenando a tratar como fenômenos de arte aquilo que poderiam ter um valor muito real como um teste de Rorschach, ou de várias outras coisas que não envolvem necessariamente uma atenção especial aos detalhes formais. Pode até ter havido outra tomada da cena da borboleta em que a borboleta não aparecia, mas Renoir preferiu a tomada em que ela o fez; ou o editor de Renoir preferiu essa tomada. A única resposta estética que cobre todas estas possibilidades é ecoada na observação de Renoir de que “só os resultados contam.” O espectador tem amor suficiente pelo filme para jogar o jogo de aceitar a borboleta como fazendo parte ao mesmo tempo da ilusão e, como um “belo acidente”, à margem da ilusão.

O significado de um filme é como uma avalanche: uma vez em andamento, com impulso suficiente, acrescenta a si todos aqueles pontos que, com menos força, poderiam barrar seu ímpeto. A borboleta nos lembra a realidade, mas nossa participação é forte o suficiente para sustentar a ilusão. Uma vez que cedemos completamente a um filme, sucumbimos a um argumento alegremente circular. Assumimos que cada detalhe tem uma razão de ser; nós especulamos um significado; e então descobrimos, para nosso espanto, que esse significado preciso não sobreviveria à expressão de qualquer outra forma.

Por vezes, vamos ainda mais longe. Dizemos que um estudo aprofundado dos rascunhos de um poeta, ou de certos detalhes autobiográficos, ou de outras obras do mesmo artista, ou interpretações psicanalíticas ou outras “lançam uma luz adicional” sobre o

texto final. Em outras palavras, começamos a encontrar significados que não estão exatamente no texto (uma vez que tivemos que recorrer a fontes secundárias). No entanto, atribuímos ao texto final a posse desses significados. Talvez o que queremos dizer é que estamos gratos a ele por nos estimular a ir mais fundo ou mais longe e começar a entender por entre as linhas. Cada artista tem realmente um complexo particular de experiência crucial para o qual ele continua retornando para explorar em diferentes aspectos ou permutações. Pode-se dizer que quaisquer dois rascunhos de um poema são poemas diferentes. Mas isso é uma questão de grau, pois muitas vezes, espontaneamente, tomamos consciência de dois poemas diferentes como tendo áreas de sobreposição. Daí a observação de Renoir de que se conta a mesma história toda a vida, em diferentes formas. E daí a nossa surpresa quando um artista como Renoir acaba por ter relativamente pouca sobreposição óbvia entre as suas várias obras. De maneira mais direta: cada obra de um artista tem tanto algo em comum com suas outras obras como algo absolutamente particular. O elemento comum tende a ser enfatizado. Poderíamos ver menos conexões entre o trabalho de um artista se ele fosse conhecido apenas sob diversos pseudônimos. A prática da atribuição nos leva, lamentavelmente, a subestimar as conexões entre as obras de autores diferentes, a superar as diferenças muitas vezes óbvias e gratificantes entre suas obras (e, ironicamente, as conexões por trás das desconexões).

Uma obra de arte pode absorver quantidades prodigiosas de acidente, de matéria estranha, de conteúdo não autoral, mas ser reconhecida como obra de um autor, enquanto persistirem certos traços conspícuos de seu estilo. A nossa preocupação neste volume é com os filmes de Jean Renoir, não exclusivamente com o que Renoir contribuiu para os seus próprios filmes. Consequentemente, lidamos com *O crime do monsieur Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936) como um filme de Renoir e um de Prévert, e lidamos

com os filmes americanos de Renoir como filmes de Renoir e como filmes americanos. Se temos menos que dizer sobre seus atores como autores é por razões puramente arbitrárias, convencionais, que não sonhamos em tentar explicar, e que só a escassez de espaço pode justificar. Consideramos, com a mais alta aprovação, o gradual retorno da crítica cinematográfica francesa a monografias dedicadas a atores como Louis Jouvet, Jean Gabin e o frequente colaborador de Renoir, Michel Simon. Não nos parece haver nenhuma diferença de princípio entre a dependência de um diretor de cinema de seus colaboradores e a dependência de um poeta sobre os acidentes da linguagem. Num certo sentido, a organização é a compreensão, embora de um tipo sintético e não analítico. Se os limites organizacionais de um artista, como o de Renoir, são amplos, não é enganoso dizer que quanto menos ele se mantém imutável mais se torna ele mesmo. Uma ampla extroversão é mais pessoal do que uma introversão limitada. Um diretor de cinema, por mais elaborado que seja seu apanágio colaborativo, pode ser mais plenamente ele mesmo, e nós mesmos, do que muitos poetas justamente celebrados.

Renoir, o construtor¹

CLAUDE BEYLLIE

Todo criador procura, mais ou menos conscientemente, atingir o absoluto de sua arte – Matisse dizia o dó [*ut*] da cor. Cada nova obra corresponde, na evolução de seu pensamento, a um máximo, a uma contínua superação: síntese de suas próprias pesquisas anteriores, mas também assimilação paciente de técnicas estranhas, estilos limítrofes na visada – talvez ilusória, mas tão estimulante – daquilo que alguns propuseram chamar “arte total”. Esforço esse que poderia se dizer enciclopédico se não fosse acompanhado por uma recusa do academicismo, em um sentido resolutamente construtivo e que não se livra das arborescências anexas senão para melhor se educar, reto e pleno de seiva, em direção ao céu sereno da transcendência estética. Ao fazer isso, o artista obedece a uma exigência interior da qual, para não se negar, não deverá jamais se afastar. Apenas os maiores chegam ao cume sem ter se confessado mais ou menos vencidos. Aqueles que não falharam: Molière na brecha até o último suspiro; Brahms exibindo sem parar uma incurável e valente nostalgia; Cézanne em busca de uma “serenidade azul” (ainda mais ou menos crispada), onde formas e cores enfim reconciliadas se harmonizariam perfeitamente; Artaud, que em toda sua vida procurou “ter um corpo próprio”. A um homem que na plena maturidade de sua arte certamente não terminou de nos espantar, e da qual esperamos por muito tempo o canto do cisne, a um dos maiores criadores desse tempo, que escolheu

1. Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 80, janeiro de 1958, pp. 1–8. Tradução de Gustavo Chataignier.

expressar-se pela arte a mais difícil de todas, ousar endereçar a mesma homenagem: a Jean Renoir cineasta-romancista, cineasta-dramaturgo, cineasta-pintor, cineasta integral e, hoje como ontem, cineasta da Renovação. Sua obra desses últimos anos contém quanto a isso uma mina de ensinamentos, que não pretendo aqui esgotar, mas somente explorar de maneira mais profunda do que de costume, nessa orientação original de uma síntese das artes, velho sonho que se poderia crer irrealizável que o Cinema tornou possível.

Mas como chegar a Renoir? Como todo grande autor escapa à análise. Suas obras formam um “pleno” indissociável. Toda exegese é aqui voltada ao fracasso, pois deixará escapar o essencial: a presença fugidia, e no entanto cegante, do gênio. Como explicar àqueles que não sentem essa vertigem ao mesmo tempo carnal e espiritual que nos toma na escuta de *Don Juan* de Mozart, na leitura de *Sartoris*, na contemplação de *A casa do enforcado* ou do *Campo de trigo com corvos* e que é da mesma inexplicável natureza que a que se experimenta na quinta ou sexta sessão de *A carruagem de ouro* (Le carrosse d’or, 1952)? Eis, no entanto, um fio condutor possível: o tema da mulher, a busca do amor através de mil rostos e mil formas novas. Nana Marquitta, Karen, Christine, Geneviève, Célestine, Valérie, Harriet, Mélanie, Camilla, Orvet, Nini, Elena... quantas orquídeas selvagens, espinheiros-alvares, pássaros dos trópicos, cobras e sereias! Seria Renoir, como seu pai, um sensualista? Ele é também, acreditamos, e talvez mais ainda, um intelectual, como Manet. Manuseia à vontade a sátira, com uma virulência que se acomoda mal com um cristianismo de essência vagamente panteísta, ou com um socialismo bem comportado – farrapos vulgares com os quais muitos o quizeram cobrir. O bom Renoir, como o suave Racine, pode ser de uma crueldade soberana (ele sabe ser lúbrico e truculento quando preciso: veja “O diário de uma camareira”). Diremos que passou da ironia revolucionária dos anos 39 ao frenesi carnal de *French Cancan* (1955), os esqueletos de *A regra do jogo* (La règle du jeu, 1939) invadindo

a multidão de convidados que se transformam em um turbilhão variado de dançarinas de carne real? É deixar de lado todo aspecto crítico (ou se o preferir, amorosamente crítico) de *French Cancan*, que esboça, através do personagem de Danglard (como o Georges de Orvet²), toda uma psicologia da criação. Nesse aspecto, *French Cancan* não tem nada a dever a *Luzes da ribalta* (Limelight, 1952)³.

Aqui, como em outras partes, ética e estética entrelaçam-se, respondem-se, combatem-se até se confundir, realizando essa admirável fusão do conteúdo – psicológico, social, moral – e da forma que raramente se acha em outros autores (Buñuel, Olphus, Rossellini, Fritz Lang...).

—

Começemos pela estética, tomando a reserva de retomar o que podemos chamar de, legitimamente, metafísica de Renoir. Se é verdade – e o cineasta mais indigno o pressente – que o filme é um meio de expressão integral, um festival de todas as artes maiores, é preciso conceber o diretor como um homem-orquestra, ao mesmo tempo romancista, pintor, músico, dramaturgo, decorador, arquiteto, e no entanto irredutível a nenhum desses qualificativos específicos tomados isoladamente. Mas antes de tudo, o autor de filmes deve ter se familiarizado com a nova mecânica que utiliza, domar essa espécie monstruosa de porta-canetas, de pinça gigante que é a câmera. Renoir, até *A regra do jogo*, assim aprende a escrever e se contenta em fazer, com igual alegria, o que se convencionou chamar de “cinema impuro”⁴: filme pictural (*A filha da água* [La fille de l’eau, 1925]), teatro filmado (*On purge bébé* [1929], *Boudu, salvo das águas* [Boudu sauvé des eaux, 1932]), adaptações literárias (de Zola, Flaubert, Gorki e outros). Para ele, o cinema ainda não passa de um meio. Bruscamente (*Toni* [1935] abriu-lhe novos horizontes), com *A regra do jogo*, dá o que ele mesmo chama de “canseira” ao fazer cinema em contato direto, adaptado a seu próprio fim, puramente clássico e poético.

2. Peça de teatro escrita e dirigida por Jean Renoir com estreia no dia 12 de março de 1955, no Théâtre de la Renaissance, em Paris [N.T.]

3. Um e outro têm ao menos em comum um aspecto testamentário que não é o menor de seu charme. Calvero “reencarna” em uma dançarina, como Danglard em Lola ou Nini. Por detrás desses rostos aparece em filigrana os de Chaplin e Renoir. Como todos os grandes criadores que trabalham sobre o que é vivo, são grosseiros e um pouco chulos na medida em que abandonam covardemente as conquistas de um dia após tê-las levado ao ápice, mas também príncipes em seu comportamento de artistas jamais satisfeitos com sua obra passada e sempre requisitados por novas aspirações.

4. Repetindo nisso a grande história do cinema, que passe pelo “filme de Arte”, o cinema-romance, o impressionismo e outros avatares.

Essa obra sublime marca, ninguém mais o contesta, o resultado da técnica cinematográfica de antes da guerra. Filme-síntese por excelência, que resume o passado, mas também se encontra muitos anos à frente de seu tempo, nem que seja pela utilização revolucionária que preconiza dos planos longos e da profundidade de campo, em detrimento da divisão habitual de campos-contracampos. Mas, sobretudo, *A regra do jogo* não se liga à forma tradicional de arte alguma: a não ser espiritualmente, se pode ligá-la a Beaumarchais, Mozart, Comedia dell'arte, impressionistas. Não é uma figura plana, como tantos filmes da mesma época, mas um volume. Também os contemporâneos, desamparados, desconhecaram sua prodigiosa novidade, quando não bradavam o escândalo.

E é o período americano, fértil não em obras-primas, mas em experiências, ou no sentido de Montaigne, em “ensaios”. Renoir, nesse momento, é capaz de fazer rigorosamente qualquer coisa, e o faz. Por que uma cena de *Segredos de alcova* (*The Diary of a Chambermaid*, 1946) ou de *A mulher desejada* (*The Woman on the Beach*, 1947) chamaria tanta atenção? É porque brilha de uma evidência absoluta, metafílmica, se ousa dizer, como qualquer ideia clara e distinta cartesiana após a dúvida metodológica. Não é mais fácil filmá-la de outra maneira. Ela é pensada em termos de cinema, como um tema de Michelangelo é em termos de escultura, ou uma frase de Mallarmé, em termos de poesia. Quanto a esses, não estamos nada surpresos, a literatura e as artes plásticas se apoiam em tradições milenares. Porém, enquanto vários realizadores de filmes se encontram, de sua parte, na idade da pedra talhada, que um entre eles de repente se exprima com o rigor e a naturalidade de um artista da Renascença, eis-nos então perdidos, quicá exasperados.

De fato, Renoir – e apenas Renoir – pode hoje se permitir olhar de frente para os outros criadores, batê-los em seu próprio terreno. Não tem mais, diante do romancista, do pintor ou do autor dramático, esse complexo de inferioridade que paralisa todos nossos

adaptadores patenteados. A fronteira que separa a sétima arte das outras seis é alegremente rompida. Renoir chega a ser capaz de se dedicar exclusivamente, durante algum tempo, ao teatro, e o resultado, a despeito de todos os mal-entendidos, de todas as cabalas, supera as esperanças: *Orvet* não é, como acreditaram alguns *naïfs* [ingênuos], um pastiche de Giraudoux ou de Pirandello, mas nos leva diretamente a Shakespeare, ao Shakespeare dos “Sonhos de uma noite de verão”. E eis onde queria chegar: ao fim dessa evolução, devemos considerar as obras atuais de Renoir, *O rio sagrado* (*The River*, 1951), *A carruagem de ouro*, *French Cancan* e *Estranhas coisas de Paris* (*Elena et les hommes*, 1956) não mais somente como romances, peças ou quadros “filmados”, mas como multiplicações realmente vertiginosas de todas essas linguagens pelo cinema. Ou, para dizer melhor (tomando em seu sentido mais elevado um termo muito batido): óperas.

—

O que mais admiramos em um grande romance, em toda obra literária digna desse nome é o puro acontecimento, o aspecto ao mesmo tempo contingente e necessário de todo o material narrativo e a, por assim dizer, implicação fatal – concomitantemente fortuita – dos personagens na intriga, a assunção serena de seu destino. Vejam Stendhal, Dostoiévski, Faulkner. Renoir, em *O rio sagrado*, teve êxito com a mesma aposta, ao transcender a matéria prima muito espessa que lhe fornecia Rumer Dodden. *O rio sagrado* é assim comparável, termo a termo (ainda que de natureza radicalmente distinta), a *A cartuxa* (de Parma), aos (Irmãos) *Karamazov*, a *Luz de agosto*. Circula aí esse estremecimento da própria vida, um tipo de continuidade biológica que transparece até na carne dos atores, e essa sensibilidade específica no passar do tempo que tem um caráter essencialmente romanesco, tudo isso repensado em termos de cinema. Invocarei apenas de memória a sequência da sesta, quando “*o Verão mais vasto do que o Império suspende às mesas do espaço vários andares de climas*”⁵,

5. Saint-John Perse, “Anabase”.

essa, tão livremente intercalada – dessas liberdades que só um grande romancista pode se permitir – na parábola de Radha e Krishna, onde o jogo teatral e a dança vêm realçar o elemento romanesco, ou ainda aquela, que ninguém ousou fazer, do beijo de Valérie, do qual *Um dia no campo* (Une partie de campagne, 1936) nos dava um esboço, como a novela pode ser o esboço de um romance. *O rio*, ao mesmo tempo romance puro e espetáculo total, é o primeiro passo em direção a essa “arte integral” à qual Renoir, conscientemente ou não, nos conduz.

Qual diferença estabelecer, por outro lado, entre cinema e teatro? Ela reside, assim como se sabe, em uma dimensão, apenas uma, o que é decididamente verdade. O teatro, falando organicamente, não comporta senão três lados, o quarto sendo substituído por “essas centenas de rostos brancos que forram os muros como moscas até o teto”⁶. É um paralelepípedo aberto. Lugar naturalmente fechado, o cinema, ao contrário, reestabelece esse quarto lado e descortina a vida por cima, como o diabo Asmodeus levantando os tetos das casas, ou ainda mais indiscreto, pelo buraco das fechaduras. No entanto, em *A carruagem de ouro*, não há quarta parede. Não há e não poderia haver, na medida em que os personagens vivem todos “em representação” e subentendem, nos menores de seus gestos, palavras, um público imaginário. É uma deficiência que lhes impõe Renoir a fim de nos fazer penetrar com os dois pés no mundo do teatro. Ele chega a levar tal astúcia até nos oferecer, da parte de sua heroína, que, na tourada, de atriz se torna espectadora, o espetáculo de seu rosto. Claro está que “A comédia” é teatro em segundo nível. É, em princípio, espetáculo, depois espetáculo dentro de espetáculo, e assim por diante até o infinito. (De *Hamlet* até *Lola Montès* [1955] o drama sempre gostou de se prender em suas próprias armadilhas). Na verdade, Renoir nos coloca nos olhos um caleidoscópio de teatros, faz explodir os quadros rígidos da cena e os dispersa em todos os sentidos, apenas com uma facilidade que lhe permite a exploração

racional de todos os recursos da sintaxe cinematográfica. Imaginem uma cena vinte vezes maior, como a de Chaillot, com galerias em cada esquina, com escadas escondidas, balcões em todos os andares, *mudanças visíveis* sem o auxílio de maquinário algum, pela simples virtude da onipresença, e terão *A carruagem de ouro*. A tela, ou o palco, como quiserem, se torna parecida com um poliedro de mil faces, o qual se pode iluminar separadamente ou em conjunto, à escolha. Necessidade alguma de imagens compostas à maneira de *Les deux timides*, não mais do que “introduções” trabalhosas como em *Henrique V* ou *Occupe-toi d'Amélie* (1949), nem de farsas pseudo-históricas do tipo *O boulevard do crime* (Les enfants du paradis, 1945), todos processos deliberadamente primários (a Polivisão, ela mesma parece jogo de criança, e *O pecado original* (Les parents terribles, 1948), experiência de laboratório): o estilo mais simples, mais familiar, mais clássico em uma palavra. Para aqueles que ainda negariam a Renoir o epíteto de genial, essa obra magistral sequestraria suas últimas dúvidas.

Porém, o progresso decisivo levado a cabo por Renoir reside, ao que me parece, no tratamento da cor. Como se concebia, antes dele, o cinema em cor? Havia, de um lado, o mito da cor “natural” que triunfou antes da guerra e não contribuiu nenhum pouco para dar a certos gêneros (Western e outros) o aspecto de imagens de Épinal, além disso, muito sedutoras e de um pitoresco folclórico garantido, mas esteticamente discutível. Essa mistura fazia pensar mais nas séries desenhadas dos *comic books* do que no universo pictural autêntico. Mais tarde encontra-se um certo número de filmes, relativamente mais ambiciosos, que podemos chamar “monocromáticos”, nisso que tentam cristalizar a cor das paisagens e o próprio “tom” da obra em apenas uma dominante: é assim que o inglês *Western approaches* (1944) surge como um filme “azul”, *Duelo ao sol* (Duel in the Sun, 1946), como filme “vermelho”, *Depois do vendaval* (The Quiet Man, 1952), como filme “verde” (sobre o qual joga como um fogo fátuo a

7. Deixo de lado o cinema de animação, ainda que seu exemplo aqui seja instrutivo. Omito igualmente de estabelecer destino particular a certos ensaios em cor de interesse excepcional, mas que deixam o problema intocado, tais como *La Moisson*, *Senso* ou a maior parte dos filmes japoneses (*Portão do inferno* [1953], *O demônio dourado* [Konjiki yasha, 1954]) etc.

8. E. Souriau, “As grandes características do Universo filmico” [Lesgrands caracteres de l’Univers filmique].

9. “Eu quase, diz Claude Renoir, não percebi que fazia um filme em cores”.

mancha rosa do vestido de Mary Kate Damather) etc. Em suma, era retornar à película pintada dos primeiros tempos. Vieram em seguida aqueles que se disseram: vamos nos tomar por Rubens, Degas ou Vermeer e buscar equivalências refinadas – *Henrique V* será assim colorido em um estilo próximo ao dos miniaturistas do Renascimento, *Moulin Rouge* “encadeará” ordenadamente as telas de Lautrec (os *raccords* sendo executados tanto bem como mal por Vertès), *Romeu e Julieta* fará um jogo de esconder com os mestres holandeses, *Till, l’espègle* (1956) será “digno de Bruegel” etc. Essa maquiagem consciente e organizada atingia apenas a aparência mais exterior da obra, jamais sua substância profunda; poderia, com rigor, servir às artes estáticas, como a fotografia ou a decoração, mas se revela incompatível com o dinamismo do cinema (Feyder com *A quermesse heróica* [La kermesse héroïque, 1935] e Dreyer com *Dias de ira* [Vredens Dag, 1943] fizeram frente, já no preto e branco, às mesmas dificuldades). Podia-se, no máximo, realizar “*digests*” [sumários] à maneira de *Um americano em Paris* (An American In Paris, 1951)⁷. Em suma, entre os dois polos da base à americana e do “filme de arte” à europeia, o cinema em cores parecia destinado à decadência. E se tentou concluir, com os filmólogos estudando a projeção cinematográfica em um ângulo fisiológico (estímulos luminosos brancos e pretos), que “*o universo filmico é necessariamente acromático*”⁸.

Enfim veio Renoir. Para começar, ele recusou todo artifício químico ou ótico, prescreveu a odiosa “picturalização” e se contentou de abrir os olhos, de olhar. Retornou de algum modo ao realismo, mas a um realismo tão depurado, tão sublimado que, a nossos olhos habituados aos decalques, seu trabalho surgiu como um diamante brilhante separado de seu grupo. Lembremo-nos, em *O rio sagrado*, da sinfonia quase abstrata das pipas dançando no céu, ou quando da festa da primavera, grãos de terra vermelho vivo alegremente espalhados por indígenas em confetes que reúnem os quatro cantos da tela como meteoros. Dessa feita os eminentes filmólogos

permaneceram mudos: pela primeira vez, muito conscientemente, um cineasta realizava – para empregar o jargão deles – um fenômeno de “estimulação rítmica intermitente colorida”. Em *A carruagem de ouro*, os cromatismos azuis de noite dos jardins, a variedade infinita de vermelhos nas roupas (encarnado no lenço do toureiro, grená escuro de Camilla, vermelho escuro no gibão de Felipe, cíclame das roupas de baixo de Isabelle), o verde profundo da máscara de Colombina (do esmaltado sinople¹⁰ ao mármore), os arlequins multicoloridos, símbolos do teatro, todas as cores são tratadas no mesmo espírito; e, se possuem valor mais decorativo, é por aqui se tratar menos de preservar o realismo da natureza do que o realismo da arte. Caso se exija a qualquer preço equivalências pictóricas, elas são dadas além disso: como não imaginar, por exemplo, quando Camilla aparece em sua casa, esperando o vice-rei, o “charme inesperado de uma joia rosa e negra” da Lola de Valence de Manet? Do mesmo modo, os caminhos cintilantes da miscelânea noturna de *Estranhas coisas de Paris* não são possíveis sem a evocação das quermesses flamengas de Rubens e de Franz Hals – sem que, no entanto, jamais se possa falar de decalque servil. Pois o que realmente importa de sublinhar é que estamos nas antípodas da pintura animada, que assistimos primeiramente ao alargamento natural (no espaço e no tempo) do universo pictórico – como notamos mais acima em relação à literatura e ao teatro. *French Cancan* é, se possível, ainda mais desenvolvido nesse sentido. É a reintegração da plasticidade na vida. Falou-se pertinentemente da mancha amarela “como eclipse” do pano agitado à janela de seu sótão por Ana Amendola. Gostaria de assinalar que esse mesmo amarelo (de nuance creme ou açafão, consequentemente muito diferente dos amarelos do outro do buquê final) reaparece em dois outros momentos bem determinados do filme, com a mesma irradiante intemperividade: é a cor da luva da Bela Abadessa, reencontrada por Prunelle em um declive perto de *La reine blanche* e devolvido por Danglar à sua proprietária que

10. Sinople é o nome de um tipo de quartzo que, contendo óxido de ferro, produz uma coloração avermelhada (da qual o pigmento sinopia é produzido) e que tem seu nome derivado da cidade turca de Sinope, onde é encontrado com frequência) [N.T.].

11. Seria preciso comparar a concepção muito pessoal que Renoir tem dessa cor com aquelas de um King Vidor (*O homem sem rumo* [Man Without a Star, 1955]) ou de um Nicholas Ray (*Johnny Guitar* [1954], *Sangue ardente* [Hot Blood, 1956]). Para uns e outros, em todo caso, o vermelho permanece a “cor forte” por excelência.

12. A tradução dos versos de Baudelaire são de Ivan Junqueira (“Correspondências”. In: *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p.127) [N.T.].

espera na carruagem. E é também, no começo do filme, a tonalidade da porta coberta da entrada, diante da qual Danglard para enquanto observa Nini brincar no monte. Ou me engano ou esses três amarelos, concebidos não somente em função de seu brilho momentâneo na sequência, têm, além disso, uma outra significação simbólica muito particular: são as cores da sorte das três mulheres, aquelas mesmas das quais Danglard fará ou já fez estrelas [vedettes] (o menos puro dos três [amarelos] pertence à estrela em declínio). É a “estrela que passa”, rastro de cometa que atravessa a tela e do qual conservamos a trajetória durante muito tempo nos olhos. Quanto aos vermelhos, novamente, não há um plano do filme que não os tenha¹¹: notemos simplesmente que não há aqui grandes conjuntos, mas, antes, motivos decorativos isolados (tais como rubis de gravata, flores na abotoadura, rosas da legião de honra, debruns de camisola, fitas, bandeiras etc.) intercalando-se aqui e ali na imagem ao meio de grandes massas de cor pastel e fazendo a cena cantar como as papoulas de *Chemin montant à travers champs* de Renoir (pai) ou floreios acompanhando a cadência de um concerto. Tudo isso vibra, em um fascinante concerto visual onde, segundo o voto de Baudelaire,

“Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam”

Dando à luz puros fragmentos de ópera

“que a glória exaltam dos sentidos e da mente”¹².

Seria preciso analisar, por fim, a maneira profundamente nova como Renoir introduz a música em seus filmes, e como concebe sua utilização em contraponto (muito diferentemente de um Eisenstein, que não crê senão no sincronismo entre música e imagem, enquanto Renoir pesquisa voluntariamente a discordância). Ele se explicou sobre isso. Recordemo-nos da orquestração original sobre os temas indígenas em *O rio*, que vem a romper uma ou duas vezes com uma evocação de ares ocidentais (o “convite à valsa” caro às jovens); os concertos de Vivaldi para *A carruagem de ouro* (*La notte, Le Chardonneret, As estações*) etc., cada um ocorre com bastante propósito e, no entanto, de

maneira bem fulgurante para não dar a impressão de “concerto clássico de acompanhamento”); os refrões populares de *French Cancan* – e não penso necessariamente no célebre *Complainte de la Butte*¹³, mas antes nos saborosos interlúdios cantados por Casimir, o “coro antigo” de Danglard. Preferiremos sem dúvida *Estranhas coisas de Paris*, expressamente intitulada *fantasia* “musical” (e não “dramática”, como todos os filmes posteriores à “Regra do jogo”), onde Renoir encerra com beleza seu ciclo da síntese das artes. Pois é com o signo da música – a grande – que se coloca sua última obra, filme-soma, assim por dizer, do qual seria fácil mostrar que constitui ao mesmo tempo a apoteose das pesquisas desenvolvidas nos [filmes] precedentes. O papel do coro (a multidão, os boêmios), o contraponto sonoro, de uma riqueza de invenção constante (*Estranhas coisas de Paris* é um tipo de concerto para trompa, piano e orquestra), além de tudo, o ritmo essencialmente musical das sequências (com o admirável “majestoso” final, sucedendo ao “alegro prestíssimo” das cenas de caça ou de revolta no vilarejo), tudo isso me parece colocado sob a égide de Eutérpio. Não falamos de balé, o que arriscaria alimentar a confusão com um certo René Clair, o qual não pode ser invocado nesse assunto senão de longe. A ópera decididamente me satisfaz mais.

—

Digo Eutérpio, mas também (e desde então abandonamos a estética) Dionísio. É de fato a partir dessa obra-apoteose, sem dúvida a mais perfeita, a mais definitiva de seu autor (aqueles que hoje a subestimam cometem o mesmo erro que, antes da guerra, fizeram os espectadores rabugentos em relação a *A regra do jogo*), de tal modo que agora gostaria de definir a ética de Renoir. É fácil ver – o autor toma o cuidado de nos indicá-lo em um curta-metragem prefácio anexado ao filme – que essa ópera (não tão bufa quanto parece) é primeiramente um hino à carne, uma forma de bacanal aristofânico onde, quando tudo que se opõe à liberação total da

13. Música de Jean Renoir e Georges van Parys criada originalmente para o filme *French Cancan* [N.T.].

14. “Decorre daí que o jogo e a conversa das mulheres, a guerra, os altos empregos sejam tão disputados”. PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Fragmento 139. Tradução de Olívia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 2005, p.66. [N.T.]

criatura se acaba, as virtudes capitais, que são, segundo Renoir, a preguiça, a gula e o amor, podem enfim desabrochar em um delírio de todos os sentidos, e reinar como mestres. Seria o epicurismo o mais delirante, portanto a última palavra de um pensamento com mil desvios, que acreditamos, por um momento, orientado a vias da mais alta exigência? Porém, não nos enganemos: não basta, nos diz Renoir, para se ter direito a essa alegria paradisíaca da última hora, se deixar levar pelo chamado cego de todos os instintos. A preguiça não é um vício, mas uma arte, que supõe muitas renúncias. Um instinto, ao menos, deve ser reprimido, e não é coisa fácil para os homens: a ambição, a “libido dominandi” que chama cada indivíduo constituído normalmente para as honras e para o desfile, para a mais fútil das diversões, o inebria como a ascensão de um balão aos ares, o que provoca os desastres, militares e outros, como bem sabemos¹⁴. Quanto à mulher, por menos que tenha ela mesma amor pelos títulos e pelo gosto por desfiles patrióticos, longe de levar seu companheiro à simplicidade da vida natural, ela encoraja, por suas intrigas, essa conquista vã. Felizmente, há em cada Elena uma Orvet que dorme. E cedo ou tarde será preciso que ele e ela se esqueçam de toda intoxicação, matem em si a marionete, abandonem todas as fantasias fáceis da indumentária e se encontrem nus, íntegros, na luz brilhante da sinceridade reencontrada.

“Você não joga o jogo? Você é sincero? Eu também!” é o grito de libertação lançado por Elena quando, enfim, de princesa e de conde, não resta outro face a face senão o de um homem e uma mulher abraçados de pé contra uma janela, que a multidão, que não cessou de ser sincera, convida a se amar. É “o triunfo do amor” – o amor que não tinha seu lugar no cruel *A regra do jogo* e que encontra aqui seus imprescindíveis direitos. Uma única moral possível: primeiramente tudo destruir e em seguida tudo amar.

Não seria aí outra coisa senão uma dialética do sonhador, e a própria civilização, no fim das contas, não teria a última palavra? (Os

indianos nos mostram o caminho: mas o Nirvana deles, concebível em Gandhi, pode existir para um povo que ainda acredita na salvação para um general Boulanger? Toda esperança de progresso não passa de uma grande ilusão). O importante é lutar, pacientemente, para denunciar tudo aquilo que nessa civilização é corrompido; e “cuspir na fisiologia do casamento”¹⁵, como outrora o fez Boudu, tem o mesmo sentido do que hoje fustigar o ridículo do patriotismo ou do arrivismo político; é um cuidado de profilaxia social comparável, se se quiser, àquele que anima Rossellini quando luta em *Viagem a Itália* (Viaggio in Italia, 1954) e *O medo* (La paura, 1954) contra a desagregação do casal. Nesse estágio, o cristão e o pagão se reúnem. Os dois estão na extrema ponta de um certo progresso moral e humano que, nós que os colocamos na primeira linha de nossa admiração, não deixa de nos preencher.

Evocar, por fim, a memória maldita de um certo marquês (que alguns pretendem divino, que não era sequer, talvez, mais marquês do que esse general, essa princesa, esse conde de comédia), que na “Filosofia no toucador” exclamava: “Franceses, mais um esforço se quiserem ser republicanos!”, e evocava, pelo ardid do paradoxo e do humor negro, a mesma libertação total. Não creio que seja preciso se ofender com a aproximação; e, de resto, a sarabanda final de *Estranhas*, verdadeira viagem para Citera, não é ela mesma, antes de mais nada, impregnada por esse erotismo desenfreado, rústico, arcade, sem pecado, pois sem culpa alguma, do qual o século XVIII, através de Sade, nos dava o exemplo? Tudo aquilo que Renoir assina é amor.

É preciso concluir?

Para Renoir, o cinema não é um emprego, mas uma função: ele faz filmes porque necessita fazê-los, e porque tem prazer em fazê-los. Seus intérpretes o sentem, e cada personagem que encarnam representa para eles um ideal de bem-estar, da vida ampla e serena onde dão o máximo de si mesmos. Renoir é verdadeiramente um criador, no sentido mais elevado do termo. Cada uma de suas obras

15. *Fisiologia do casamento* é romance de Honóre de Balzac (1799–1850) que integra *A comédia humana* [N.T.].

é um mundo, um microcosmo onde se agita uma humanidade fervilhante, ao mesmo tempo leve e pesada, espessa e graciosa, frágil e forte, rigorosamente determinada e totalmente livre. É a radiação espontânea da fonte vital captada em seu mais secreto surgimento. Olhar os personagens de Renoir viver é adotar um ponto de vista melhor sobre o homem, é viver melhor e mais si mesmo, é chegar levemente a um tipo de serenidade. Amar Renoir é um pouco a mesma coisa que amar o movimento dos astros, o canto dos pássaros ou o batimento do coração no seio de uma mulher. Amar Renoir é amar tudo o que na natureza tem um sentido e participa do grande brilho, da grande e múltipla sinfonia do Todo. Amar Renoir é amar a Vida, com suas falhas e exaltações, suas alegrias e amarguras, seus mistérios e metamorfoses.

Pois Renoir significa renascer.

Renoir e o escândalo do ‘primeiro amor’ ou os perigos de Catherine¹

TAG GALLAGHER

Eu nunca havia visto pessoas tão ofendidas por um filme. Não era um filme grosseiro ou pornográfico, violento ou racista. Era um dos “clássicos” mais populares – e aparentemente inócuos: *Um dia no campo* (Une partie de campagne, 1936), de Jean Renoir, sobre um piquenique em família na década de 1890. E tratava-se de uma plateia de estudantes de cinema, em uma sala de aula.

O que era ofensivo era a maneira como Renoir “olhava” para mulheres jovens – em sua “fodabilidade”, como sugeriu um dos alunos.

De fato, Renoir parece mesmo pensar nestas linhas, não apenas em *Um dia no campo*, mas em muitos de seus filmes. *French Cancan* (1954), *O rio sagrado* (The River, 1951), *A besta humana* (La bête humaine, 1938) e *Le déjeuner sur l’herbe* (1959) vêm imediatamente à mente – ao lado, naturalmente, das pinturas de seu pai, Auguste Renoir. Não são apenas as mulheres que nos envolvem, mas a atitude de Jean em relação a elas como personagens de ficção – seu “olhar para elas”. A atitude de Jean faz sentir sua presença, que é o que um artista deve fazer². Mas por que sua presença ofende?

Podemos ver Renoir posando suas figuras e incorporando suas fantasias sexuais em suas obras nas sobras de *Um dia no campo* incluídas no DVD do BFI. Seus atores se esforçam para expressar sua nubilidade em poses, gestos, olhares e bocas. Ele encontra a melhor vista, ângulo e enquadramento, e ata sua nubilidade a manchas de sol

1. Publicado originalmente em espanhol pela revista *Nosferatu*, março de 1995. Ele foi posteriormente publicado em francês pela *Cinémathèque* n. 10 (1996) e em inglês pela *Film Comment*, janeiro de 1996. Tradução de Julio Bezerra e Ana Moraes.

2. É tentador explicar a diferença entre “forma significante” e “beleza” – ou seja, a diferença entre a forma que provoca as nossas emoções estéticas e a forma – ao dizer que a forma significante nos transmite uma emoção sentida pelo seu criador e que a beleza não transmite nada”. Clive Bell, *Art*, Capricorn, New York, 1958, p. 43.

e sombra, folhagens, água ondulante e campos floridos, à nubilidade universal de toda a natureza. No final, enquanto Henri caminha à beira do rio, a câmera o acompanha e, em seguida, o ultrapassa, encontrando Henriette sentada no chão. Ao invés de simplesmente seguir Henri, Renoir conduz seu olhar – ou talvez seja a força de atração de Henriette que puxa Henri em sua direção, mesmo quando ele não espera encontrá-la.



Renoir, como filho de Auguste, sabia que a nubilidade, longe de ser um tema novo, inspirara a maioria dos artistas e poetas da história, e gerara tradicionalmente descrições dos amantes com a ajuda de certas poses, folhagens, sol e sombra, e assim por diante. A nubilidade inspirou mais particularmente o seu próprio pai, cujas imagens Jean parece quase reencenar com os mesmos trajés, humores e locações.



Até mesmo seus personagens reconhecem que estão envolvidos em ritos de passagem inultrapassáveis. Renoir é adequadamente audaz e vívido, como se seu tema fosse original, como se o primeiro amor estivesse sendo experimentado e descrito pela primeira vez. Quando Henri coloca seu braço em torno de Henriette, sentimos o que ele sente, e o que ela sente também, e talvez também o que os atores Georges Darnoux e Sylvia Bataille estão sentindo. Seria essa a dimensão ofensiva de Renoir, em que nada está escondido ou mesmo implícito?



O que Rivette disse a respeito de Rossellini vale também para Renoir: Renoir não é sutil, ele é prodigiosamente simples³. Ofender-se talvez seja uma forma de buscar refúgio da conjugação que Renoir faz entre inocência e ambiguidade; entre sinceridade e fingimento; entre sentimentos e atores reais; entre *cinéma vérité* e reencenações de pinturas famosas; entre espontaneidade e mito atemporais. O melodrama sempre deseja o escandaloso, sobretudo quando seus conflitos giram em torno de um núbil “primeiro amor”. O melodrama sempre tenta mascarar o que não há como ser negado.

A maioria dos filmes de Renoir trava este movimento de mascaramento do “primeiro amor”. *A cadela* (La chienne, 1931), *O crime do senhor Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936), *Madame Bovary* (1934), *Um dia no campo*, *A besta humana*, *A regra do jogo* (La règle du jeu, 1939), *O segredo do pântano* (Swamp Water, 1941),

3. Rivette, Jacques. “Lettre sur Rossellini”. In: *Cahiers du Cinéma* n. 46, abril de 1955, p. 20.

Esta terra é minha (This land is mine, 1943), *Segredos de alcova* (The diary of a chamber maid, 1946), *O rio sagrado*, *French Cancan*, *A carruagem de ouro* (Le carrosse d'or, 1952), *Estranhas coisas de Paris* (Elena et les hommes, 1956), *Le déjeuner sur l'herbe*, *O testamento do Dr. Cordelier* (Le testament du Docteur Cordelier, 1959) pintam uma série de experiências inevitavelmente interligadas: um encontro inesperado; sentir-se parte de um todo vivo e sexual; e a queda que se segue. Em *Um dia no campo*, os amantes se seduzem mutuamente e se entregam à natureza, se entrelaçam e são abandonados pela natureza, e passam a viver vidas naturalmente miseráveis. As histórias de amor de Renoir raramente terminam felizes, sem contratempos. (Um de seus projetos não realizados era filmar *O primeiro amor* de Ivan Turgueniev, sobre um jovem cujo primeiro amor acaba tendo um caso com seu sádico pai. Renoir sempre adota o ponto de vista do masoquista – ele também tem seu primeiro amor).

O tema do “primeiro amor” não se limita aos relacionamentos românticos. O “primeiro amor” é uma atitude para com toda a vida; um personagem de Renoir em *O rio sagrado* o chamará de “digestivismo”: confrontando experiência com inocência, abertura e “fodabilidade”. E o “primeiro amor” é como nós nos traímos mascarando a experiência. Ele também abrange ações políticas, obviamente.

Provavelmente, Renoir herdou o “primeiro amor” de Chaplin, seu cineasta paterno, cujos filmes também tratavam de inocência e duplicidade, de pureza e de corrupção. *O submundo* (Les bas-fonds, 1936) termina com uma homenagem a *Tempos modernos* (Modern Times, 1936), de Chaplin, enquanto os amantes saem pela estrada da vida.



King Vidor, o cineasta com o qual Renoir mais se parece, também foi discípulo de Chaplin. Os três combinaram o realismo do “filme caseiro” com o melodrama teatral; documentário com o poder de atração das estrelas; paisagens naturais com composições pictóricas. Seus personagens são como pinturas. Eles atacam em poses, anunciam-se ao mundo e, em uma evolução da pintura, energizam suas emoções em movimentos e gestos (Chaplin com sua bengala, Henriette com seu remelexo, a robotização do corpo à la Chaplin na dança indiana de Mélenie em *O rio sagrado*).



Estes personagens são intérpretes, autoconscientes, o tempo todo, mesmo nas coisas mais simples, e Chaplin, Vidor e Renoir não podem conceber um propósito maior do que oferecer a eles um palco, no qual manchas de sol e sombra, folhagens e toda a Natureza unem-se para realçar sua presença. Uma mulher em *French Cancan* sacode a poeira de seus trapos pela janela



e este momento é estetizado, porque primeiro vemos a janela vazia, depois uma explosão de vermelho e um pano amarelo que acena contra um fundo verde – que toma momentaneamente o controle do espaço, assim como o canto dela toma o controle do tempo. A cor e a canção enriquecem a agradável graça dos movimentos da mulher e dão a ela uma presença atrevida e vívida.

As mulheres, como amálgamas de cor e som no espaço/tempo, como pinturas em movimento, muitas vezes impõem seu “show” ao mundo ao seu redor, e ainda mais intensamente às suas histórias, um “show” de si mesmas. Por seus poderes mágicos, onde quer que estejam, transformam-se em um conjunto para melhorar o seu desempenho, completo com homens transformados em público e elenco de apoio (simultaneamente) ou, às vezes, parceiros. O adorável vagabundo de Chaplin tinha este poder de presença transformadora, algo que nenhum homem em Renoir ostenta, nem mesmo o Rei da França em *A Marselhesa* (*La Marseillaise*, 1938). No entanto, quando uma mulher aparece, sua arte erotiza tudo – árvores, um quarto, um jarro, os sons do ambiente, a luz solar, as cores, o ar, como nas pinturas de Auguste Renoir e a celebração da arte de seus modelos. Compartilhamos as aventuras dessas mulheres, e dos homens que elas enfeitiçam ou pelos quais são enfeitiçadas. Elas energizam o espaço; elas erotizam o tempo.

Henriette domina *Um dia no campo* de tal forma que podemos esquecer que a sua história é um episódio enquadrado a partir da

história de Henri (que, por sua vez, vem de Henriette chegando com sua família no início do filme e indo embora com o marido ao fim) – a triste aventura de um melancólico jovem homem que emerge do desespero quando as persianas do restaurante se abrem e luz, música e o filme de uma menina erguida em um balanço magicamente inundam a moldura da janela e a escuridão.



A partir deste momento, Henriette será a estrela sempre que estiver em cena. Mas seu estrelato só é alcançado porque Rodolphe abriu as persianas fazendo dela um objeto do nosso olhar coletivo (de Rodolphe, Henri, Renoir, meu e seu). Antes deste momento, ela não havia sido identificada como um personagem. Quando chegamos ao epílogo, quando seguimos Henri, remando e vagando, ela se tornará o objeto de uma busca mítica. Agora, no balanço, se a própria Henriette não estivesse já eroticamente encantada, Henri a veria de qualquer modo, assim como ele vê Anatole como um idiota. Ela existe para Henri, ela sabe; o magnetismo é palpável. Mas ela se casa com o idiota, compromete-se a viver uma morte continuada, e Henri mergulha em permanente desespero. A crueldade erótica da história lembra Turgueniev mais do que Maupassant e, estranhamente, John Ford, que não poderia ter visto *Um dia no campo*, mas, três anos depois, tratou o romance em *A mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939) em termos semelhantes. Como Henriette, Ann Rutledge explode magicamente na cena, encanta

4. Bazin, André.
Jean Renoir. Paris:
Champ Libre, 1971,
p. 128.

o herói moroso com visões de um futuro erótico e depois o deixa sozinho contemplando ondulações em um riacho. Mas Henriette é mais tímida, mais ansiosa por uma consumação imediata: nenhum momento no cinema (gostaria de dizer) é mais erótico do que o olhar intenso que ela e Henri trocam logo depois de empurrá-lo para longe no primeiro rubor físico da paixão.



Como Henri, Renoir e nós, ela passa o filme constantemente a olhar para as árvores, os insetos, a luz do sol, Henri e as realidades emocionais – e assim ela se afirma constantemente e independentemente de seu papel na história de Henri. Seus sentimentos, seu desgosto amoroso contaminam tudo.

“Renoir é Impressionismo multiplicado pelo cinema”, disse Bazin³. Como outros cineastas – Vidor, Mizoguchi, Dreyer, Murnau, Sternberg, Ophuls, Rossellini, Ford e Godard, cada um à sua maneira –, Renoir combina a sensibilidade erótica de cada uma das artes em um consórcio polifônico.

Seus personagens brincam como o vagabundo de Chaplin com seus próprios paradoxos. Eles podem experimentar o “primeiro amor” inocentemente, momento a momento; mas suas reações são calculadas, momento a momento; E sua própria perversidade torna-se sua principal preocupação. Eles são artistas, artistas tanto reais quanto irreais. Eles querem as coisas à sua maneira.

Em *O rio sagrado*, a ruiva Valerie dança com uma abstração polida em direção ao seu primeiro amor (Capitão John);



e então ritmicamente canta “Sim”; depois chora após o primeiro beijo; e, em seguida, explica de maneira um tanto atrapalhada: “Estou chorando porque ...



... Eu não queria que fosse real”. Renoir, generosamente, encena seu balé em um Jardim do Éden e o coreografa ao convite de Weber à dança. Sua dança é inocente, um flerte com o “real”, cujo convite ela não está disposta a aceitar, e por isso é falsa. Seu “primeiro amor” também foi sua farsa, o tempo todo. A câmera retrocede ao sabor de suas palavras – de seu rosto, de sua interioridade que domina o mundo inteiro, à paisagem, em que seu corpo é um elemento aprisionado, exposto.



O extravagante movimento de câmera imprime um floreio refinado à farsa de Valerie. Mas Aeschylus se esconde em Weber; a farsa é real.

Valerie tem se observado o tempo todo. Ela não simplesmente “sofre o destino”. Os personagens de Renoir não tropeçam cegamente na tragédia; eles escrevem suas próprias histórias. A morte de Little Bogie em *O rio sagrado* resulta de sua presunção arrogante de que ele pode manter a “cobra no jardim” sob seu domínio.



Essa inocência é culpa. Em *Um dia no campo*, Henriette não sucumbe simplesmente às seduições de Henri, à natureza e à sua própria nubildade; ela faz da natureza seu suporte, como Valerie, e seduz a si mesma e a Henri juntamente com ela. Posteriormente, é sua própria natureza que provoca seu miserável casamento com Anatole, não apenas seus costumes pequeno-burgueses. Seu último encolher de ombros reconhece sua responsabilidade – um último

“oui” que não é menos trágico por fazer parte de uma farsa que ela mesma criou.

Ela escreve a história de Henri também, e a de Anatole; assim como Henri e Anatole escrevem as suas e a dela; assim como, distraídos em suas próprias histórias, Harriet, em *O rio sagrado*, assina a morte de Bogie, e Octave (Renoir), em *A regra do jogo*, assina a de André Jurieu. O que nos acontece e o que fazemos acontecer conosco é um emaranhado de predestinação e livre-arbítrio. As farsas que inventamos criam realidades bem particulares, nas quais nossa responsabilidade moral é ainda maior. Daí as tentativas de suicídio (*O rio sagrado*, *Esta terra é minha*, *French Cancan*), os assassinatos (*A cadela*, *O crime do monsieur Lange*, *A besta humana*), as mortes, as vidas arruinadas com as quais os filmes de Renoir costumam acabar.

Esses gestos grandiosos são vaidades: tentativas de mascarar um assunto fora de controle. Outros atores tentam ser mais maliciosos. Harriet cresce e escreve a história de sua história. “Esta é a história de meu primeiro amor”, sua voz adulta nos diz,



mascarando-a, como se fosse um desenho. Da mesma forma, no final de *A regra*, o Conde faz um gracioso agradecimento ao público,



assim como Carmela no final de *A carruagem de ouro*,



tentando mascarar eventos que, como os eventos da história de Harriet e da história de Henriette, recontam a falência das convenções como proteção e bússola. Em todos esses casos, e na maioria dos filmes de Renoir, o “primeiro amor” começa como uma explosão de pureza, mas a reflexão o torna político, em uma divisão de poder.

Os melhores filmes de Renoir são uma sucessão de transações eróticas/políticas – a interação entre honestidade e duplicidade. Seus personagens, como os de Stendhal, estão constantemente curto-circuitando seus pensamentos, esforçam-se para mascarar a experiência, e, nesse processo, transformam-se em “artistas” e “autores”.

Ou todo o mundo é um palco. Na verdade, a maioria das cenas de Renoir são solos saborosos ou duetos conflituosos. Muitas vezes, como em *A cadela* ou *Boudu salvo das águas* (Boudu sauvé des eaux,

1932), suspeitamos que Renoir tenha sido contaminado pela crueza na caracterização de personagens de filmes de Hollywood daquela época (como um quarto de século mais tarde Godard e Truffault seriam pela Hollywood dos anos 50), em que a pantomima arrogante de Dietrich, Cagney e Spencer Tracy nos filmes do início dos anos 30, de Walsh, Sternberg, LeRoy, Bacon e Wellman, devia mais a Chaplin, ou mesmo a Sennett e à commedia dell'Arte, do que a D.W. Griffith. Conversas tornam-se jogos; a linguagem corporal domina os diálogos. Em *A regra*, o ritmo individual de cada personagem, em movimento e linguagem corporal, tem muito a ver com os seus respectivos dramas, como seria de esperar em um balé ou pantomima; eles são feitos para evocar uma dança da morte. As jovens heroínas de *O rio sagrado* e *Um dia no campo* dançam constantemente, seja atual ou virtualmente, em geral em meio ao cortejo. Nini, em *French Cancan*, a intérprete suprema de Renoir, afirma sua nubilidade, seu poder e afirma-se a si mesma através da dança. Ela conhece seu “primeiro amor” dançando com Danglard (ela, pela primeira vez, ele, pela nona: a moral de ambos coincide com o seu decoro:



eles dançam como Chaplin poderia ter dançado se tivesse um parceiro tão gracioso como ele próprio). Ela engana Paolo com a dança e os dois vão ao sexo (dando a ilusão de si mesma: “Você é minha esposa”, diz ele, enquanto ela se veste para Danglard).



Ela captura o Príncipe com sua dança. Ela vai foder com todos os homens do mundo (mas apenas em ilusão) no Moulin Rouge com sua dança.



Em contraste, seus duetos com o Príncipe são realizados principalmente sentados, como paródias perversas dos duetos do “primeiro amor” com Danglard.



É o “primeiro amor” do Príncipe, ou algo assim, com a ressalva de que ele, mais até mesmo do que Valerie em *O rio*, quer o amor da história, não o amor verdadeiro. Ele é rico e seguro, poderoso e leal, ele será um rei, enquanto Danglard é pobre e imprevidente, impotente e promíscuo. Mas o Príncipe é totalmente incapaz de dançar e eternamente triste, enquanto Danglard é eternamente alegre. Ele quer sofrer.



Ele se senta com Nini sob as flores de cerejeira em “la butte de Montmartre”, a colina que em breve será mitificada no Moulin Rouge em uma canção agridoce de romantismo masoquista. Pois o príncipe não é o príncipe de Nini; ela mal suporta sua presença, e ele sabe disso. No entanto, eles jogam um jogo de pureza fingida.



Consciente de que está segurando um Camembert em um momento inapropriado, ela tenta escondê-lo, mas acaba por fazer uma

paródia óbvia de ser recatada; as chances dele são nulas, mas ela vai jogar o seu jogo.



Ele a trata como uma rainha; ela mente estar apaixonada por Paolo. Ele implora por atenção; ela trabalhava em uma lavanderia no dia anterior, disposta a se vender para o primeiro que aparecesse. Ele, eventualmente, fracassa em seu próprio suicídio, e, oportunista, força um encontro, embora saiba que ela só aceita para então reivindicar a escritura do Moulin Rouge.



É claro que ele coloca a escritura no nome de Danglard, não consegue beijá-la e mal recebe um obrigado. Ele satisfaz seu próprio masoquismo, enquanto ela desempenha o papel de dominatrix. Ela diz sim dizendo não, que é o que ela deve dizer em sua farsa de papéis invertidos. Ele é o primeiro a curvar-se diante do estrelato dela, e um príncipe é um pretendente mais do que

apropriado. Nini se vê como uma pessoa doce. Gosta de fingir emoções maternas que ela na realidade não sente. Daí a maneira como ela põe o Camembert para atrás e a pose que ela mantém com as flores, e a forma como mente e explora o Príncipe. E, ao seu modo, ela é doce, e paga desse jeito a sua parte em uma transação um tanto unilateral.

O príncipe vê a verdade em Nini. Ela é uma estrela, é impossível tomar posse dela. Danglard também a vê. A história de Danglard transformando Nini em uma estrela é uma das duas linhas principais do enredo do filme.

Ela a admira como uma mulher a ser exibida – uma vitrine de feminilidade. Ele é um empresário porque sabe como explorar uma coincidência financeira e políticas, publicidade e gosto para fazer de uma lavadeira como Nini uma estrela. Ao tomar a transação do príncipe como exemplificação da moda, ele incentiva o desejo de Nini de ser um símbolo sexual, uma promessa de doçura, uma dominatrix. Como um proxeneta, ele a toma em seu prazer, transforma-a em uma profissional, e segue para a próxima mulher; seus negócios dependem de suas relações amorosas.

O amor em Renoir é muitas vezes um jogo de exploração mútua entre dominador e dominado, sadomasoquismo monetizado. Jogos de poder. E assim, inextricavelmente entrelaçada à história de como Danglard a tornou uma estrela, está a história de como Nini flerta com a nova imagem de si mesma que o príncipe, Danglard e o Cancan promovem.

Na verdade, não é um novo papel para ela, e nem é a primeira vez que ela flertou com ele. Ela sempre governou Paolo, ela sempre foi doce com ele, e ela sempre o enganou;



ela é uma verdadeira *femme fatale*, que, como Henriette em *Um dia*, expressa um dos traços de sobrevivência das mulheres de sua classe econômica, cujo estrelato é um produto das desagradáveis realidades materiais da vida em Paris. O novo personagem de Nini é também o resultado de sua vontade de escrever sua própria história e vivê-la, para ser capturada por sua própria ficção. É verdade que sua ascensão da pobreza ao estrelato está enquadrada em uma série de reações culturalmente calculadas a experiências inocentes. No entanto, Renoir mostra Nini fazendo escolhas morais a cada momento, com a mesma consciência que vemos na situação envolvendo o Camembert – quando aceita (como ela pensa) vender-se a Danglard, seduzir Paolo, mentir para o príncipe, fazer amor com Danglard ou – o rito final de passagem – dançar o Cancan, o que significa abandonar a sociedade respeitável para atrás.



Agora Nini está à venda para todos os clientes do Moulin Rouge.

Ela acena sua vagina em nossa direção: “Can! Can!”



Mas a única coisa que realmente podemos é ver breves vislumbres de sua calcinha branca. O truque do *show* é a sua negação, o seu masoquismo, a sua ilusão. Nini não se entrega a ninguém. Ela é uma provocação, uma transação, uma mercadoria, como “cobre na bolsa de Nova York”.

A primeira cena de *French Cancan* mostra os banqueiros de Danglard em primeiro plano, enquanto ele promove sua dançarina ao fundo.



Nos anos 30, a monetização dos relacionamentos eróticos dos filmes de Renoir poderia ser tão grosseiramente materialista quanto o marxismo dos anos 30 (X explora Y explorando Z em *A cadela*, *O crime do monsieur Lange*, *A besta humana*) e igualmente moralista. É difícil dizer se os triângulos (como o Legrand-Lulu-Dédé

em *A cadela*) se tornam monetizados por causa das personalidades dos personagens, seus desejos por domínio e submissão; ou se suas personalidades são um resultado da natureza monetizada de todas as relações na sociedade capitalista. Durante os anos 30, Renoir inclina-se ligeiramente para a última explicação.

Em seus filmes do pós-guerra, ao contrário, ele se inclina um pouco mais em direção à primeira explicação. Os personagens são mais conscientes de serem seus próprios autores. E *French Cancan* reflete o revitalizado euro-marxismo pós-guerra inspirado em Gramsci, no qual uma outra nova hegemonia deve ser alcançada por meio de novas raízes nas classes populares; Danglard vê o Moulin Rouge como um lugar onde os ricos podem comungar com o povo, como uma comunidade que atravessa as linhas de classe. Como resultado, a monetização do erotismo é mais complexa do que a simples opressão do capital nos anos 30. Os escritos marxistas do pós-guerra de Herbert Marcuse sobre a perversão capitalista do erotismo estavam na moda, e Renoir mostrava as “estruturas” da sociedade. “Juta era a razão pela qual vivíamos na Índia”, afirma Harriet em *O rio*, em meio a constantes conversas sobre dinheiro e classe; o próprio rio é um fator econômico, um condutor de juta, ou seja, de vida. A ascensão de Nini à fama é resultado de uma série de transações entre Danglard, sua mãe, o príncipe, o público e ela. Mas sua história é a repetição de histórias anteriores a ela, como as de La Belle Abbessé, que é vendida por Danglard ao Barão Walter, e de Prunelle, que agora dorme na rua, bêbada, implorando por esmolas. O mundo que essas três mulheres compartilham com as heroínas dos anos 30 de Renoir não é o de felicidade ou filhos, mas o de uma batalha constante. No entanto, os motivos de Nini são mais complexos do que os de Lulu em *A cadela*. E, ao contrário de Lulu, Nini tenta se preocupar com os homens que ela engana – estes, ao contrário dos heróis de Legrand e Renoir, não usufruem mais o luxo da selvageria justa.

Nos anos 30, as paixões são erupções paroxísticas. Apesar dos elogios concedidos a *A regra do jogo* (pelos críticos dos anos 60 e 70) por mostrar a dissolução da moralidade das classes mais abastadas, a atenção de Renoir durante os anos 30 esteve mais focada na dissolução da moralidade da classe média. As classes médias – à medida que mais e mais operários e camponeses subiam à classe média e exigiam seu *status* – estimularam a competição por recursos, mercados e segurança que precipitaram o paroxismo da Segunda Guerra Mundial. Assim, muito mais sintomático das atitudes dos anos 30 do que *A regra* é *A Marselhesa*, que abençoa a violência para alcançar as aspirações das massas. Os Renoir dos anos 30 saúdam a violência como justa (embora lamentável) quando sublinham a revolta contra a repressão social – *A cadela*, *Boudu*, *O crime*, *Toni* (1935), *Um dia*, *Madame Bovary*, *A besta humana*. Os filmes dos anos 30 de Renoir sugerem que nossas paixões ingovernáveis podem ser vetores de mudança, um pouco como o Futurismo representou antes da Primeira Guerra Mundial. Se, ao contrário, *A regra* foi rejeitado pelo público, por críticos e ideólogos dois meses antes da erupção da Segunda Guerra Mundial, suspeita-se que a razão disso não esteja no fato de Renoir zombar das classes dominantes e de sua aptidão para governar, mas porque neste filme, tudo, mesmo a violência, parece fútil. Renoir não estava mais disposto a melodramatizar a dissolução da moralidade de classe como um sinal de revolução necessária.

A esquerda militante nunca o perdoou, nem em 1939, 1950 ou 1968, por – como dizem – desertar seus companheiros e virar as costas para A Boa Luta. “Ele não disse adeus”, brincou Aragão. No entanto, o eurocomunismo tomou a mesma decisão na Europa Ocidental depois da guerra: cooperar com a Democracia Cristã e lutar pacificamente pela revolução, mudando a percepção pública. E os ganhos da esquerda europeia foram substanciais. Da mesma forma, nos filmes do pós-guerra de Renoir, a mudança não é o resultado de paroxismo e caos inspirando indivíduos que personificam as massas. Agora a

mudança é o compromisso constante de cada indivíduo. Não resulta da simples aspiração aos atributos de classe, mas sim de uma aspiração dialética – criar uma nova hegemonia moral (e, portanto, justiça material) sendo nós mesmos e compreendendo as identidades que a classe, o gênero, a idade, a raça, a nacionalidade e a religião nos conferem – “willy-nilly”, como diz Nan em *O rio*. É essa aspiração dialética o drama do Renoir do pós-guerra, sobretudo no que diz respeito ao “primeiro amor”.

Esta lá nos anos 30 também, mas subordinada a aspirações mais francas, como a brutalidade nobre e violenta de Boudu, o gosto de Legrand pela liberdade que o papel de vagabundo o permite desfrutar, ou a raiva dos heróis de *A besta humana*, *O crime*, *Toni*, *Um dia* e *A Marselhesa*. Curiosamente, muitos críticos (incluindo Renoir em dias alternados) argumentam que não é a raiva, mas o meio social, que é a força inexorável desses filmes, já que sela o destino dos personagens, que, portanto, não têm qualquer responsabilidade por si mesmos ou para com os outros. E o mesmo argumento poderia ser feito até mesmo sobre *O rio sagrado*, em que as tentativas arrogantes de Harriet de afirmar sua vontade são constantemente frustradas. Ela decide “conquistar” o Capitão John, mas perde para Valerie;



ela tenta fazer sua pipa voar, mas ela fica presa em uma árvore; ela tenta sair de seu armário, mas é pega por uma rede de peixe;



ela tenta rastejar por debaixo da mesa, mas se enreda nas pernas da mesma;



ela decide ser “sublime e bela”, mas seu quadro é desajeitado, seu rosto embaraçoso, e sua voz tão dura que Renoir a compara a um estridente pássaro gritando. Em um poema ela escreve que “Viu rosas por lá que confortaram seu coração / E viu suas pétalas carmesim estatelarem-se”. Assim como os heróis dos anos 30 de Renoir se punem por suas paixões, Harriet tenta se matar.

No entanto, o Renoir do pós-guerra – ao lado de líderes eurocomunistas – foi criticado, sobretudo, por enfatizar o “consentimento” sobre a revolta neste filme acima de qualquer coisa. Por quê? Foi tão repugnante que Renoir, com os líderes comunistas do Ocidente, se voltou para Francisco de Assis e para longe de Robespierre? As guerras não tinham sentido? A face mais vencedora da esquerda não tinha sido sempre sua fraternidade e humildade?

5. Com a exceção francamente comercial de *On purge bébé* em 1930.

E (segunda objeção), por que era tão tedioso que Renoir tivesse finalmente descoberto “a família”, estranhamente ausente, sem que ninguém o percebesse, de todos os seus “verdadeiros” filmes franceses⁵, até chegar à “falsa” Hollywood? Sem dúvida nenhuma, este é um passo de maturidade, um passo em direção à realidade, um passo na longa recuperação de Renoir e de seu desastroso casamento de dez anos com Catherine Hessling. Aos 47, ele de repente encontra um sentido para a família em sua arte, em sua visão de vida. Onde mais a verdadeira revolução poderia se dar?



E (terceira objeção), que tipo de feminismo irrelevante é que se sente ofendido quando uma mãe de sete filhos expressa sua convicção de que ter filhos é o sentido de ser uma mulher? Não há ninguém livre o suficiente para subverter as linhas ditadas por jovens solteiros? A libertação pode inspirar mudança, mas a parentalidade é a práxis da revolução. *O rio sagrado* é um filme de um cineasta profundamente político.

E, por fim (quarta objeção), por que Harriet, depois de ser resgatada de sua tentativa de suicídio, “consente” que Pollyanna continue vivendo, em vez de se atirar de uma locomotiva de velocidade como Gabin em *A besta humana*? Os heróis de *A cadela*, *O crime*, *Um dia* e *O submundo* também concordam. Gabin é a exceção. Renoir não alivia para seus personagens. E nos filmes após as guerras, ele está ainda menos inclinado a dar a eles soluções fáceis e paroxísticas para dilemas existenciais.

Os filmes de Renoir são cheios de cenas de pregação, pequenos dramas projetados para expor críticas sociais, como em Chaplin, como na *commedia dell'arte*. É só quando discordamos de sua ênfase que o acusamos de ser sentencioso. O Sr. John de *O rio sagrado* é feito para suspirar: “Meditação é trabalho duro. Eu sou muito preguiçoso para as grandes filosofias. Então, eu mesmo invento algumas pequenas, como digestivismo. Há uma figueira magnífica. Eu olho para ela e digiro o que vejo”.



Contudo, como Bazin assinalou, digerir é o gancho moral. O que mais estaria vendo um filme? O “culte du regard” de Renoir – seu modo de ver as figueiras e as mulheres – insiste que, para entender o mundo, primeiro temos de saber como olhar para ele, e fazê-lo entregar-se ao nosso amor, sob a carícia de nossa maneira de olhar para ele⁶. O mundo tem que ser “fodível”. Quem são os vilões de *A cadela*, *O crime* e *A regra* senão personagens com indigestão crônica? O que é o *French Cancan* senão o digestivismo de *O rio sagrado* aplicado às realidades socioeconômicas? Assim, especialmente em *O rio sagrado*, Renoir está enfatizando não a imobilidade, mas uma dinâmica dialética de digestão. “Eu odeio willy – nilly!”, declara Harriet, e todos os personagens de *O rio sagrado* se batem contra a realidade sem aprender a “consentir”. Tudo o que aprendem é “a continuar”, como diz a mãe de Harriet. A luta é feroz. “Seguindo em frente”, eles se recusam a desistir, como a família da fazenda em *Amor*

6. Bazin, 1971: 139–40. A noção de Bazin de que o cinema é “ontologicamente” uma “assíntota da realidade” é consistente com o “digestivismo” de Renoir – e com a mistura católica de fenomenologia e engajamento social que marca a cultura francesa desde os anos 30 – e que nos anos 40 e 50 ajudariam a inspirar o neo-realismo.

à terra (The Southerner, 1945). “Os bebês podem nascer de novo em jogos, não podem?”, insiste a irmã de quatro anos de Harriet. A digestão é o primeiro momento do “primeiro amor”.

O Renoir do pós-guerra, em contraste com o dos anos 30, representa uma mudança na ênfase do materialismo dialético para a existência dialética. Agora os indivíduos, e não apenas a “história”, têm de se afirmarem. O melodrama muda dos atos para os atores, particularmente, para a atriz. Nos anos 30, era usualmente o homem mudo que se revoltava, enquanto as mulheres se tornavam prostitutas para ganhar poder e acabavam vítimas. Nos anos 50, Nini e Camilla (Magnani, *A carruagem de ouro*) se vêem como altamente moralistas e acabam adorando o papel de dominadoras, e agora são vítimas de si mesmas mais do que do meio social. Valerie, a nascente dominatrix de *O rio sagrado*, “não era uma de nós”, explica Harriet; – seu pai era dono da empresa de juta. ... Eles eram ricos”. Dessa forma, Valerie é apresentada como uma ruiva estonteante em um cavalo estonteante, mimada, auto-indulgente e cruel.



Meninas como Harriet, em contraste, depredam seu próprio valor em uma sociedade de trabalho, onde filhos, não filhas, são bens; e a filha mestiça do Sr. John, embora ela diga não precisar de dinheiro, tem a sorte de ter um pretendente brâmane oferecendo a ela sua posição e *status*,



7. Todo mundo tem as suas razões. [N.T.]

8. Em contraste, *close-ups* em série indicam unidade, ausência de solipsismo; por exemplo: os 12 *close-ups* rápidos que fecham *French Cancan*, ou a série de *close-ups* entre Harriet e suas irmãs em *O rio sagrado*.

assim como o amigo da lavadeira Nini tem a sorte de jogar Paolo, o amante de Nini, para escanteio. “Estrelas”, por outro lado, como alguém observa em *French Cancan*, “não têm dramas, apenas escândalos”. Elas nunca podem ser feridas pelo amor da maneira que ferem seus amantes, porque, como estrelas, tornam-se objetos de indigestão. O que seria mais político do que os encontros de todos os dias?

Nini se esforça cada vez mais para colocar uma máscara doce na realidade. (Renoir escolheu Françoise Arnoul para a peça por sua habilidade em reagir em conversas com ele). Mas todo mundo tenta mascarar a realidade, como declara Octave (Renoir) em *A regra – Tout le monde a ses raisons*⁷. E isso é “affreux”, ele acrescenta: terrível! Uma e outra vez, os *close-ups* transversais registram os mundos separados que os indivíduos habitam solitariamente⁸. E os planos-contraplanos enfatizam a ausência de união tão frequentemente quanto a sua presença. O “primeiro amor” morre porque todo mundo está certo, porque todo mundo mascara a realidade, e se torna um *performer*. Renoir viu-se como um satirista social na linha da *commedia dell’arte*, Chaplin e Stroheim. Mas suas atitudes dolorosamente ambivalentes para com as mulheres, sua tendência para descrevê-las como doces dominadoras que ele tanto adora e teme, certamente deriva de sua primeira esposa Catarina; fazer filmes deu a ele a oportunidade de interpretar um Danglard, enquanto ele talvez sentisse mais afinidade com o príncipe. O conflito de seus filmes é

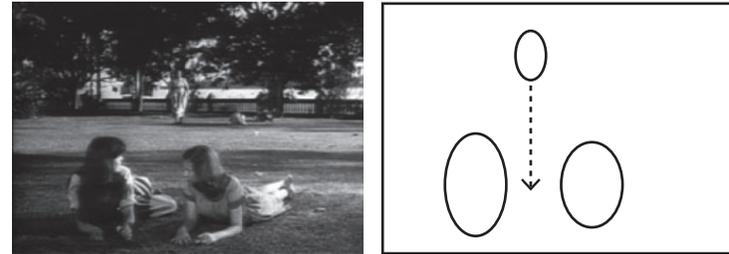
sempre entre querer comunidade e querer liberdade, ou, em outro nível, entre consentir na realidade e inventar razões, entre digestão e indigestão. O final de *French Cancan* talvez seja inigualável no cinema como uma celebração dionisíaca da comunidade, em que o espetáculo cumpre sua função arcaica de cimentá-la; mas o espetáculo é ilusão, como dizia Platão: a maioria de nós está apenas cantando em meio ao público, o príncipe não está lá, e para terminar o filme, Renoir corta impiedosamente para um vagabundo cambaleando do lado de fora do Moulin Rouge, sozinho na noite.

Olhando para as mulheres ou para homens ou para crianças, olhando para as árvores, não podemos deixar de colocar um rosto sobre elas. Como destrinchar o que vemos de como o vemos? Renoir não tenta desembaraçar os dois; ele comemora este emaranhado. Seu estilo de pintar mulheres e árvores jovens é equivalente à sua atitude em relação às mulheres jovens e às árvores. A história da arte ocidental poderia ser escrita como uma tentativa de lidar com o mesmo paradoxo – entre a realidade e o rosto que colocamos nela, entre quem somos e quem pensamos que somos.

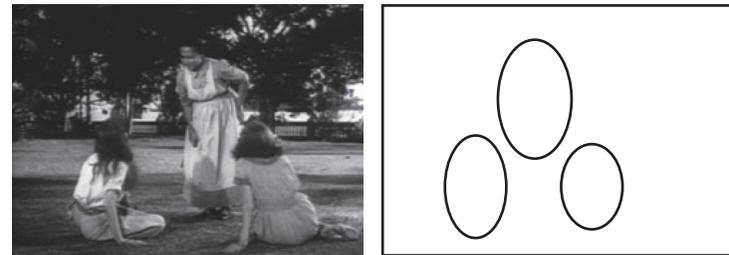


Por exemplo, o uso da perspectiva – na pintura renascentista, para transpor o espaço real em superfícies bidimensionais – era uma técnica para se aproximar da realidade. Renoir é excitado por sua duplicidade, e joga com essa duplicidade da mesma maneira

que Nini joga com o príncipe. Por exemplo: em *O rio sagrado*, Nan atravessa o quintal para chamar as meninas, mas Renoir muda seu movimento de horizontal para vertical.



Ela se torna um ponto no ápice de um triângulo (cuja base é a linha do primeiro plano entre as duas meninas), e o ponto cresce na medida em que ela desce verticalmente para baixo do quadro.



Renoir coloca uma face vertical em um evento horizontal. Ele cria um espaço racionalizado – um espaço “falsificado” em alguns aspectos para que seja possível compreendê-lo. A composição triangular com Nan mais parece um *trompe-l'œil* exemplar; e reconhecê-lo como tal é evocar não só a história da pintura desde o Renascimento, mas as reivindicações da ciência ocidental. Um artista oriental tradicional teria posicionado o movimento de Nan de forma bastante diferente, sem jogar com os paradoxos produzidos pela ênfase na perspectiva. Mas Renoir

joga com eles deliberadamente, de uma maneira ou de outra, de plano em plano, insistindo em sua perspectiva ocidental.

É isso, precisamente, o que afasta algumas pessoas de *O rio sagrado* – que Renoir não era menos francês e mais indiano, que ele tenha ido à Índia, mas não a colocado em seu filme, e sim contado histórias, com quase nenhum caráter indiano, sobre uma família britânica que vive por lá como colonialistas. Não houve reconhecimento da pobreza e da luta da Índia, da imensidão dos problemas enfrentados por centenas de milhões de pessoas que acabavam de alcançar a independência. Satyajit Ray declarou que *O rio sagrado* não era a Índia. Mas era a Índia de Renoir, a Índia de Harriet, um olhar para a Índia e os indianos em todos os planos, o olhar de uma menina. E por que culpamos Renoir e Harriet por ignorarem as catástrofes da Índia mesmo quando se concentram nas catástrofes da vida? As pinturas do pai de Renoir erravam em ignorar as catástrofes francesas? São todos os filmes americanos errados, que, desde 1895, têm ignorado o racismo americano, os conflitos laborais, a erosão ecológica e as políticas imperialistas? Não pode um filme ser profundamente político ignorando todas as questões atuais, com a exceção das questões mais imediatas de todas? Foi Satyajit Ray quem, como Luchino Visconti, declarou que Renoir o ensinou a ver⁹.

Onde, no Renoir dos anos 30, seria possível identificar a mesma preocupação sociológica que exigem de *O rio sagrado*? Onde estão as crises com a Alemanha, Itália, Espanha e a Liga das Nações; o debate sobre a defesa nacional; as políticas criminais na Argélia; o anti-semitismo (uma ou duas alusões menores: nada para pressagiar cooperação entusiasta no holocausto); a corrupção do governo; a pobreza opressiva? Onde está a Depressão? Onde está a ameaça do nacional-socialismo ou do fascismo? Se Renoir não mostra os pobres e indigentes na Índia, também não os mostra na França – exceto os “felizes vagabundos” de Rousseau em *Boudu e A cadela*. E os trabalhadores da fábrica? Renoir ignora completamente sua situação!

No entanto, os críticos acadêmicos mais recentes – os mesmos que descartaram *O rio sagrado* e *French Cancan* com uma arejada condescendência – canonizaram *O crime do monsieur Lange* como se fosse um raro exemplo de um filme politicamente profundo. Contudo, os problemas dos empregados de colarinho branco em *O crime* são triviais em comparação aos dos trabalhadores de fábricas francesas ou aos dos homens e mulheres da classe trabalhadora rotineiramente retratados em filmes americanos pré-1934¹⁰, e, ainda assim, são culpa do pouco amável editor (em contraste com a estudada acusação ao sistema em *French Cancan*) e são dramatizados em termos familiares à ficção francesa desde as *Ilusões perdidas* de Balzac em 1843. Os críticos franceses contemporâneos não viram nada politicamente radical em *O crime*, e por que deveriam? O filme foi um esforço para promover a Frente Popular em meio à classe média. Sua cooperativa de trabalhadores não era uma fábrica, mas uma dúzia de tipos literários abençoados pelo mecenato capitalista – não confronto ao sistema! – e um artifício tão utilizado durante a história de amor populista que nem nós nem os personagens somos levados a perguntar se a cooperativa vai sobreviver, agora que o único autor de seu sucesso fugiu para o exílio. Se o bem triunfa sobre o mal neste melodrama, é devido apenas à sinceridade da heroína, que convence o júri de sua descrição a respeito de um assassinato cujas motivações reais são incoerentes¹¹.

Em *O rio sagrado*, a declaração de Renoir de sua incapacidade em assumir uma perspectiva indiana baseia-se em um dilema filosófico compartilhado pelas culturas ocidental e oriental: a validade questionável do conhecimento humano – das histórias que inventamos para colocar um rosto no mundo. Mas Renoir trata o cinema com a tradição de Vermeer, como uma câmera obscura, na qual se projeta a imagem que o artista vai traçar como geometria bidimensional, transposição espacial que é tanto verdadeira quanto falsa, sem ser claro sobre o que é verdadeiro e o que é falso; tal ambivalência é

11. Uma possível interpretação é a de que Lange assassina Batala a sangue frio para salvar a cooperativa. Renoir compara Lange com o seu herói, o caubói Arizona Jim, e sugere que um mundo melhor pode ser criado simplesmente matando os maus (uma lição que Hitler e Stalin levaram a sério). Na verdade, ao assassinar Batala, Lange se torna um fora da lei e destrói a cooperativa, que não pode sobreviver sem suas histórias do Arizona Jim. Mas, como nos relata a heroína, Lange é motivado pela paixão: Batala a estava molestando fisicamente pouco antes de Lange atirar nele.

9. Toda cultura se ressentida dos filmes que estrangeiros fazem sobre ela; a Índia de Rossellini foi condenada pela mesma razão, assim como os filmes de Ford sobre a Irlanda e os nativos americanos, o filme de Vidor sobre a França, ou o filme de Antonioni sobre a América.

10. Durante os seus primeiros 40 anos, grande parte do cinema americano foi um produto de perspectivas progressistas da classe trabalhadora que denunciavam o capitalismo, o governo, a religião e a discriminação contra as mulheres. Hollywood tornou-se Tinseltown somente depois de 1934, quando um novo Código de Produção jogou as vozes progressistas para escanteio, como resultado da perda de independência dos estúdios em relação aos interesses de Morgan/Rockefeller durante a Depressão.

parte do realismo do impressionismo, do erotismo da inteligência. A maneira de Renoir de olhar para a Índia se assemelha à sua maneira de olhar para as mulheres.

A arte pictórica de Renoir assume o controle do mundo (tanto da Índia quanto das mulheres); a arte é sempre arrogante, é por isso que ela ofende. E Renoir faz isso conscientemente. Ao longo desse processo, seus filmes revelam a presença de coisas que não são arte, que estão para além do controle humano. Em *O rio sagrado*, a história começa quando o Capitão John chega, no momento em que a jovem Harriet se anuncia em voz-off enquanto a adolescente Harriet vê o Capitão John chegar. (Renoir teria notado o mesmo esquema no filme *Como era verde o meu vale* (How Green Was My Valley, 1941), de John Ford). Mas o que Renoir mostra não é a opinião subjetiva de Harriet adolescente, destacando e focando de perto o Capitão John, o homem. O que Renoir mostra é uma árvore prodigiosa que domina uma vasta paisagem;



e, em segundo plano, um rio, barcos, operários, mulheres – uma evocação da vida, da economia, da flora e do humor de um mundo (“Uma pequena casa, nossa aldeia, Bengala, Índia, o hemisfério oriental e o mundo”, a jovem Harriet a define), dominada por uma prodigiosa árvore; e em terceiro lugar, duas manchas minúsculas atravessando essa vasta paisagem sob aquela árvore prodigiosa (menos conspicuamente do que a diligência de Ford que atravessa o Monument

Valley). Aqui o paradoxo é entre o detalhe da história (o Capitão John chegando) e a composição (árvore e paisagem: o mundo, e uma mancha minúscula). A composição supera a história, transforma-a em uma história diferente, uma história de incidentes que ocorrem no contexto da natureza, o que Renoir define como ritmo.

Ele sempre insiste na música rítmica, nos movimentos rítmicos, nas composições rítmicas e nas montagens rítmicas, no discurso rítmico (cujos ritmos muitas vezes prejudicam deliberadamente a compreensão da cena – que os críticos atribuem erradamente à torpeza dos atores e à incapacidade de Renoir de dirigi-los corretamente!). Harriet fala dos ritmos de nossas vidas, das estações, de vida e de morte, do próprio rio, da corrente sacramental da vida que está sempre trazendo coisas: barcos e cânhamo e água. O ritmo do baixo é trabalho.

Os homens se ocupam dos remos na cena de abertura; o trabalho serve sempre de pano de fundo para cada uma;

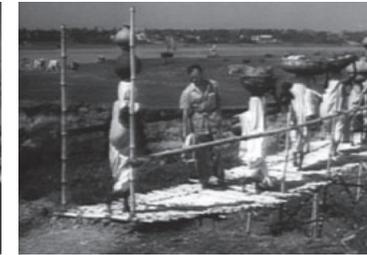


12. Raga é a espinha dorsal da música clássica indiana [N.T.].

a menina indiana que cresce na história de Harriet é mostrada trabalhando constantemente desde a mais tenra infância. *O rio sagrado* começa com uma fuga – um motivo rítmico na Raga¹² que passa de uma fase para outra e é ecoado por um motivo rítmico nos movimentos das pessoas que trabalham no rio, enquanto a panorâmica de Renoir expande gradualmente o espaço de um menino individual para o menino e seu barco e seu pai, para remadores no barco atrás deles, todos trabalhando – o mundo, como Harriet o chama, “o mundo do rio”.

Na Índia que Harriet conta, os santos meditam ao lado do rio e as mulheres vão ao rio e à figueira para pedir a bênção de um filho; o rio traz um jovem e a figueira leva um filho; E Harriet tentará dissolver-se no rio e acabará encontrando uma renascimento. *O rio sagrado*, como *Um dia*, é sobre os rostos que colocamos na realidade, e as consequências que se seguem.

Little Bogey é aquele que morre tentando encantar a cobra no jardim, embora todo mundo tentasse. Nan está sempre proferindo adágios. Harriet declara: “Eu odeio willy-nilly!”. O Capitão John luta contra a perda de uma perna. Melanie se preocupa em ser mestiça, e Valerie e todos eles se preocupam em ser sexualmente atraentes. O protesto é uma farsa, a dor o torna real, e nós seguimos. O rito de passagem para um personagem de Renoir (como para Zeke em *Hallelujah* [1929], de Vidor) é sempre a descoberta de que a vida está para além do controle. O temor que a descoberta desperta é essencialmente o mesmo, tenham eles se transformado em assassinos, prisioneiros em fuga, amantes trágicos, atos sexuais públicos ou escritores. Mas é a vida que está fora de controle? Ou sua própria história?



O amor de Renoir¹

JEAN-LOUIS COMOLLI

Talvez se tenha perdido de vista hoje, não se sabe mais muito bem, e, por outro lado, já não insistimos o suficientemente? É um fato que o cinema na *Cahiers du Cinéma* não foi pensado essencialmente a partir de posições teóricas, de uma estética bem formada e toda formulada, menos ainda em função somente de orientações ideológicas. Antes de ocorrerem essas construções, o essencial foi colocado, alguma coisa na ordem da paixão, uma violência do afeto que se estabeleceu em nós e nos ligou a alguns filmes, obras, algumas práticas do cinema e outras não. É daqui, deste fundo embaralhado da radicalidade do gosto, que não parou de proceder, em todas as épocas da revista, a elaboração de um pensamento do cinema. À luz da razão, a “política dos autores”, para deter-se nela, não tinha toda a desproporcionalidade, o disforme de um edifício do amor?

O cinema de Renoir estava entre todos os objetos eleitos dessa paixão. Os *Cahiers* nunca conseguiram falar de outra forma que não no modo amoroso, isto é, embriagado pela identificação e pela apropriação. Isso é ótimo, com certeza, e muito melhor que se for resumir a arte de Renoir, eu diria que ele tem em conta por completo a tentativa e o desejo de fazer nascer esse distúrbio amoroso em cada um dos espectadores dos seus filmes, de suscitar e carregar a mais forte ambiguidade no conflito da familiaridade e cumplicidade do

1. Publicado originalmente em Narboni, Jean. *Jean Renoir: entretiens et propos*. Paris: Cahiers du Cinéma - Petite Bibliothèque, 2005, pp. 365-371. Tradução de Lucas Murari.

espectador com seus personagens, seres de ficção, que pelo caráter estranhamente reversível do dispositivo renoiriano, terá a ilusão de ter tomado.

Quaisquer que fossem as vicissitudes da revista da época dos fundadores até agora, a referência a Renoir me parece ter sido constante, provavelmente, constantemente ativa, sem uma avaliação ou admiração cultural, nada que atribua aos filmes o pobre estatuto de objeto de arte, nada por envolver a obra a um comentário totalizante. Um lugar por sua vez central e difuso, em suma, de nossa parte nenhum recuo crítico. Deixe-me explicar isso – além de que é para dizer do funcionamento mesmo do cinema de Renoir, de sua habilidade em organizar essa interferência ou essa perda de perspectiva – pelo fato que nós fomos percebendo e recebendo desses filmes, além da noção de filme ou obra, algo da verdade do cinema.

Alguns filmes nos chegam a *Cabiers* como trocas de cartas em andamento entre cineastas (e isso não nos exclui), a maioria das quais não são sobre os estilos, as maneiras, os métodos ou as propostas, mas sobre a necessidade que houve sempre em empurrar a representação cinematográfica para fora do comum, para dar o seu extremo e ao mesmo tempo o limite impossível, lá onde a arte completa do simulacro explode em fragmentos fulgurantes de uma verdadeira sensibilidade dos seres e das coisas. O plano do rosto de Sylvia Bataille em *Um dia no campo* (*Une partie de campagne*, 1936) me comove mais que os closes desconcertantes de Maria Falconetti em *A paixão de Joana d'Arc* (*La passion de Jeanne d'Arc*, 1928) de Carl T. Dreyer, mas ele procede do mesmo ato cinematográfico decisivo, quando se arrebenta o que Renoir justamente chama “o filme” entre representação e realidade, entre nosso olhar e a verdade do outro. Deve-se reiterar o quanto ele enche de ilusão teatral que *A carruagem de ouro* (*Le carrosse d'or*, 1952) nos açoitava de tais efeitos de uma verdade ainda mais fulminante, que ela nos chega por outro lado, do avesso mesmo do realismo? E quanto à inscrição repetida

da queda e da morte sobre o corpo de Pierre Renoir em Luís XIV em *A Marselhesa* (*La Marseillaise*, 1938), ela não nos coloca uma verdade que, surgida desta forma mais retorcida ainda de ficção que é a reconstituição histórica, é, por sua vez a de um corpo, de uma classe, de uma sociedade e de um princípio (a realza)?

Uma seleção de tais momentos jamais acaba, e vou mencionar ainda a extraordinária ligação de Françoise Arnoul (Nini) nas aulas de dança de *French Cancan* (1955), quando ela corre do fundo da profundidade de campo para o primeiro plano, isto é, foge da câmera para o seu eixo, lá justo onde o nosso olhar a espera, e que por dois sobressaltos nos surpreendemos que ela se rompe. Pela força do corte e a violência do *raccord* (do mais próximo ao mais distante), a tensão dramática da cena é interrompida inesperadamente; ao invés de se aproximar do personagem para nos dar a ver mais os traços do drama em seu rosto ou em seus olhos (como seria programado certamente um corte preguiçoso), a câmera salta ao ângulo oposto da sala: o quadro aberto subitamente frustra nosso olhar de uma contemplação detalhada da dor. Isso associa o efeito de uma dilatação temporal e espacial (a cena ressoa, reverbera), mais abaixo de qualquer noção de continuidade, e o choque de um distanciamento. A diferença assim imposta em nosso ponto de vista se resolve portanto imediatamente em seu contrário: pelo percurso da personagem em direção à lente da câmera, nosso olhar se encontra de alguma forma realocado no centro do drama, ele se torna a meta onde se completa a trajetória de Nini. Meta e armadilha, polo de atração, superfície de magnetização e captura: como intencionado pela expectativa do quadro, movido pela mesma fonte de uma pulsão escópica do espectador, Nini no movimento de ir esconder sua dor aos olhos dos outros personagens, se lança e se abandona de baixo dos nossos.

Nesse momento da encenação eu diria que nos torna sensíveis, que materializa o misto de conflito e aliança, um e outro sem piedade segundo Renoir, entre os interesses próprios do espectador e aqueles

do personagem segundo uma dialética das exigências da ficção e as da cinematografia. É com esse exagero de ver a cena como um modelo reduzido pelo dispositivo que Renoir, na maioria dos seus filmes, tenta envolver o olhar do espectador com o qual se forma o desejo e a fantasia do controle diretamente na produção de efeitos dramáticos? Não o creio: a arte de Renoir é colocar o espectador na posição de um diretor. Mantemos com os personagens dos filmes de Renoir uma relação muito ambígua: uma coloração e uma sonoridade do filme, uma lógica de conflitos e destinos nos faz pressentir antes que se inscrevam claramente os signos do que irá acontecer com eles, e ao mesmo tempo, os *flashes* de verdade que os iluminam e nos entregam sem defesa, reforçam a cegueira de nosso amor por eles. Impressão de lucidez e sentimento de impotência, conjuntamente. Desejo fantasmático de vê-los fazer o melhor de duras provações que a ficção as rompe (e nós sabemos que ela fará, inevitavelmente), mas o prazer das emoções que no mesmo momento se rompe, e só ele proporciona. A densidade da vida desses personagens nos faz amar para sofrer e desfrutar juntos a sua perda.

Mas não posso resistir à evocação de um outro plano onde esse desespero e esse sadismo do diretor abraçam o espectador de seus filmes. É uma cena em *La vie est à nous* (1936) onde René, o engenheiro desempregado (Julien Bertheau), sai – se escondendo dela – sua amiga Ninette (Nadia Sibirskaïa). A câmera ocupa o lugar artificial da “quarta parede”: Ninette de alguma forma vira as costas para a cena e enfrenta a sala, em uma posição em função de um enquadramento ainda mais extraordinário que nos é mostrado, durante toda a ação, ocupado pelo cozimento de um prato sobre o fogo. A lente da câmera persiste sobre o fogão em primeiro plano; Ninette está em frente a nós e fala com Julien; podemos notar em seu rosto uma feição despreocupada, uma vontade de paz; atrás dela, na profundidade de campo (mais uma vez utilizado de modo antinaturalista, como fator de teatralização, de dramatização do

espaço pela inscrição no campo de um “fora da imagem” simbólico: o que um personagem não vê o outro também não), René se prepara para fugir. Ele vai atravessar a cena lateralmente e desaparecer. Por esse ângulo e enquadramento que não tem nada de natural, nos beneficiamos do privilégio exorbitante de observar de modo frontal e simultâneo as duas ações contraditórias dos dois personagens. Mas, acima de tudo, vemos como essa jovem mulher é cega, vemos sua cegueira, por assim dizer opticamente evidenciada pelo fato que ela não vê o que vemos, e que nós não a vemos no momento exato onde nós vemos que ele escapa. A violência da cena está toda no fato que nos é oferecido a apreender simultaneamente as duas imagens precisas, em duas verdades dos personagens que nem um nem outro não pode ou não quer ver o outro. O olhar do espectador é associado ao ponto de vista do mestre do jogo, do diretor. Exceto que ele tem de assumir também o que esse controle custa: o conflito entre o desejo que isso acabe e o desejo que isso continue; a tensão, a contradição entre nosso sentimento de revolta contra a covardia visível do homem (seria necessário que Ninette se volte e veja ela também tal como é) e o prazer de ver e de saber mais que a mulher abandonada, a cumplicidade com esse personagem negativo (ele não será redimido, isto é, por sua adesão ao Partido Comunista Francês) contra o personagem positivo, por poder desfrutar do espetáculo de uma inocência perdida.

Se tanto os personagens dos filmes de Renoir, incluindo os canallas, são amáveis, eu não creio que seja efeito de um humanismo ao qual foi muito facilmente reduzido o jogo um pouco mais astuto do cineasta. Amáveis, tem de ser necessariamente o que eles são para que o espectador os vença em sua perda. Não posso explicar de outra forma a insistência da proposta de Renoir ao tema do equilíbrio, ou melhor, reequilíbrio, gangorra pela qual cada vez se corrige e se amplia um espaço entre, como ele diz “os dois pratos da balança”: componentes ou momentos sucessivos de uma cena, efeitos dramáticos,

personagens...Mas não é somente a implementação na obra de um princípio estético: rupturas, contrastes, diferenças afetam também o lugar do espectador e o processo de sua relação com os personagens e os desafios do filme, levando a provocar de modo simultâneo ou alternativo sobre dois quadros, aquele de reconhecimento e espanto, do desejo de ser um outro e do desejo do outro. Isso vai para as consequências mais políticas: o cinema de Renoir é o único onde a representação contraditória das classes opostas não é nem uma caricatura, nem redutora, nem ainda maçante. Nos tornamos sensíveis a tudo que separa o pedreiro marselhense do cortesão de Coblentz (*A Marselhesa*), precisamente porque temos de entender um e outro também como fortes acentos de verdade. Aqui a história funciona como uma ficção: sabemos bem quem deve perder e quem deve ganhar, mas nós ganhamos (ou perdemos) em ambos os lados. Na lógica de tal sistema, a maioria dos espectadores do filme se encontra em si mesmo, e mais ele deve deixar. É a representação impulsionada até a devoração. Sabemos como Renoir trabalhava: as entrevistas que precedem, destacam a parte de improvisação da encenação, isto é, a entrada de possibilidades, a capacidade de capturar e absorver o que teria de um outro lugar, uma luz, um corpo; e se é verdade que com seus atores ele parecia menos dirigir do que se deixar guiar por eles, Renoir deixa o campo livre, os toma tal como se davam, não vemos uma espécie de correspondência metafísica entre essa maneira que teria o cineasta de aparentar delegar o controle da cena e o funcionamento do dispositivo fílmico, que segundo Renoir se alimenta das emoções mesmas do espectador?

Renoir Renoir¹

RAYMOND DURGNAT

Deixemos, ingratamente, de lado o Renoir que sente só poder trazer amor aos seus contemporâneos e investiguemos a filosofia de seus filmes por outro ângulo. Consideremos a antítese de Henri Agel entre o Renoir como “testemunha e amigo dos homens” e seu senso de “instabilidade universal”. Não está claro, a princípio, se essa última frase implica que não exista estabilidade universal, ou que não existam áreas de estabilidade, e é a diferença entre um niilismo que Agel aparenta querer atribuir ao agnosticismo e a crença de que fazer amizade com seus contemporâneos não é uma coisa assim tão fácil. Mas Agel parece sugerir que o mundo de Renoir permite agonizantemente pouca base sólida para a fraternidade. “O que liga *A regra do jogo* (La règle du jeu, 1939) a *Estranhas coisas de Paris* (Elena et les hommes, 1956) não é amor, mas sim uma espécie de compaixão sarcástica por esses fantoches que parecem ridículos em suas vidas, em suas lutas e sofrimentos porque o mecanismo de seus sentimentos é desmantelado por um sujeito irônico e desprovido de piedade (Leprohon). Não desprovido de piedade, mas libertado talvez de certos apegos que lhe permitem ver seus semelhantes através de uma lente diferente... Enquanto a natureza é verdadeira – lembremo-nos dos longos planos ao longo do rio no final de *Boudu, salvo das águas* (Boudu sauvé des eaux, 1932) –, o mundo humano é apenas um espetáculo. Não um balé, como em René Clair; um espetáculo, uma

1. Publicado originalmente em Durgnat, Raymond. *Jean Renoir*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1974, pp. 396–405. Tradução de Ana Moraes e Julio Bezerra. Copyright Raymond Durgnat Estate (Kevin Gough-Yates) raymondurgnat.com

ópera cômica. E é na medida em que esse espetáculo pode, em certas circunstâncias, atingir esse grau de paradoxismo no qual o trágico e o burlesco se dissolvem um no outro (*A regra, Segredos de alcova, A carruagem de ouro, Estranhas coisas de Paris*) que o observador alcança a beatitude...” A dicotomia permanece verdadeira, mesmo que outros observadores, como eu, possam preferir os filmes em que os “fantoques” são tão reais como os de *A regra*, onde o trágico não é mitigado pelo burlesco, que, sendo assim, permanece, no sentido trágico, “absurdo”. Deste ponto de vista, *Charleston* (Sur un air de Charleston, 1927) tem um “realismo interior” que falta a *Estranhas coisas de Paris*, e as preferências de Agel parecem-me motivadas por sua própria visão cristã, e de maneira divergente, irônica e desapegada das vaidades mundanas e das fraquezas da carne. A preferência de Renoir pela caricatura tem em geral um outro motivo – moralizante. Juliana é perfeitamente realista; ela é uma caricatura somente no sentido de que não compartilhamos suas atitudes.

A família de *Um dia no campo* (Une partie de campagne, 1936) é outro exemplo, embora aqui a “caricatura” faça fronteira com a noção mais usual de caricatura. Mauger (*Segredos de alcova*) não é tanto uma caricatura, e sim algo grotesco (embora este mesmo personagem pudesse ter sido tratado mais convencionalmente). Frequentemente, Renoir recorre à caricatura (usada amplamente para cobrir todos esses sentidos) quando deseja não apenas criticar, mas, sobretudo, nos fazer desacreditar ou desconfiar das atitudes dos personagens com os quais o público sentiria uma afinidade humana e moral mais fortes. Em contraste, criminosos, aristocratas e forasteiros tendem a ser tratados com mais simpatia e seriedade, gerando complexidade e tensão (e, aliás, talvez de forma acidental, questionando a associação do inadaptado e do cômico sugerido por um colega vitalista, Henri Bergson). Muffat (*Nana*) e Legrand (*A cadela*) não são caricaturas, mas personagens grotescos e trágicos – e em uma versão mais triste

de *Segredos de alcova* (The Diary of a Chambermaid, 1946), Mauger poderia ter encontrado sua voz.

Se a caricatura é a forma predominante do ataque de Renoir à burguesia, este não é um método infalível (ah, se a arte dispusesse de métodos infalíveis...). Se o espectador um tanto esclarecido reconhece ou responde à moral implícita (“essas atitudes o tornam um absurdo, desarmado, desumanizado”), outros podem ver as caricaturas como críticas aos vizinhos, ou o excesso, ou o absurdo distintivo, e não a semelhança significativa. A caricaturização de Mauger parece vir de uma fonte oposta. Ele é um personagem com o qual o público americano, então muito rígido, teria tido grande dificuldade de se identificar. A sabedoria hollywoodiana convencional teria tornado-o mais “razoável” e incolor. Renoir assume o outro caminho, e, talvez pensando em Chaplin, em Groucho, e em *grotesques* fora de moda, se permite manter a maior parte de seus excessos. Ele se torna um grotesco em “alta velocidade”.

E assim, a caricaturização moral de Renoir tem muitos modos, mas não deve ser confundida com uma crueldade fundamental. Nem é um sentimento de crueldade, meramente cruel; requer também uma honestidade que recusa a edulcoração do *pathos*. (o que implica necessariamente negar que essa honestidade possa ser reforçada por Schadenfreude de um tipo ou de outro, e Renoir compreende Opale; nós também, não?) Desapego e ociosidade podem se dar as mãos; e o ócio é uma forma de participação: em alguma outra coisa. Quando falamos, como o fez Renoir em 1951, de seu “amor por situações atroz”, estamos falando da sensível e cruel “crueldade” que Renoir compartilha com Chaplin e Shakespeare e que se aproxima, embora permaneça diferente, do “sadismo filosófico” de Buñuel. O pronto acesso a um sentimento amigável é verificado em nome da lucidez, o que gera prazeres que só a verdade pode dar; e o espectador pode sorrir, com gratidão, com um senso de retidão, como um artista, que diz, por qualquer que seja a razão, a verdade e nos liberta das mentiras

sentimentais. Caso contrário, a tragédia seria ou sadomasoquista ou insuportável. Mas dizer a verdade, também, é envolver-se.

Talvez a parte menos reconfortante da visão de Renoir seja, apesar da falta de malícia, o fato de ela girar em torno da desordem: estupro, assassinato e revolução. “O que é realmente terrível, é que todo mundo tem as suas razões”. A partir desse envolvimento simpático com as “razões” das vítimas destrutivas que raramente são também “vilões”, espalham-se as vibrações negras e caóticas sobre as quais Agel tão justamente insiste. Se a visão de Renoir muitas vezes envolve uma visão trágica ou estoica da vida, mas curiosamente escapa à nossa classificação usual da tragédia, não é porque o otimismo, o sensacionalismo ou o sentimentalismo a diluem. É porque esse senso de acumulação “ordenada”, que é característico da tragédia convencional, é abalado pelo seu senso de “transformabilidade” do ego e de certas associações “absurdistas”. A crítica do paranoico e justo “bode expiatório” em *A mulher desejada* (*The Woman on the Beach*, 1947) tem raízes profundas. Renoir não precisa de Iagos, Edmunds, Lady Macbeths... O que não é dizer que eles não existam: o manobrista Joseph é um deles. Mas a maioria dos assassinos é... Legrande, Lange...

Aqueles que pregam a amoralidade podem fazê-lo por meio de disposições acomodadas, masoquistas em vez de sádicas, embora os termos não sejam mutuamente exclusivos e se possa achar que nos filmes de Renoir geralmente mais pessoas são mortas por aqueles que são mais consistentemente vítimas do que vice-versa. Da mesma forma, o homem que esquece seu próprio ego e acolhe os outros é provavelmente mais correspondentemente inconstante e, portanto, perigoso. Os revoltosos fascinam Renoir, talvez por causa da lógica inexorável que os sustenta. Boudu, o estuprador ingrato, está tão pronto para saltar no Sena, como Georges, para perder a vida na comunhão disciplinada e fraternal de uma cavalaria. Um “ego fraco” também pode ser um descuido divino. Legrand e Lantier (*A besta humana*) podem ser descritos, pelo menos em teoria, como heróis

trágicos clássicos (sendo simultaneamente vítimas de suas próprias falhas trágicas, do destino e/ou de seu equivalente moderno, a ordem social) e de suas próprias volições conscientes. Longe, contudo, de ser o “mais alto” tipo de tragédia (ou seja, o mais verdadeiro e interessante). É apenas um tipo de tragédia entre outros que são igualmente interessantes porque o reflexo repentino, instintivo ou imprevisível é contraposto à emoção diária, ou a nenhuma emoção particular. Se as mortes de Bonnier (*A Marselhesa*) e Boieldieu (*A grande ilusão*) não são trágicas, é porque eles são comediantes. Essa é a única diferença, e toda a diferença. Desde então, Beckett & Co. têm ensinado aos críticos literários o que Renoir disse tantas vezes que o espírito cômico e o trágico não são antitéticos. Cada um pode sentir, e reconhecer, o outro, e uma certa “estereoscopia” é talvez o sinal característico de uma vida vivida plenamente. A própria comédia tem um traço trágico, uma vez que ilumina a seriedade humana. A tragédia, por sua vez, tem um aspecto cômico, já que a seriedade pode ser absurda... Talvez o produto desta “estereoscopia” seja um certo vazio... A vida continua sendo um jogo, que se deve jogar com dignidade, com consideração, com melancolia – depois de Jurieu (*A regra do jogo*) morrer, a vida é uma... *commedia dell’arte*... um *cancon*... Sem Agnes, é... uma solidão. Não é como se poderia esperar, um tédio, como *Madame Bovary* (embora mais recentemente isso tenha se tornado um tema comum). A vida de Georges, como a vida que ela não vê, é rica e suficientemente variada. É o vazio no coração das coisas que gera sentido – apenas um jogo, apenas um teatro. Esse sentimento de inautenticidade nunca se torna entorpecimento, ou perda de nervos, ou medo de sacrifício. Nos anos 30, Renoir era trágico e absurdo; seu trabalho posterior substitui o absurdo trágico, ou a aceitação da ignomínia – com cortesia. Sua “instabilidade” é uma questão pagã. Os gregos seguiram suas tragédias com uma “brincadeira”, uma farsa dionísia, como se celebrassem o renascimento do Deus morto, a primavera após o inverno. Desse

epílogo cômico, o nosso suspense-com-um-final-feliz é uma forma degenerada, degenerada porque nega tanto a morte trágica quanto o renascimento cômico. Renoir parafraseia esta dupla crueldade por meio de seu amor pelos tons emocionais misturados, por meio de uma impropriedade estética. Choques e escolhas convencionalmente trágicas e dramáticas são extremamente intensas, embora pixeladas por outra oposição. *Boudu* é a fase dionisíaca de Nietzsche, enquanto o oficial-aristocrata de Renoir é seu apolíneo. Nietzsche, criado em uma cultura patriarcal e culpada, construiu de uma vida essencialmente trágica uma filosofia do vitalismo pagão, do sacrifício jubiloso, que ele advertiu aos seus leitores ser uma máscara, mas que ele também insistiu ser uma possibilidade humana. O trabalho de Renoir oferece outra perspectiva sobre esse mundo pagão; fluindo, como babados de roupas femininas, ou uma cavalaria; inocente, mas não sem violência; e impedido de matar, não por culpa, mas por vergonha e simpatia. Se não tivéssemos visto o resto do filme, poderíamos supor que Lange mata Batala (*O crime do monsieur Lange*) tal como uma cobra. A câmera se abre, o revólver dispara, e Batala morre perto de sua fonte de água benta, assim como Bogey morre perto de seu pires de leite. Será mesmo Grande Deus Pan de Renoir apenas um São Francisco disfarçado?

“Minhas idéias variam entre o hinduísmo e Sartre”. Se para qualquer ideologia, Renoir é algo como desaparecimento corporal, é porque sua verdadeira lealdade é para com o equilíbrio entre uma generosidade que o atrai para o envolvimento e uma liberdade que não é egoísta, que compreende empreendimentos e compromissos, mas que existe em um ponto, para o qual não temos nome, entre aliança e conversão.

Agel fala de *devenirs*: de devires, de transformabilidade. O intercâmbio de identificações, de simpatias pode ser superficial e reconfortante, ou profundo e perturbador, dependendo de como o amor e a simpatia de alguém se estendem a tudo o que no homem é

trágico, animal, egoísta e mau. Henri, em *Um dia no campo*, tem um código que ele trairá, gerando assim um mero momento de prazer que é a infelicidade de uma vida e um descontentamento divino. É tanto para essa moralidade humana que depende de um sentido realista de consequência humana. Mas a falta de qualquer código seria oscilar impotente entre Boudu e Opale (*O testamento do Dr. Cordelier*). O jogo de marionetes de *A cadela* (La chienne, 1931) não ridiculariza os personagens, e se ridiculariza o código moral do censor em particular, ridiculariza por implicação. Qualquer código moral que dependa de dogmatismos ou generalidades tem uma rigidez digna das marionetes.

Não é que Renoir seja um solipsista moral. É simplesmente que a vida não é muito moralista. “Consideração para com os outros” não é resposta, uma vez que não podemos conhecer suas reais necessidades ou desejos mais ou melhor do que podemos aplicar códigos a circunstâncias particulares. Se o existencialismo de Renoir é mais amigavelmente vitalista do que o de Sartre, é moralmente não menos enervante.

Moralmente os filmes de Renoir podem ser agrupados em pares “contraditórios”. O tema de *Nana* (1926) é o castigo de sua heroína, *Charleston* é seu triunfo. *Marquitta* (1927) é contrariada por *A pequena vendedora de fósforos* (La petite marchande d'allumettes, 1928). Em *A cadela*, o burguês é humilhado; em *La nuit du carrefour* (1932), ele é vindicado. *O submundo* (Les bas-fonds, 1936) enfatiza o desespero e a evasão; *A Marselhesa* (La Marseillaise, 1938) sublinha o desespero e a revolução. Um trio é formado por *A carruagem de ouro* (Le carrosse d'or, 1952), *French Cancan* (1955) e *Estranhas coisas de Paris*. *Show business* é triste porque um concommitante do estrelato é a renúncia à vida; *show business* é feliz porque é uma apoteose da vida; a política é apenas uma forma muito perigosa de *show business*.

A “incoerência” do código moral de Renoir não é um defeito

filosófico; indica uma aceitação do arbitrário que os racionalistas idealistas tentam em vão jogar para escanteio. Uma vez que a culpa e a injustiça são inevitáveis, e a autocentralidade, mesmo sem malícia, que também existe, é cruel, o melhor que se pode fazer é ser generoso, resiliente e estoico. Os códigos morais, sendo produto da obsessão, abrigam e complicam a crueldade que limitam. A moralidade real só pode ser indicada – pelos fugitivos de *A grande ilusão* (La grande illusion, 1937), os fora da lei da montanha de *A Marselhesa* e pela emancipação moral de *O cabo ardiloso* (Le caporal épinglé, 1962). Empreitadas, ajuda mútua e liberdade interior geram uma mistura de egoísmo e de capacidade de resposta que não é amor, nem moralidade, nem fraternidade, mas algo entre os três. O amor não é lá muito diferente; há algo fraternal, ou maternal, no estilo natural de Christine de *Estranhas*. Se a paixão parece tão grande no mundo passionai dos filmes de Renoir, é precisamente porque ela se aproxima dessa ternura paternal que, fatalmente fraca, assume as instabilidades dos outros (sejam impulsos ou mentiras) para o seu próprio ego. É dionisíaco, e se o almoço comunitário na grama é libertador, a perda do ego é muitas vezes uma colusão, de tal forma que a vítima é tão culpada por sua decepção quanto o vampiro. (Walter é um corte acima de Legrand.) Muitas vezes, o amado é simplesmente a *anima* do amante, liberando ou promulgando o que ele reprimiu; e nesse sentido a paixão é uma forma de transformabilidade que se assemelha à “capacidade negativa” de Keats. Keats, timidamente, descreveu-o como meramente brincalhão (isto é, abaixo de consequências graves) e sublimemente poético (isto é, acima de consequências graves). A posição de Renoir é mais complexa. Menos romântico do que clássico, é clássico no sentido pagão, pelo qual o “romântico” é encarnado por Dionísio – o vampiro masculino que tem muitas encarnações e humores, que vão desde Octave (Elena em versão masculina) até Danglard (Camilla em versão masculina). Há também algumas famílias estáveis. Mas a visão de Renoir sobre

o amor difere radicalmente da interpretação burguesa de Freud que restringe a realização sexualmente madura à família nuclear da vida suburbana.

O tema das transformações é equilibrado com o da solidão e da autossuficiência. Embora seu aspecto fúnebre seja notável (*Boudu*), seu modo dominante é representado pelos aristocratas de Renoir (Andersen, Baron de Jouvet, Rauffenstein, Vice-Rei, Príncipe Alex) e por seus criados (os dois Williams). As castas aristocráticas forneceram há muito tempo às artes populares um símbolo para (entre outras coisas) um autocontrole silencioso, por aquela ironia civilizada que não enfraquece as forças. Na obra de Renoir, um aristocrata é um aristocrata no mesmo sentido em que Danglard (*French Cancan*) é “um Príncipe”. Em um verdadeiro aristocrata, a consequência natural das virtudes aristocráticas é a abdicação. Sua única exceção é Rauffenstein, que, apesar de confidenciar a Boeldieu que os dias de sua classe estão contados, prefere morrer em seu posto. Georges, o “monarca absoluto” de *Orvet*², abdica, como Luís XVI deveria ter abdicado, mas ao povo, não aos seus cortesãos. Abdicar é preciso, mas com bom senso: não irresponsavelmente. O barão tornado vagabundo tem seu lado destrutivo.

A abdicação não é apenas um dever de aristocrata. Boudu, Nini, Rosenthal abdicam às suas maneiras. Nesse uso moralista da noção de aristocracia, Renoir provavelmente não está apenas usando uma metáfora familiar, mas também lembrando as impressões feitas sobre ele em sua juventude por conhecidos aristocráticos ou oficiais. De outro ângulo, Renoir vende as obras de seu pai para financiar um filme ou “pagar as contas”. É o jovem privilegiado que abdica em nome de sua família fraterna. A solidão do aristocrata modula-se na dos dois narradores de *Les Cahiers du Capitaine George*³.

O respeito de Renoir pelo impulso e pelo estoicismo resulta na dissolução de quase todas as situações de tentação. De uma maneira totalmente não tomista (e sem sentido comum), os personagens de

2. Peça de teatro escrita e dirigida por Jean Renoir com estreia no dia 12 de março de 1955, no Théâtre de la Renaissance, em Paris [N.T.]

3. Romance escrito por Jean Renoir e lançado em 1966 pela Gallimard [N.T.]

Renoir têm caráter, mas não há desejo. De todas as nossas funções, a inteligência é aquela com a menor esperança de prever ou controlar relações. Desejo é o caráter inteiro em sua resposta à situação. “Resignação” em *O rio sagrado* (The River, 1951) não é a antítese da resistência em *Amor à terra* (The Southern, 1945). A crueldade da natureza se infiltra na natureza humana e nos remete à celebração da renúncia de Renoir do sarcasmo: “... A única coisa que posso trazer a este universo ilógico, irresponsável e cruel é o meu amor... Obviamente, há na minha atitude a esperança egoísta de ser pago em troca. Eu sou tão perverso como qualquer outra pessoa e tenho a mesma necessidade que eles de uma indulgência sorridente.”

É fácil lembrar nesta passagem apenas das palavras: “amor... esperança ... indulgência sorridente”, para iluminar outras como “ilógico, irresponsável e cruel ... egoísta...” e esquecer que o sorriso indulgente pode muito bem ter uma borda muito afiada de ironia estoica que não é de todo uma aprovação sincera. Certamente há uma diferença do tamanho do mundo entre a visão contemplativa de Renoir da morte de Bogey (*O rio sagrado*) e aquela animosidade aparentemente instintiva (mas também paranoica) em relação às cobras que tanto se alastram pela iconografia europeia. No entanto, esta “indulgência sorridente” deixa de parecer tão fácil quando se pensa na velhice de Prunelle (*French Cancan*), nos destinos de Legrand e Opale, nos assassinatos que Lange e Pépél (*O submundo*) justificam em oposição às injustiças da sociedade, à crueldade de Joseph.

Daí o respeito de Renoir pela liberdade espiritual que certos assassinatos podem implicar. Vários dos discursos revolucionários em *A Marselhesa* exibem uma ferocidade jocosa, e a violência de Opale tem ao menos a integridade de uma força da natureza. Esta liberdade é bastante diferente da “liberdade” do ato gratuito de Gide, e pouco mais próximo da de *O estrangeiro* de Albert Camus. O que corresponde ao ataque da besta selvagem – depois, às vezes de forma premeditada, de perseguir sua presa. Quando os assassinatos

em Renoir se equivalem a uma convulsão psicológica, uma explosão espiritual, um vazio ou amnésia, não é simplesmente por meio de uma retórica apologética (embora, naturalmente, seja, em parte, isso). A erupção da vitalidade animal em Lange e Pépél permite falar de uma crueldade bergsonianana e blakeiana. Eles não sentem remorso, e se tivessem possuído a própria natureza desde o princípio, poderiam ter sido capazes de matar sem essa “convulsão” que, longe de confundir os libertos, os deixa com a graça de uma mente balanceada. Boudu afirma sua liberdade primeiramente por uma tentativa de suicídio e depois por um estupro impulsivo. É claro que ele não tem nem a própria vida nem a personalidade de ninguém como algo particularmente sagrado, nem, uma vez que o objeto de sua violação é a esposa do homem que salvou sua vida, possui um sentido altamente desenvolvido de relações interpessoais. O que preserva o “vitalismo negro” de Renoir de qualquer afinidade mais forte com Sade (e Céline, para quem ele declarou certa admiração) é que a generosidade, que, por incluir a hipocrisia, o torna enganosamente aceitável tanto para os cristãos quanto para os humanistas, contrapondo com aquele lado mundano, e não moral, que se orgulha do autocontrole, da “boa graça” de um dançarino, cortesão ou soldado. Se o lado “fauve” de Renoir se liga a certos emblemas de animais (em ferocidade: urso e cobra), suas figuras “clássicas” poderiam, se não fossem cuidadosas, se transformarem em bonecos ou soldados de brinquedo – e há curiosas metamorfoses entre elas (há vítimas animais (pombos, gansos) e dois fantoches assassinos: a morte, e Joseph...).

É tão complexo o nó de tensões na obra de Renoir que nos perguntamos se não é admissível classificar certos traços dentro dele como um tipo especial de barroco: as ambiguidades de generosidade e inconstância, a interação de uma plenitude humanista com aquele outro classicismo, mas o qual Dionísio preside, aquela mistura imprevisível de drama e digressões. As suposições românticas podem apresentar Renoir como o grande letrista; as conexões

familiares podem nos lembrar de Renoir, o impressionista; mas não se deve esquecer que, em *A regra do jogo* e *A tragédia de Tosca* (Tosca, 1941), há uma aproximação ao barroco, definida por Víctor L. Tapié como a “arte cujas linhas se entrecruzam, retrocedem ou quebram”. Pode-se contrastar as irregularidades, a sensação de fugaz, em Renoir, com o barroco rotatório regular de Max Ophuls (*Lola Montès, La ronde, Madame de...*). Mas há o barroco leve de Veneza, bem como o pesado barroco de Roma. É o Vivaldi veneziano que Renoir chama de colaborador. Uma vez que permitimos um classicismo dionísíaco, por que não o *fauve* barroco? Um barroco sem monumentalidade?

Se a frase parece paradoxal é porque se associa habitualmente o barroco aos tribunais, assim como em inglês associamos o neoclassicismo ao dístico heroico. Mas o neoclassicismo inglês é notoriamente mais estreito no registro do que seu equivalente europeu, faltando seus laços com o barroco e com as artes populares. As ligações entre o neoclassicismo e o *slapstick* são estabelecidas pela própria referência de Renoir a Goldoni, o dramaturgo veneziano cuja a carreira constitui o laço historicamente muito concreto entre Molière e a *commedia dell'arte* – que fornece a alegoria para a arte como a vida no ônibus dourado, cujo espírito raivoso molda *A cadela*, jorra nas incongruências de *Charleston* e assume um elenco trágico em um filme tão sofisticado como *A regra do jogo*. A qualidade de um barroco reside menos nos contrastes e mais nas turbulências engendradas por todas as polaridades que observamos: entre evasão e compromisso, entre o fauvismo de Boudu e a dignidade do vice-rei, entre Estado e empresa, entre a família e o grupo “tribo”. De todos os diretores de cinema, talvez o mais próximo de Renoir seja Fellini – com seu repertório mais extenso de “brinquedos” (sua ronda de personagens de circo), suas nostalgias, seu mundo mais interno, menos social e menos solitário. *A carruagem de ouro* deve nos lembrar também de Von Sternberg.

A mistura de Renoir de vitalismo e aquiescência trai um temperamento tribal que não foi desarraigado nem esmagado pela alienação árida de nossa era. Assim, a *commedia*, o clássico, o barroco e o fauvismo sombreiam gradualmente um no outro, a primeira e o último juntando-se na imagem da pantomima que completa o círculo: palhaço-ator-homem-e-besta. Poder-se-ia definir a arte de Renoir como um classicismo que é suficientemente realista para permitir que sua formalidade seja um balanço contínuo de impulsos. Ou como um realismo suficientemente sofisticado para permitir que as máscaras, os jogos, os sonhos e as polidas hipocrisias não sejam apenas uma evasão da vida, mas justamente a parte que nos cabe criar. Ou como um romantismo que aceita e entende que a verdade de um sentimento não está primariamente em um primeiro, agradável e descuidado arrebatamento que o tempo ou o compromisso diluem e degradam, mas igualmente em uma certa contemplação, dissimulação, desapego e até convenção, desde que a remoção, seja ela fraca ou irônica, deixa-o tão generoso em relação aos outros quanto a si mesmo e tão adstringente a si mesmo quanto aos outros. Pois a vida é uma dança contínua, não uma economia simples ou um salto fatal.

“A vida é um estado, não uma empreitada.” Mas há sempre empreitadas em Renoir – a cooperativa, Chotard, Lange, Tucker (*Amor à terra*), Danglard. Daí que o sentido de vida de Renoir como um fluxo de estados não conclua em uma corrente de consciência (apesar de suas tendências impressionistas) e nunca abandona a narrativa (que é a expressão natural da empreitada). Mesmo o trabalho mais “pontilhista” de Renoir, *Renoir Mon Père*⁴, com sua extrema desintegração da continuidade convencional, mantém um forte senso de relacionamentos. Ele permanece dentro de uma sofisticada tradição humanista (a atemporalidade de Sterne, Carroll e Proust), e se mantém distante da alienação e exasperação da sensibilidade que começa com Virginia Woolf e escorre, através do *nouveau roman* e das mais variadas vanguardas. A manipulação do tempo e do significado adere

4. Livro autobiográfico que Jean Renoir escreveu sobre o pai: Pierre-Auguste Renoir, mon père. Paris: Gallimard, 1999. A obra foi traduzida para o português: Pierre-Auguste Renoir, mon père. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. [N.T.]

às complexidades de *Trágico amanhecer* (Le jour se lève, 1940), de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) e de *Eu te amo, eu te amo* (Je t'aime, je t'aime, 1968).

O elemento “barroco” de Renoir representa, então, uma ruptura em relação às perspectivas convencionais – na medida em que as “famílias” do filme são passageiras e as razões de todos são terrivelmente razoáveis. Mas o esforço contínuo de reintegração é expresso pelos elementos “tradicionais” de Renoir.

Por mais espantoso que pareça, há no amoralista Renoir algo de Tolstói. Não só na estatura artística, nem na coincidência de que ambos se tornaram oficiais do exército por conformismo ou falta de objetivo. Ambos, embora de maneiras diferentes, são feministas. Ambos são realistas, de rara estirpe, energia e amplitude. Ambos alimentam com calor espiritual a atitude prosaica da vida social e do campo. Para ambos, o indivíduo é totalmente ele próprio apenas pertencendo a um grupo: Tolstói mais rigorosamente centrado na família, na corporalidade espiritual da tradição ortodoxa; Renoir, em sua ampla variedade de grupos frágeis, mais inspirado pela permeabilidade da armadura de seu ego. O moralismo nobre e primordial de Tolstói acusa uma e outra vez uma inconsciência fácil, muitas vezes aparentemente generosa, que é também insensibilidade e impulsividade. A consequência disso não é punição no sentido de um Dostoiévski, mas um processo de redenção. É essa impulsividade, mesmo na insensibilidade. Renoir sente que se deve estar preparado para aceitar, e em *Boudu* e *Opale*, até respeitar, como integridade. Em ambos os artistas, os “planos” mais característicos são de famílias, de grupos ou de longos “travellings” – viagens. Quem duvidaria que o autor de *Guerra e paz* reconheceria em *A grande ilusão* um épico de um espírito fraterno, ou que o autor de *O Diabo* e *A felicidade conjugal* teria tropejado contra *Boudu* e *Um dia no campo* como se fossem festas demoníacas, e, o que é pior, tendo plena consciência disso?

A concentração evangelística de Tolstói contrasta com tudo o que em Renoir não é tanto amoral, mas parcialmente moral. Em Renoir, a moralidade é orbital. O pensamento de Tolstói trabalha firmemente para uma redução da natureza humana a uma simplicidade camponesa; todas as famílias felizes se assemelham. Renoir aceita uma diversidade típica de uma burguesia ricamente especializada, mas ainda não alienada. No entanto, Renoir, com suas profundas raízes camponesas, usou frequentemente o campesinato como ponto de referência para uma calorosa simplicidade humana (em *A grande ilusão* e *Déjeuner sur l'herbe*), abrindo caminho para um certo idealismo que, como em *Déjeuner*, pode se tornar quase evangelista em espírito – mas um evangelismo de um vitalismo pagão. Inversamente, Tolstói, como anarquista, deriva de suas ligações camponesas um estímulo à “ajuda mútua”, semelhante às cooperativas de Renoir: os revolucionários prematuros de Renoir escapam e depois retornam para as montanhas, onde encontram a fraternidade, Tolstói retorna de uma solidão com Deus. Os episódios desta profecia hebraica contrastam com os paradoxos parisienses de engajamento e inconstância de Renoir, de envolvimento real e de ulterior liberdade. Seria possível argumentar que se ambos os artistas evadem a atrocidade completa da tragédia clássica, o fazem por razões complementares. Tolstói prefere o padrão cristão do pecado e da redenção, enquanto Renoir privilegia uma nobre sofisticação. A antipatia de Tolstói em relação a esteticismos contrasta com o deleite com que Renoir faz uso de trucagens, mas ambos desconfiam da alta cultura como idolatria, e se Tolstói prefere a piedade da arte simplista, Renoir privilegia a música de rua, órgãos de barril e o *cancan*. Tolstói muitas vezes sobremoraliza (basta comparar certas passagens ruins de Anna Karenina com a Madame Bovary mais difusa, porém madura de Renoir). Tolstói enfatiza o arrependimento das prostitutas, Renoir, a questão de sua profissão (compare *Les cahiers du capitaine Georges à Ressurreição*). A amplitude da visão de Tolstói impõe à sua mentalidade moral a

estrutura complexa de *Guerra e paz*; Renoir impregna narrativas íntimas com os espaços imprevisíveis, as expansões irregulares de suas asas interpostas. Padrão moral e propósito movimentam os personagens de Tolstói em suas épicas peregrinações; os personagens de Renoir encontram a vida somente quando entram em acordo com o fluxo do rio. Ainda assim, algo sobre a morte de Tolstói evoca a qualidade da futilidade estoica do mundo de Renoir. “Depois de ter renunciado às suas origens aristocráticas, à sua glória literária e aos seus dons artísticos, tinha ainda de sacrificar o que era mais querido para si e para sua família. Com 82 anos, Tolstói fugiu de sua casa. A morte o alcançou na pequena estação de Apostouro. Depois de ficar doente no trem que o estava levando, Tolstói, esse peregrino do Absoluto, morre no escritório do chefe da estação, estirado sobre uma simples cama de ferro.” A cena poderia ter sido escrita para as câmeras de Jean Renoir, esse peregrino do relativo...

Renoir francês¹

ANDRÉ BAZIN

O paradoxo mais sensível no estilo de Jean Renoir, o imediato, aquele sobre o qual o público tropeça quase sempre, é a sua aparente desenvoltura face ao que o espectador considera essencial: o argumento e a interpretação. Os pormenores inverossímeis pululam na obra deste “realista”, assim como os “erros” na escolha dos intérpretes. Dir-me-ão que Sylvia Bataille e Jeanne Marken em *Um dia no campo* (*Une partie de campagne*, 1936), Pierre Fresman e Erich von Stroheim em *A grande ilusão* (*La grande illusion*, 1937), Gabin e Simone Simon em *A besta humana* (*La bête humaine*, 1937) são o modelo dos personagens que encontraram o seu ator. É verdade, mas o mesmo não acontece no caso de Brunius e do próprio Renoir em *Um dia no campo*.

Estará algum dos atores principais de *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) de acordo com o seu papel (com exceção de Gaston Modot e de Paulette Goddard)? Quanto aos intérpretes de *O submundo* (*Les bas-fonds*, 1936), a quem se pretende fazer acreditar que eles saem do livro de Gorki? Gabin, herói de romance russo, é uma petulância. Poder-se-ia inventar maior contrassenso de distribuição que a escolha de Valentine Tisserand para Madame Bovary? A evolução biográfica da heroína impunha à priori uma atriz jovem, mas bastante experiente para envelhecer pouco e pouco.

1. Publicado originalmente em Bazin, André. *Jean Renoir*. Paris: Champ Libre, 1971. Este trecho foi reproduzido a partir de uma edição portuguesa. Bazin, André. *Jean Renoir*. Lisboa: Forja, 1975, pp. 65–80. Tradução Forja.

Valentine Tissier era o personagem do fim do romance. A sua idade e a sua figura não nos deixam acreditar na sua virgindade, considerando a extrema juventude de Emma.

Para Renoir o personagem não envelhece fisicamente durante o filme. Mas não paráramos de enumerar as provocações com que Renoir parece satisfazer-se em três quartos da sua distribuição de atores. Em vez de renunciar a um ator que lhe agrada contra a evidência, sentimo-lo capaz de modificar o argumento para fornecer uma razão à sua própria escolha.

Mais que os “erros” de distribuição, é a direção de atores que dá esta impressão de desenvoltura quase provocante. A distribuição passa ao lado dos papéis, mas o próprio desempenho passa frequentemente ao lado do diálogo ou da situação. Mais precisamente, pensando na cena a fazer, Renoir parece muitas vezes tratá-la como o esboço de uma interpretação que interessa só a ele. Não é este o caso da festa de *A regra do jogo*? Em *Tire-au-flanc* (1928), exemplo revelador, a indiferença para com o argumento é constante, cada cena vai buscar a *monézy-eon* apenas o ponto de partida, transformando-se rapidamente numa espécie de comédia dell’arte, que faz pensar no modo como Chaplin passa insensivelmente da repetição de um gesto à sua coreografia pura. Querem outro exemplo de direção de uma cena sem respeito pelo argumento? Quando Boudou tenta suicidar-se pela primeira vez, em plena Pont des Arts, Renoir utilizou a figuração voluntária que se juntou nas margens do Sena atraída pelo acontecimento; mas os curiosos não olhavam para um homem a afogar-se, eles viam o cinema acontecendo; a sua despreocupação é evidente, alguns deles voltam-se com curiosidade para o operador que filma o contracampo nas suas costas, como nos velhos jornais de atualidades, onde as pessoas ainda se admiravam com a câmara de filmar. Podemos afirmar que esta atitude é a mais apropriada às intenções da cena, mas se alguém quisesse fazer pouco de nós não procederia de outra maneira.

Será necessário lembrar que *O submundo* foi filmado nas margens do Marne, que as barbas postiças e as perucas dos moujiques parisienses se descolavam ostensivamente (em sentido figurado)? Em resumo, Renoir dirige os seus atores mais apaixonado por eles do que pelas cenas que desempenham, e mais pela cena do que pelo argumento. Daí o desfasamento entre a interpretação e a intenção pragmática, de que na realidade desvia a nossa atenção. Parece que essa intenção se afasta dele parcialmente como uma cor que transborda o quadro. Daí também a cumplicidade necessária para retirar prazer autêntico da maioria das cenas dirigidas por Renoir. Enquanto que o realizador tenta, habitualmente, convencer de imediato o espectador da realidade física, assim como da verdade psicológica da ação, subordinando totalmente a realização e a interpretação a este imperativo categórico do verossímil, Renoir parece esquecer de vez em quando a presença do público. Os seus atores não representam para os espectadores, mas sim para eles próprios e para seu próprio prazer. Sentimos que eles são o seu próprio auditório. Este aspecto de “piada interna” é evidente em *A regra do jogo*, em *Um dia no campo* (a dança do fauno por Brunius) e algumas vezes em *O crime do monsieur Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936), onde Marcel Duhamel e Paul Grimault aparecem, a quem se apercebe, como dois autênticos compadres misturados com os atores. Basta, de resto, referir os genéricos dos filmes de Renoir, em que encontramos cuidadosamente misturadas as carteiras profissionais e as especializações. Pierre Lestoringuez, argumentista de *Nana* (1926) e de *Marquitta* (1927), é ator nestes dois filmes. André Cerf, assistente de realização, é intérprete de *Le petit chaperon rouge* (1930, dirigido por Alberto Cavalcanti), com Pierre Prévert. O próprio Renoir, como se sabe, não perde uma oportunidade de se misturar com as máscaras. A festa no castelo de *A regra do jogo* é o símbolo de toda a obra francesa de Renoir, uma espécie de jogo dos quatro cantinhos, para gozo dos que fazem o filme e acima de tudo para seu próprio prazer.

Este fato é provavelmente uma das causas, se não a principal, dos insucessos comerciais de Renoir. Para participar do filme é necessário estar no segredo, perceber os gestos cúmplices dos atores, os sinais de conivência que se trocam para lá do enquadramento. O espectador passivo que não se apercebe do convite para entrar na dança adormece na cadeira. Eis a razão por que os grandes sucessos de Renoir são precisamente os filmes em que esta cumplicidade interior é menos perceptível e que se dirigem mais diretamente ao espectador: *A besta humana* e *A grande ilusão*. A presença de grandes vedetes nestas duas obras era mais uma garantia contra os desequilíbrios de distribuição e tornava impensável o aspecto “piada interna” possível nos outros filmes com atores menos conhecidos. O exemplo típico do filme que exige a conivência do espectador é, sem dúvida, *A regra do jogo*, cujo título, de múltipla significação, diz perfeitamente o que ele é.

Estas observações poderão parecer reservas. O cinema não é, na realidade, feito para aqueles que o fazem. Segundo este prisma, a obra de Renoir seria para o cinema o que a comédia de salão é para o teatro: uma forma menor, de audiência limitada por definição. Isso, porém, seria negar “o realismo” de Renoir e as evidências mais salientes da sua obra: a força, a amplitude, a variedade, a generosidade criadora, a sua vida profunda e a sua influência internacional. Características pouco compatíveis com o mero prazer de divertir os amigos.

O fato é que a margem de jogo, a espécie de desenquadramento no qual Renoir se compraz voluntariamente, entre a cena que tem de fazer e aquela que faz, é, afinal, o momento dialético do seu realismo. A festa do castelo é um jogo, mas um jogo cuja regra absurda é, contudo, morrer de amor. Roland Toutain, apanhado em cheio por uma descarga de chumbo, rola como o coelhinho que vimos agonizar anteriormente na batida, onde pessoas requintadas se divertiam a matar sem perigo. Se Renoir se diverte e nos diverte levando os seus atores ao limiar da paródia, se ele insiste em graças aparentemente acessórias, é para de repente nos agarrar com uma verdade pela qual

já não esperávamos. Uma das mais belas imagens da obra de Renoir, e das mais belas de todo o cinema, é aquele instante de *Um dia no campo* em que Sylvia Bataille vai ceder aos beijos de Georges Darnoux. Iniciada num tom irônico, cômico, um pouco carregado, para prosseguir, o idílio deveria tornar-se atrevido, estamos quase a rir e, de repente, o riso quebra-se, o mundo oscila completamente com o olhar de Sylvia Bataille, o amor salta como um grito; ainda o sorriso não deixou os nossos lábios e já temos lágrimas nos olhos. Não conheço nenhum outro realizador, à exceção de Chaplin, que saiba tirar de um rosto, de um olhar, uma verdade tão dilacerante. Lembrem-se do olhar de Nadia Sibirkaia em *O crime do monsieur Lange*, no banco em que René Lefèvre lhe faz uma corte desajeitada, ou ainda do rito de gozo irrisório e comovente que ilumina o rosto de Dalió ao apresentar o seu realejo aos convidados. Renoir vai buscar o sentido e o gosto pela comédia na consciência profunda da tragédia humana. A tentação da paródia, a cumplicidade entre ele e os seus atores, são o pudor prévio, necessário à dialética do jogo e da regra, do prazer e do amor, do amor e da morte. Disse anteriormente que a interpretação se encontra muitas vezes ao lado da cena, como uma cor que não coincide com o desenho. Mas este desfasamento prepara a espantosa revelação da coincidência. Pensamos que o ator não é realmente o personagem, até ao momento em que ele se transforma nesse personagem. Nessa altura, Renoir retira da discordância prévia uma incomparável harmonia humana. A necessidade que identifica o intérprete e o personagem está para além das aparências superficiais. A verdade que ilumina o rosto tem a evidência de uma revelação.

Tomado em conjunto, o cinema está ainda na fase de concepção primária dos amadores de cromos que confundem a beleza do modelo com a beleza do quadro, quando a missão do pintor é revelar a beleza singular de qualquer mulher. Contrariamente ao que se passa no teatro, Renoir não escolhe os seus atores pela sua conformidade com determinado papel, mas antes como fazem os pintores, por

aquilo que ele sabe que nos forçará a ver neles. Por isso, os mais belos momentos de interpretação nos seus filmes têm uma beleza quase indecente, e o rasto que ele deixa na nossa memória é o do seu esplendor, de um deslumbramento que obriga a baixar os olhos. O ator é levado para além dele próprio, é surpreendido numa espécie de nudez do ser que não tem já nada a ver com a expressão dramática e que é a luz mais autêntica que, de todas as artes, o cinema, como a pintura, consegue lançar sobre o corpo humano.

Um parêntese: pelo que acabo de dizer, percebemos o que Renoir deve a Stroheim, cuja influência foi decisiva para ele. Mas se, pelo seu lado, Stroheim chega a urna espécie de obscuridade de interpretação, é, naturalmente, por vias bastante diferentes. Renoir finge brincar com o ator para o apanhar desprevenido, enquanto Stroheim utiliza uma insistência impiedosa, uma paciência de obcecado que leva a interpretação ao paroxismo. Contudo, a influência direta de Stroheim é ainda curiosamente sensível nos últimos filmes mudos de Renoir e até em *A cadela* (*La chienne*, 1931). Esse encontro é mais inesperado em *Tire-au-flanc* que comporta uma prodigiosa cena à Stroheim: a sequência da rosa colhida pelo tenente para a noiva do prisioneiro, enquanto este tenta desesperadamente ver através das grades a cena de que é duplamente vítima.

É evidente que só o artifício crítico permite diferenciar a direção do ator do tratamento do argumento. A sugestão de *commedia dell'arte* na interpretação, o desfasamento entre a representação e o papel são um aspecto da liberdade com que a história é tratada. Este fato é sem dúvida uma das causas do mal-entendido entre Renoir e o público. O espectador quer acreditar tanto no ator como na história que este representa. Para ele, as coisas material ou psicologicamente inverossímeis são menos importantes que o respeito por uma certa lógica dramática, por uma verossimilhança formal das convenções da fábula. Ora é precisamente o que Renoir é incapaz de fazer. O mais importante para ele não é a verossimilhança, mas a verdade do

pormenor e, para atingi-la, toma por vezes o caminho dramático mais curto. Assim, no início de *A besta humana*, o pretexto do cãozinho do industrial gordo é bastante inverossímil e é, aliás, tratado como um episódio cômico. Renoir necessitava de uma justificação para a visita de Ledoux ao padrinho de sua mulher e agarrou a primeira que lhe apareceu. Poderia ter feito um esforço para que acreditássemos nela, mas o pequeno episódio no cais da estação divertia-o e pouco se importou que o herói se comportasse de uma maneira corajosa e simpática, desmentida na sequência seguinte. Aliás, sabemos como trabalha Renoir e como é importante a parte de improvisação à frente da câmara. Sabemos também como ele previamente modifica, tritura o argumento, antes de o modificar mais uma vez no local de filmagem. Não são, na realidade, métodos propícios ao desenvolvimento lógico e à verossimilhança dramática.

No entanto, são bem fecundos para um Renoir que, com eles, obtém uma pura inspiração cinematográfica. Porque, na realidade, Renoir não encena uma história, mas sim temas cujo argumento não é mais do que o suporte físico, como os praticáveis de um cenário. Tema visual e plástico: o da água que vamos encontrar em toda a sua obra, desde *A filha da água* (*La fille de l'eau*, 1925) a *O rio sagrado* (*The River*, 1951), passando pelo Marne de *Boudu, salvo das águas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932) e de *Um dia no campo*, pelos pântanos de Sologne em *A regra do jogo*, da Louisiana em *O segredo do pântano* (*Swamp Water*, 1941), ou ainda na inundação de *Amor à terra* (*The Southerner*, 1945). Ou o tema dramático e moral como o da caça em *A regra do jogo* – entre Clair e Renoir, o verdadeiro moralista é Renoir, pois os personagens de Clair seguem-se mas não se perseguem. Assim, *A besta humana* é essencialmente construído sobre a metáfora do homem e da máquina. Não uma metáfora abstrata, mas sensual, física, como o gesto amigável e carnal, a festa carinhosa de Gabin acariciando a “Lison”. Não se percebe nada do filme, parece mal composto e frequentemente mal representado, vemos nele apenas

um drama passional e um documentário sobre os caminhos de ferro, num cenário verdadeiro para uma história realista. Nesse tipo de filmes, Charles Spaak e Duvivier são muito melhores. Do mesmo modo, para nos apercebermos da ordem subtil de *A regra do jogo* não podemos ir do geral ao particular, da ação à intriga e da intriga à cena. Para uma boa compreensão do filme, as caixas de música, a pele de urso na qual Octave se debate, a agonia do coelhinho, o jogo das escondidas nos corredores do castelo, são as realidades principais em redor das quais se enrolam as espirais dramáticas das cenas. Daí a unidade e a independência relativa destas em relação ao argumento. Daí também a sua qualidade única, o seu oriente, porque o cinema aí se instala em camadas concêntricas, como o nácar em volta da minúscula impureza no núcleo da pérola.

É sob este ponto de vista que *A regra do jogo* é a obra-prima de Renoir. Ele conseguiu dispensar totalmente as estruturas dramáticas, o filme é um entrelaçado de referências, de alusões, de correspondências, um carrossel de temas em que a realidade e a ideia moral dialogam sem perda de significado e de ritmo, de tonalidade e de melodia; mas é um filme maravilhosa-mente construído, no qual nenhuma imagem é inútil, nem intempestiva. É uma obra que se revê como se reescuta uma sinfonia, como se medita perante um quadro em que de cada vez nos apercebemos melhor das harmonias internas. O fato de ela ter sido durante tanto tempo incompreendida, não se explica só pela originalidade do tema e a inércia psicológica do público, mas, positivamente, por uma composição que só pouco a pouco é revelada ao espectador, por muito atento que seja.

Do mesmo modo nos espantamos retrospectivamente das “obscuridades” de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941) e da incapacidade dos críticos, quando da estréia do filme, em contar corretamente a história (ver a montagem de textos a que Denis Marion procedeu no *Combat*).

Se uma obra nos parece hoje simples, perfeitamente construída, ambígua mas não obscura, essa obra é *Cidadão Kane*. Numa

perspectiva dramática e até romanesca, a morte de Toutain, correndo para a estufa em *A regra do jogo*, é uma coincidência insuportável. O quiproquó é demasiado simples, por esse sistema pode acontecer seja o que for, seja a quem for, mas Renoir, através da metáfora da caça, tornou indispensável e maravilhosamente oportuna a alusão implícita ao quiproquó do encontro na peça *Le Mariage de Figaro*, de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, bem como a referência ao fim trágico do espetáculo *Caprices de Marianne*, de Alfred de Musset. É a cambalhota entrevista de um coelho e a recordação de Beaumarchais e de Musset que caucionam a morte do herói e fazem desse arbítrio uma necessidade.

Por outras palavras, Renoir não constrói os seus filmes com situações e desenvolvimentos dramáticos, mas com seres, coisas e fatos; esta verificação, que explica o seu modo de dirigir os atores e de tratar o argumento, dá-nos também a chave da sua realização. Do mesmo modo que o ator não “representa” uma cena que não passa de um episódio do argumento, a câmara, reciprocamente, não está lá para descobrir as relações dramáticas, depurar o acontecimento, salientando as linhas de força, mas, pelo contrário, para se interessar por uma singularidade insubstituível: Jean Renoir é filho de Auguste. A herança de seu pai não há que procurá-la na plástica formal da imagem que constitui precisamente a má influência da pintura no cinema. A pictorialidade estonteante da obra de Jean Renoir não está de maneira nenhuma na composição da sua fotografia – enquadramentos ou valores – mas na qualidade do seu olhar e no preconceito das aparências. Se, ainda por cima, *Um dia no campo* se deleita em evocar os temas e a luz do impressionismo, é graças a uma afetação excepcional, que confirma a regra. Jean Renoir brinca com Renoir (Auguste), como o faz com Beaumarchais e Musset em *A regra do jogo*, é uma homenagem divertida e discreta cuja razão de ser não se encontra nessa imitação consciente, mas no comum amor, na comum sensibilidade de que são testemunhas os filmes

de Jean e a pintura de Auguste. Renoir faz o cinema ideal que seu pai teria feito, imaginando que este pudesse ter trocado os pincéis pela câmera. Esta pictorialidade essencial exprime-se primeiro pela atenção ao valor singular das coisas e da sua conjugação. Renoir não sacrifica a árvore à floresta. Aí reside o seu verdadeiro realismo, mais do que na sua inclinação para os assuntos naturalistas, e é um realismo cinematográfico.

Para se definir um estilo de cinema, há que recorrer sempre à dialética da realidade e da abstração, do concreto e do conceito. Em última análise, é na maneira particular com que o cineasta faz significar a realidade que reside o princípio do seu estilo e, atrevo-me a dizer, a sua hierarquia. É preciso entender que esta arte pretensamente a mais concreta de todas é a que se torna mais facilmente abstrata. Vendo bem, os maus filmes são compostos apenas por símbolos, signos, convenções, hieróglifos dramáticos, morais e afetivos. E é o que existe de exato num certo senso comum crítico que torna o “realismo” um critério de qualidade. Aquilo a que se chama correntemente “realismo” só tem um sentido absoluto e claro quando designa um movimento, uma tendência para a tradução fiel da realidade. Da mesma maneira, a apologia do “realismo” não significa, no fundo, nada (senão de negativo e por oposição), pois existem mil maneiras de caminhar para o real e o movimento só vale em razão daquilo que cria, quer dizer em razão do suplemento de sentido e, por consequência, de abstração que dele decorre. O bom cinema é necessariamente mais realista do que o mau. Mas a condição não é suficiente, pois não há interesse em melhor apresentar o real senão para lhe acrescentar significado. É neste paradoxo que reside o progresso no cinema. E é também por isso que Renoir é, sem dúvida, o maior realizador francês.

Este moralista é o mais “realista” dos cineastas. Aquele que sacrifica o mínimo de realidades ao sentido do seu discurso. As últimas imagens de *Boudu* poderiam servir de portada a toda a obra francesa de Renoir. Boudu, recém-casado, atira-se à água. A lógica dramática

e psicológica exigiria que um ato tão grave tivesse um sentido preciso: desespero ou suicídio? Provavelmente não, mas pelo menos evasão. Boudu foge às cadeias burguesas do casamento. Este sentido mais ambíguo seria, contudo, um sentido. O gesto de Boudu seria um ato. Mas Renoir depressa esquece o ato perante o fato, e o verdadeiro objeto da imagem deixa pouco a pouco de serem as intenções de Boudu para ser o espetáculo do seu prazer, o que equivale a dizer o prazer que Renoir retira do prazer do seu herói. A água já não é “água”, mas exatamente a água do Marne no mês de agosto, amarela e glauca. Michel Simon bóia dentro de água, dá cambalhotas, sopra como uma foca, goza naquela água, e, pouco a pouco, nós apercebemo-nos da sua qualidade, da sua profundidade, da sua temperatura agradável. Quando Boudu atinge a margem, uma extraordinária panorâmica lenta, de 360 graus, oferece-nos a paisagem. Mas este efeito, à priori banalmente descritivo e que poderia significar o espaço, a liberdade reencontrados, é de uma poesia sem par, porque o que nos toca, o que realmente nos atinge não é o fato de a paisagem se ter tornado o reino de Boudu, mas a beleza intrínseca das margens do Marne, toda a riqueza de pormenores nunca inteiramente descobertos. No final do movimento, a câmera enquadra muito de perto a erva da margem e vemos nitidamente o pó branco levantado pelo vento e pelo calor. Poder-se-ia sacudi-lo com o dedo, Boudu vai fazê-lo com o pé. Se, até ao fim dos meus dias, ficasse privado do prazer de rever Boudu, nunca me esqueceria desta erva e deste pó e da sua relação com a liberdade de um vagabundo. Eis uma evocação longa e bastante lírica de uma cena em que nada se passa. Poderia escolher muitas outras que mostrariam do mesmo modo a preferência de Renoir pelo aspecto das coisas ou, melhor, a primazia que lhes outorga na sua dramaturgia. Descobre-se facilmente na sua obra uma predileção particular pela água. Acabo de dar um exemplo disso. A água recorda um tema de realização que é clássico no cinema: a cena do barco, a qual põe complicados problemas técnicos nas mudanças de ângulo, no

recuo da câmera, nos seus movimentos e na tomada de som. Por isso, habitualmente, os realizadores contentam-se em fazer planos gerais em exteriores, completando-os na montagem com planos próximos filmados em frente de uma “transparência”. Esta técnica é impensável para Renoir, pois implica uma dissociação dos personagens e dos seus enquadramentos, admite que a representação e o diálogo são mais importantes que o reflexo real da água num rosto, o vento nos cabelos, o movimento de um ramo ao longe. Por isso as cenas de barcos de Renoir são sempre inteiramente filmadas em exteriores, mesmo em prejuízo da planificação. A sua qualidade resulta daí. Mil exemplos poderiam ilustrar esta maravilhosa sensibilidade à realidade física, táctil, do objeto e do seu meio: os filmes de Renoir são feitos com a pele das coisas. Donde que a sua realização seja frequentemente uma carícia. Ou um olhar.

A sua planificação não procede da habitual anatomia que dissocia o espaço e a duração da sequência segundo uma hierarquia dramática apriorística, é antes a planificação de um olho atento e móvel (mesmo quando lhe acontece ser voluntariamente distraído ou preguiçoso). Durante toda a última parte de *A regra do jogo*, a câmera comporta-se como um convidado invisível passeando na sala e nos corredores, olhando com curiosidade, mas com o único privilégio da sua invisibilidade. A sua mobilidade não ultrapassa a de um homem (se concordarmos que se corre muito naquele castelo). Acontece-lhe até ficar entalada num canto e ter de contemplar tudo de um ponto fixo, como alguém que não se pudesse mostrar sem incomodar os protagonistas. Aí reside a extraordinária qualidade desta longa sequência, que não resulta somente da qualidade do argumento e da interpretação, mas também da maneira simultaneamente divertida e inquieta de ser testemunha da cena.

Ninguém melhor do que Renoir entendeu a verdadeira natureza do cinema, nem ninguém mais do que ele o desembaraçou das analogias equívocas com a pintura e com o teatro. Plasticamente, o écran é

frequentemente assimilado à tela do quadro e dramaticamente à cena do teatro. Em função destas duas referências ordena-se a matéria da imagem em relação aos lados do rectângulo, como fazem o pintor e o encenador de teatro; Renoir, porém, percebeu perfeitamente que o écran é, afinal, a superfície homotética do olho da câmera, isto é, o contrário de uma tela: uma tampa cuja função é mais esconder a realidade ao olhar do que revelá-la; aquilo que mostra tira o seu valor daquilo que esconde, a testemunha invisível do filme tem antolhos, a sua ubiquidade ideal é temperada pelo enquadramento, como acontece à tirania sê-lo pelo assassinato. Outra imagem de que eu faria uma portada é aquele plano de *A regra do jogo*, depois da caça junto ao lago, quando Nora Gregor se entretém a olhar através de um binóculo minúsculo, e descobre por acaso no seu “campo” o marido a beijar a amante. Do mesmo modo, há sempre uma parte de acaso na descoberta da cena pela objetiva, é esta que, ao contrário, premeia a vigilância e a perspicácia do olho. O ponto de vista da câmera não é o ponto de vista, abstrato, do romancista onisciente que escreve na terceira pessoa; também não é o da estúpida câmera subjetiva, de cabeça dura, mas antes uma maneira de ver, livre de contingências, que conserva, no entanto, as servitudes e a qualidade concreta do olhar, a sua continuidade no tempo, o seu ponto de fuga único no espaço: o olho de deus no sentido próprio, se deus se contentasse com um olho. Por isso, quando M. Lange decide matar, a câmera fica no pátio onde se encontra Jules Berry, vê, através das janelas da escada, René Lefèvre descer cada vez mais depressa como que acelerado pela sua decisão. Eis que ele chega ao patamar. A câmera encontra-se então entre os dois protagonistas, de costas para Berry, mas em vez de fazer uma panorâmica para a direita para seguir Lange, ela gira deliberadamente 180° para a esquerda, varrendo o cenário vazio para enquadrar Berry, ultrapassando assim René Lefèvre, o qual reentra no campo quando já estamos à espera dele junto da sua futura vítima². A inteligência deste movimento de câmera é ainda

2. Vou precisar, para melhor me entenderem, o que seria a planificação clássica desta cena. Duas hipóteses: 1) planificação contínua — panorâmica ou *travelling* seguindo René Lefèvre pelo pátio, do patamar à fonte junto da qual se encontra Berry; 2) planificação descontínua (aliás melhor) — René Lefèvre sai para o pátio e dirige-se para a câmera; contra-campo sobre Jules Berry, René Lefèvre entra no campo. Nos dois casos, a planificação seria puramente descritiva, directamente determinada pelo progresso da ação e pela posição dos atores.

mais admirável do que a sua audácia, a sua eficácia provém, por um lado, da continuidade do ponto de vista do princípio ao fim da cena, ponto de vista fisicamente e precisamente situado no cenário e, por outro lado, da personalização da câmera, a qual se decide a voltar as costas à ação para atalhar caminho. Só em Murnau se encontram tais exemplos de movimento de aparelho, assim liberto do personagem e da geometria dramática.

Do ponto de vista técnico, esta concepção do cinema pressupõe o que eu chamaria a profundidade de campo lateral e o desaparecimento quase total da montagem. Uma vez que aquilo que nos mostram vale aquilo que nos escondem, retirando daí o seu valor como um privilégio de acaso, sempre ameaçado, a realização não pode limitar-se ao que se vê no écran, é necessário que o resto da cena seja efetivamente ocultado, não deixando, portanto, de existir. A ação não é enquadrada pelo écran, antes o atravessa, o personagem que entra no campo não sai de bastidores imaginários. Reciprocamente, é preciso que a câmera possa bruscamente virar-se sem que esse olhar circular surpreenda tempos mortos, lacunas, realidade. Isto significa que uma cena deve ser representada independentemente da câmera e em toda a sua área dramática real, competindo ao operador passear por ela a sua lente de aumentar, o reenquadramento substitui, portanto, tanto quanto possível, a “mudança de plano”, a qual introduz não só uma descontinuidade espacial que não está na natureza do olho, como, sobretudo, consagra a realidade do “plano”, isto é, de uma unidade de lugar e de ação, de um átomo de realização cuja combinação com outros átomos constitui a cena e depois a sequência. Com efeito, isso acontece durante as filmagens, mesmo quando cada plano é iluminado e representado separadamente; nessa altura, o écran não esconde nada, porque não há nada para esconder à sua volta. Por mais hábeis que sejam os *raccords*, não escapam ao olhar atento. O curto tempo de inércia do ator no princípio de uma réplica, um não sei quê na imobilidade da câmera e, sobretudo, do enquadramento,

em que nada é deixado ao acaso, denuncia a existência do “plano”. Nunca temos, porém, esta sensação em *A regra do jogo*, onde a ação brinca às escondidas com a câmera e com o cenário, passando da copa ao primeiro andar, do salão à sala de fumo, da sala de jantar aos corredores, sem que o mínimo pormenor deste prodigioso complexo de realidade deixe não só de estar virtualmente presente, mas também de viver segundo o seu ritmo, longe de nós, embora perante os nossos olhos.

É também necessário, nem que seja só para lembrar, mostrar porquê e como este preconceito de realismo que ultrapassa o conteúdo da imagem para interessar as próprias estruturas da realização conduziu Renoir, dez anos antes de Orson Welles, à profundidade de campo. Ele explicou isso no famoso artigo de *Le Point*³ tão frequentemente citado a respeito do queijo de Brie e do vinho tinto: “Quanto mais avanço na minha profissão, mais sou conduzido a uma realização em profundidade em relação ao cinema. Quanto mais isto acontece, mais renuncio às confrontações entre dois atores ajuizadamente instalados em frente do aparelho, como no fotógrafo. É cômodo pra mim dispor mais livremente os meus personagens a diferentes distâncias da câmera e pô-los a mexer. Para isso preciso de uma grande profundidade de campo...” Esta explicação modestamente técnica é, evidentemente, consequência imediata e prática da busca de estilo que tentamos definir. A profundidade de campo é a outra dimensão da liberdade “lateral” de que Renoir sente necessidade. Simplesmente, o nosso comentário parte do quadro, enquanto que Renoir, do outro lado da criação, pensa antes de mais nada nos seus atores.

Mas a nitidez em profundidade da imagem evidencia uma pesquisa suplementar que não está implicada na mobilidade lateral, determinada sobretudo pela representação dos intérpretes, essa nitidez confirma a unidade do cenário e do ator, a total independência de todo o real, do humano ao mineral, é, na representação do espaço, uma forma necessária do realismo que patenteia a sensibilidade do

3. O artigo mencionado por Bazin faz parte deste catálogo sob o título “Meus anos de aprendizado”.

mundo, mas que se abre para um universo de analogias, de metáforas e – para empregar noutro sentido, embora não menos poético, o termo baudelairiano – de correspondências.

O mais visual e o mais sensual dos cineastas é também aquele que nos introduz no mais íntimo dos seus personagens, porque ele é acima de tudo um apaixonado fiel da sua aparência e, através desta, da sua alma.

O conhecimento em Renoir passa pelo amor e o amor pela epiderme do mundo. A agilidade, a mobilidade, o modelo vivo da sua realização é a sua preocupação em ornar, para seu prazer e nosso gozo, a túnica sem costuras da realidade.

Os filmes mudos¹

ANDRÉ BAZIN

No notável artigo que publicou na revista *Le Point*², em 1938, Jean Renoir faz, com dez anos de atraso, o seu exame de consciência de realizador do cinema mudo. Sublinha com vigor a sua admiração pelo cinema americano dos anos 20 e faz remontar a sua vocação cinematográfica ao dia em que uma projeção de *O braseiro ardente* (*Le brasier ardent*, 1923), de Ivan Mosjoukine e Alexandre Volkoff, o levou a descobrir que um filme de qualidade podia ser produzido fora de Hollywood. Esta primeira conversão foi seguida, como a de Pascal, por uma segunda mais radical e profunda ao ver *Esposas ingênuas* (*Foolish Wives*, 1922) de Erich von Stroheim. “Este filme”, escreve Renoir, “deixou-me estupefato. Tive de vê-lo pelo menos dez vezes. Desprezando o que adorara, compreendi quanto me tinha transviado até então. Deixando de acusar estupidamente a pretensa incompreensão do público, vislumbrei a possibilidade de o arrebatara através da projeção de figuras autênticas na tradição do realismo francês.”

O realismo, ou, se preferirmos, a autenticidade que a produção popular americana e depois Stroheim lhe revelavam, esforçou-se Renoir por cultivá-los essencialmente a partir da direção de seus atores: “Ao começar a constatar que o gesto da lavadeira, de uma mulher que se penteia frente a um espelho, de um vendedor ambulante de hortaliças, tinham muitas vezes um valor plástico, refiz uma espécie de estudo do gesto francês através dos quadros de meu pai...” A obra muda

1. Publicado originalmente em Bazin, André. *Jean Renoir*. Paris: Champ Libre, 1971. Este trecho foi reproduzido a partir de uma edição portuguesa. Bazin, André. *Jean Renoir*. Lisboa: Forja, 1975, pp. 15–20. Tradução Forja.

2. O artigo mencionado por Bazin faz parte deste catálogo sob o título “Meus anos de aprendizado”.

de Renoir é, efetivamente, dominada pela sua principal intérprete, Catherine Hessling. Foi para ela, em torno da sua extraordinária personalidade, que se realizaram, após *Catherine ou uma vida sem alegria* (Catherine – Une vie sans joie, 1924 – codirigido por Albert Dieudonné), *A filha da água* (La fille de L'eau, 1925), *Charleston* (Sur un air de Charleston, 1927) e *A pequena vendedora de fósforos* (La petite marchande d'allumettes, 1928). Haverá que compartilhar da admiração de Jean Renoir por aquela que foi sua mulher e ao mesmo tempo a sua atriz preferida? É verdade que essa admirável menina de grandes olhos claros, sombreados de carvão, rosto de boneca provocante, corpo imperfeito, mas estranhamente articulado, como o das mulheres em certos quadros impressionistas, amalgamava de forma perturbadora o mecânico e o vivente, o feérico e o sensual, numa insólita encarnação da feminilidade. Mas parece-me que Renoir a vê menos como realizador do que como pintor. Seduzido, subjugado pela graça original desse corpo e desse rosto, preocupa-se menos em dirigir a sua intérprete em função do personagem e da economia dramática da cena do que em contemplá-la no máximo de atitudes. Esta intenção, mais ou menos consciente, vislumbra-se claramente em *Charleston*, cujo argumento frágil e fantasista não passa de um pretexto para uma extraordinária e incoerente exibição de Catherine Hessling. De modo que esta atriz pode muito bem ter ajudado Renoir a revelar a si próprio o que permanece essencial na sua arte, ao retardar a passagem necessária da direção de atores à realização propriamente dita.

Seja como for, é com toda a justiça que Jean Renoir, no mesmo artigo de *Le Point*, distingue três filmes na sua obra muda: *Nana*, *A pequena vendedora de fósforos* e *Tire-au-flanc* (1928).

É habitual considerar *A pequena vendedora de fósforos* como um filme maravilhoso e ligá-lo à vanguarda francesa. Se o fato é verídico historicamente, não o é do ponto de vista estético. Mais exatamente, *A pequena vendedora de fósforos* representa uma incursão do realismo

de Renoir nos temas e técnicas da vanguarda. O princípio do encanto sempre resplandecente deste pequeno filme vê-se hoje com clareza: é devido ao realismo da sua fantasia. A curiosidade surpreendente de Renoir pelos truques cinematográficos; o prazer quase sensual que lhe causa a originalidade dessas imagens feéricas são a fonte da poesia do filme, bem mais do que o conto de Andersen. Enquanto, regra geral, todos se esforçam por dissimular os truques, por disfarçar sob a graciosidade fotográfica a imperfeição das maquetas ou das maquiagens, Renoir, pelo contrário, não hesita em revelar através do grande plano e da nitidez da imagem o figurante, sob a máscara de cartão do soldado de madeira, ou a atriz que representa as bonecas de porcelana. Não há diferenças de escala entre os objetos, não há ilusões de perspectiva que Renoir não trate como matéria da imagem, como qualidade tangível do espaço.

Quanto aos protagonistas do drama, Karen, o belo oficial e o Hussardo da Morte, longe de aparecerem como personagens de conto ou de sonho, impõem-se ao nosso espírito com uma nitidez familiar, o que lhes rouba o caráter de símbolo tranquilizador ou terrível, em benefício de uma simpatia geral. Desta magia escandinava, Renoir fez uma fantasia poética agridoce, terna e sensual, onde a própria morte é nossa amiga e conhecida.

Tire-au-flanc é, geralmente, ao contrário de *A pequena vendedora de fósforos*, tomado como o exemplo das concessões divertidas que Jean Renoir teve de fazer várias vezes aos comerciantes da película. Deste modo, René Jeanne e Charles Ford escrevem na sua *História ilustrada do cinema* (L'Inter, 1966): “Houve pior, pois encontramos ainda nesses anos do cinema mudo declinante o nome de Renoir, sob um *Tire-au-flanc* que não vale mais do que as outras comédias militares dispersas ao longo da história do cinema francês”. Somos levados a pensar que estes historiadores, traídos pelas suas recordações, não viram de novo esse filme encantador, tão diferente das outras comédias militares, e de que Renoir tem razão em se recordar com

ternura, quando escreve: “Tive a sorte de lançar nele Michel Simon que era já o grande ator que hoje é. E a colaboração do dançarino Pomiès, a quem a morte arrebataria em breve, permanece na minha lembrança como uma etapa agradável da minha carreira. A rodagem deste filme burlesco, com partes trágicas e outras deslumbrantes, sem grande relação com a peça de teatro de que foi tirado, deu-me muita satisfação”. Realizado muito rapidamente, com poucos meios, *Tire-au-flanc* tem, de fato, apenas as aparências superficiais da comédia tradicional musicada. Com um pouco mais de atenção e de sensibilidade logo se partilha o evidente prazer de Jean Renoir, buscando com êxito ultrapassar o gênero que lhe impunham. *Tire-au-flanc* deve muito mais a Mack Sennet e a Stroheim do que a Mouezy-Eon. Hoje é possível reconhecer mais claramente essa mistura do cômico e do trágico, da fantasia e da crueldade, em suma, a procura do “drama alegre”, de que *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) será, dez anos mais tarde, a realização perfeita.

Aliás, é o que ressalta dos filmes mudos de Jean Renoir e não apenas de *Nana*, de *A pequena vendedora de fósforos* e de *Tire-au-flanc*, mas também de filmes reputados, irremediavelmente comerciais, como *Le Bled* (1929). Jean Renoir prossegue neles, em primeiro lugar, a aprendizagem do seu ofício no simples plano da técnica. A importância que dedica ao estilo fotográfico e à iluminação e, sobretudo, à escolha das objetivas, torna-se evidente em *A pequena vendedora de fósforos* e ainda mais talvez em *Le Bled*. Este último filme é um perpétuo contrassenso técnico: sendo a realização muitas vezes concebida em profundidade de campo, Renoir, contudo, preocupa-se em utilizar objetivas luminosas que geram uma fotografia muito suave, mas sem nitidez dos segundos planos. Estas experiências servirão para que ele mais tarde tome a resolução contrária, quando obriga os seus operadores a filmar todos os planos com a mesma objetiva em grande profundidade de campo. Renoir só abandonará estas experiências técnicas com *Boudu, salvo das águas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932).

Da mesma forma temos a impressão de que o realizador não encontrou ainda a chave da sua planificação. Os planos e os enquadramentos sucedem-se sem rigor, nem dramático, nem lógico. Dir-se-ia que Renoir, muito preocupado com o ator, não sabe ainda subordinar a interpretação às exigências da narração filmada. Creio bem que não há em *Nana*, nem em *Le Bled*, uma única panorâmica, embora esse movimento de câmera constitua a base da realização dos seus filmes falados. Em contrapartida, Renoir realiza neles proezas para efetuar intermináveis *travellings* em profundidade, dos quais poucos vestígios encontraremos em *A regra do jogo*. A preocupação fundamental de Renoir será, de fato, mais tarde, ampliar pelo reenquadramento lateral o campo da tela aprofundado pelas suas objetivas. Com esta finalidade, a panorâmica e o *travelling* lateral serão os dois movimentos principais da sua câmera.

Quanto aos temas dos seus filmes, neles encontramos já em fase de esboço, de ensaio ou de rascunho, a maior parte do que irá desenvolver na sua obra sonora. Por exemplo, o dos brinquedos mecânicos em *A pequena vendedora de fósforos* ou o da caça em *Le Bled* que vamos encontrar, tão maravilhosamente orquestrados, em *A regra do jogo*.

Acerca dos filmes de Jean Renoir anteriores a 1930, é, pois, necessário, parece-nos, combater os preconceitos críticos, em primeiro lugar aquele que pretende que, à exceção de *Nana* e talvez de *A pequena vendedora de fósforos*, o autor de *A regra do jogo* só realizara, até então, filmes atabalhoados e insignificantes. Os menos bons dos seus filmes têm um encanto que não nos ilude acerca do gênio do autor. Neles se vislumbra o tatear curioso, divertido e ávido de um talento eminentemente móvel e influenciável, à procura do caminho que encontrará alguns anos mais tarde com *A cadela* (*La chienne*, 1931).

Quer dizer, com o som! Porque, temos de dizê-lo inversamente: não há dimensão comum entre os melhores filmes mudos de Renoir e os menos bons dos seus filmes falados. Ao contrário de um René

Clair, que atinge já a perfeição do seu estilo em 1927, com *Un chapeau de paille d'Italie* (1928) e o confirma em *Les deux timides* (1928), Renoir é decididamente um realizador do cinema falado.

A sua obra muda está irremediavelmente marcada por um carácter de inacabado e de expectativa – a do som, que lhe iria libertar as imagens dos grilhões invisíveis. Desde o início, mas de maneira ainda negativa, Renoir afirma-se como um homem do futuro, um homem a quem nenhum progresso técnico perturbará, visto que irá contribuir necessariamente para a execução de um realismo cuja procura, ainda semiconsciente, preside às suas experiências de realizador principiante.

A cadela¹

RUY GARDNIER

Não deixa de ser irônico que *A cadela* (*La chienne*, 1931) comece com um teatrinho de bonecos, e que os personagens briguem para ver qual deles terá afinal o privilégio de declarar a “moral” do filme. A ironia surge pelo fato de esse prólogo encerrar algumas características que ligam toda a obra de Jean Renoir e que imprimem a seus filmes qualidades que fazem dele um dos maiores que já existiram. A primeira, mais famosa e tornada quase uma fórmula quando aparece o nome de Renoir, é o famoso “cada um tem suas razões” que aparece como fala em *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) e reorganiza a distribuição de papéis morais e atitudes exemplares em seus personagens. *A cadela*, então, não é nem uma comédia nem um drama, e tampouco tem uma lógica narrativa pronta para nos dizer quais os comportamentos certos e quais os errados. O mundo se transforma, então, não numa lição de moral e bons costumes, mas num terreno em que podemos nos compadecer e debochar – muitas vezes ao mesmo tempo! –, nos espantar e nos emocionar com o comportamento humano, do gesto mais nobre ao mais deplorável. Já a segunda característica é menos mencionada, mas talvez diga ainda mais respeito à gênese da visão de mundo de Renoir: a ideia de que em sociedade todas as pessoas desempenham personagens e atêm-se a protocolos e formalidades tão previsíveis e absurdos quanto as convenções cênicas de uma trupe anacrônica. Daí o aparecimento de um Boudu em *Boudu, salvo das*

1. Publicado originalmente na revista de cinema *Contracampo* n. 79 e no folheto da Sessão Cineclub de 26/04/2006, no Cine Odeon/RJ. Disponível online em: www.contracampo.com.br/79/acadela.htm

águas (Boudu sauvé des eaux, 1932) ou do próprio protagonista ao fim de *A cadela* (ambos interpretados por Michel Simon), como o mendigo que, por não participar das convenções de gestualidade, vestimenta e dos jogos de aparência, é o único que pode ser considerado “livre”, imune às injunções que a vida social corrente nos obriga a aceitar e reproduzir.

A cadela dá início à série de obras-primas que Jean Renoir realizará ao longo da década de 30, filmes de um vigor absurdo, de uma leveza e ousadia estética que só encontraremos, na época, num Ernst Lubitsch, num Jean Vigo ou em Fritz Lang. Renoir é um desses cineastas que, ao contrário de Chaplin, de Murnau, de Vertov, precisavam da chegada do som para completar sua estética. Pois o cinema de Renoir não vai se apoiar na pantomima das atuações no cinema mudo e nem na plasticidade estática da composição dos planos, mas num atrelamento à vida, à sua fluidez, à naturalidade dos comportamentos. Num filme de Jean Renoir, a caracterização dos personagens é feita com tantos detalhes, os personagens falam, se movem e olham de tal forma que nos assombramos com o resultado e com a impressão de realidade. O mesmo se dá com os movimentos de câmera e com o uso do som direto em locação, inteiramente inovadores naquele momento. O que Renoir faz com as convenções cinematográficas é um pouco parecido com aquilo que ele faz com os jogos de sociedade: despir o cinema de tudo que é posado, ilusório, convencional, forçado, enfim, tudo aquilo que pesa. Pois decisivo para ele era trazer ao cinema o sopro da vida que há na natureza, uma vitalidade do comportamento humano e, sobretudo, da passagem do tempo.

O filme é centrado em torno de três personagens, com outros dois coadjuvantes. Nenhum desses personagens está imbuído de valores sãos: cada um deles, à sua maneira, tem uma forma própria de ser ao mesmo tempo amado e odiado pelo espectador. Todos os cinco usam o poder que têm – ou ao menos tentam usar – para submeter um outro, e ao mesmo tempo apresentam pontos fracos que serão

utilizados por outro. Assim, a devoção que Maurice tem por Lulu reflete a paixão de Lulu por Dédé, e ambas culminam em níveis de humilhação fortes. Da mesma forma, o golpe que o suboficial tenta aplicar em Maurice acaba virando do avesso. Se Maurice parece mais adorável a nós do que os outros, é principalmente porque ele parece ter bom coração, pois, mesmo vivendo em seu mundo de idiotia (o prólogo já o apresenta como um imbecil, alguém que é cotidianamente zombado pela falta de inteligência e ambição), ele tenta fazer boas ações e não deseja mal a ninguém. Mesmo Lulu, a “cadela” a que o título do filme se refere, não é inteiramente má e maquiadora. Ao contrário, ela simplesmente deseja viver calmamente com seu amado Dédé. Jean Renoir participa de um desejo estético muito raro que é sempre dar mais do que uma visão unidimensional de seus personagens, traçar relevos, ampliar suas características – mesmo quando as figuras principais da trama são quase caricaturais em sua construção, como *A cadela* (o otário, o malandro, a mulher de malandro, a viúva sovina, o velhaco aproveitador). Visto de perto, cada um tem sua forma de ser adorável e sua forma de ser um escroque.

O final do filme, um pequeno epílogo simpático, apresenta os dois “maridos” se reencontrando, depois de anos. Os dois são mendigos. Antagonistas num determinado momento, eles vibram quando se reconhecem, e contam sobre os rumos que tomaram. Um movimento de câmera excepcional nos afasta dos personagens, e passa a nos mostrar um homem que sai de uma galeria de arte carregando o autorretrato pintado por Maurice, que não valia nada na época em que ele o pintava, e que agora vale ouro. Quanto ao próprio pintor, ele nem é reconhecido como artista (a autoria deles é atribuída a “Clara Wood”, uma “americana”), e tampouco goza das benesses do dinheiro que os quadros valem. Ironia do destino? A maneira como a burguesia desrespeita seus artistas? Nada disso. Renoir aqui não faz nenhuma “reclamação”, não revela uma “injustiça”. Simplesmente porque a mendicância aqui não significa um estado deplorável de existência, mas,

ao contrário, uma maneira de se ver livre desse mundo de convenções banais da sociedade burguesa (nesse sentido, *Boudu, salvo das águas* também tem um final parecido), uma maneira de ser livre, de fugir do “bom tom” e do “bom gosto” de uma vida de ornamentação sem nenhuma vitalidade. Mais do que simplesmente criticar, Jean Renoir está verdadeiramente interessado em esculpir novas formas de vida. Anárquicas, grosseiras e cheias de vivacidade. Autênticas a ponto de render a seus praticantes um zero em comportamento. Pois um zero bem vivido vale mais que um dez sem vigor.

Citações:

“Eu queria muito fazer *A cadela por um monte de razões*. Uma das razões mais importantes é o fato de que eu adoro... gosto muito... enfim, é mais do que isso... eu sou totalmente apaixonado, platonicamente, pelas mulheres que ficam nas ruas de Paris, Eu queria contar uma história que se passasse em torno de uma dessas moças” — JEAN RENOIR

“Meu irmão tinha lido o folhetim em *L’Oeuvre*. Eu entreguei a Renoir para ele ler, que adotou o texto de primeira. Mas a ideia do meu irmão era que o filme fosse a continuação de *Nana* (1926). Que fosse uma espécie de *Zola moderno*” — PIERRE BRAUNBERGER, produtor

“No romance de *Le Fouchardière*, a moça é uma prostituta. É um trabalho como qualquer outro. Essa moça possui uma das qualidades mais evidentes: ela é fraca. A fraqueza é uma grande força, uma força da natureza, uma força destruidora.” — JEAN RENOIR

La vie est à nous, filme militante^{1,2}

JEAN-LOUIS COMOLLI,
PASCAL BONITZER & SERGE DANÉY

1. Situação do filme

1.1. INSERÇÕES

Produzido pelo Partido Comunista Francês (que havia concebido o projeto) visando à campanha para as eleições de maio de 1936 – que levaram ao poder a Frente Popular –, *La vie est à nous* foi filmado em fevereiro e março de 1936 por uma equipe de cineastas e técnicos militantes comunistas ou simpatizantes (Jean-Paul Le Chanois, Pierre Unik, Jacques B. Brunius, André Zwoboda, Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson, Alain Douarinou, Claude Renoir, Jean Isnard, Marc Maurette, etc.), supervisionada por Jean Renoir. Ele rodou a maior parte das sequências, trabalhou na construção do filme e em sua montagem (com J.B. Brunius et Marguerite Renoir). Financiado por doações em encontros do partido, o filme custou por volta de 70 000 Francos – ou seja, a décima parte de um orçamento médio da época. Esse filme, não tendo sido apresentado à censura, foi difundido apenas em células e encontros comunistas.

Por seu projeto, as circunstâncias e condições de suas concepção e fabricação, bem por sua utilização por fim, *La vie est à nous* nos surge inequivocamente como um filme de propaganda (ou filme militante) a favor do PCF e de suas teses do momento.

Esse momento é o de lutas políticas violentas (na França e na Europa) e de crise econômica e social particularmente graves. Toda

1. Publicado originalmente em revista *Cahiers du Cinéma*, n. 218, março de 1970, pp. 45–51. Tradução de Gustavo Chataignier.

2. Esse texto foi redigido, a partir de um debate coletivo, por Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Jean Narboni e Jean-Pierre Oudart.

a Europa, na verdade, passa, ou corre o risco de passar, às mãos dos fascistas entre 1930 e 1933. Esse já é o caso na Alemanha de Hitler (33) e na Itália com Mussolini (22). Mas também: na Polônia, com a ditadura dos “coronéis” (35); na Hungria, com o governo conservador-fascizante do general Gombos, depois do banqueiro Imredy (36), controlado pela milícia das Cruzes-flechadas; na Áustria, onde Dolfuss dissolveu em 33 dias o parlamento e instaurou uma ditadura, e onde as milícias dos “Heimwebren”, tornadas polícia oficial, esmagaram a insurreição socialista de Viena em fevereiro de 34; na Romênia, com o reinado do príncipe Carol, apoiado pelos milicianos da “Guarda de ferro”, regime que se tornará abertamente fascista em 38; na Iugoslávia, desde 32, só o Partido Nacional, partido único, tem o direito à legalidade e onde, sob o reinado do regente Paul, foram criados em 35 “sindicatos”, no modelo das corporações fascistas, com uniformes; na Bulgária, desde 34, com a ditadura “real” do rei Boris e do general Gheorgiev, responsável pelo terror policial contra os democratas; na Grécia, onde a monarquia foi restabelecida em 35 e onde, em seguida, houve: greves, e então o general Métaxas instaura uma ditadura e decreta a lei marcial; na Estônia, onde o parlamento e o partido são dissolvidos em 33; na Letônia, onde, desde 34 governa Ulmanis, com o título de *Vadonis (führer)*; em Portugal, onde Salazar governa desde 33 segundo o princípio do “Estado Novo”: constituição corporativa, antidemocrática e antiparlamentar, nacionalista e cristã... Na Espanha, uma maioria reacionária governa desde 34. Ela esmaga os Movimentos operários das Astúrias. Mas, ao mesmo tempo em que *La vie est à nous* se realiza, em 10 de fevereiro de 30, comunistas e socialistas unidos ganham as eleições. No 18 de julho seguinte, explodirá a rebelião de Franco e começará a guerra espanhola.

Contra a ascensão do fascismo, as reações das democracias são fracas: a SDN abandona todo projeto de sanções contra a Itália imperialista, a Bélgica adota uma duvidosa atitude de desengajamento, a Grã-Bretanha em plena crise de dinastia, marcada pelas

consequências econômicas e sociais da Primeira Guerra Mundial, temendo que todo apoio antifascista se torne apoio ao comunismo, permanece em prudente recuo.

A gravidade da situação é tal que a URSS deve momentaneamente deixar em segundo plano a luta anticapitalista, para se dedicar ao antifascismo. Ela preconiza a prática das “Frentes Populares”, aliança de comunistas e da pequena burguesia, a qual se deve a todo preço tentar retirar dos efeitos da propaganda e das tentações fascistas. Por exemplo, Dimitrov, secretário geral do Komintern: “No momento atual, as massas trabalhadoras não têm mais como escolher entre a democracia burguesa e a ditadura do proletariado, mas somente entre a democracia burguesa e o fascismo”, ou o delegado comunista alemão Pieck: “Se a Alemanha combate a independência nacional e a unidade de um dos pequenos países da Europa...a guerra da burguesia nacional desses países contra a agressão será uma guerra justa na qual o proletariado e os comunistas não poderão tomar partido”. Em 24 de outubro de 1934, em um encontro em Nantes, Maurice Thorez: “... os acontecimentos de amanhã permitirão, estamos certos disso, que se constitua, diante da frente da reação e do fascismo, a Frente popular da liberdade, do trabalho e da paz”.

A urgência histórica do problema e do alinhamento das classes médias à luta antifascistas deve, portanto, sempre ser pensada, caso queira dar conta exatamente da existência, do método, da configuração geral, dos conteúdos e mesmo das condições de possibilidade o filme *La vie est à nous* (por exemplo a participação em sua elaboração de numerosos técnicos não comunistas).

Na França, o fascismo não é menos presente e tampouco menos ameaçador. Em 34, a coalizão socialistas-radicalis se rompeu por estes últimos, que recusam o controle das mudanças. Em 6 de fevereiro de 34, explode um motim capitaneado pelos realistas e grupos fascistas (Faisceau, Francisme, Cruz de fogo, Solidariedade francesa). O governo se demite e não cede o lugar a Doumergue,

que constitui um governo de direita com Pétain e Laval. Este pratica uma política de delação e se apoia nas Ligas fascistas: de 60 mil inscritos em 33, os Cruz de fogo passam a dois milhões de membros em 35. A direita no poder encoraja ou aprova a fascização da Europa (rejeição do pacto franco-soviético, apoio à invasão da Abissínia por Mussolini, antibritanismo). Isso suscita novos movimentos fascistas e paramilitares, dentre os quais o Partido Popular Francês, de Doriot (36) e o C.S.A.R. (ou Cagoule), todos apoiados pelos capitalistas franceses.

No plano econômico, desde 33, os preços franceses para exportação superam os de outros países, e o único mercado se torna o Império francês; a receita nacional diminui em média 20%, os preços no atacado caem 44% e os de varejo 29%; o déficit orçamentário reaparece. Em 34, se vê grande saída de outro, o que prossegue em 35, como Banco da França se opondo a toda desvalorização. O governo Laval pratica uma política de deflação severa com “descretos-lei de miséria” (redução de 10% nas despesas públicas). De 33 a 37 a recuperação da França é da ordem de 4,3%, enquanto que a da Alemanha é de 100% e do Japão de 74,4%. Enquanto todos os demais países que sofreram a crise de 29 se recuperam, a produção industrial francesa se estagna por volta de 80% do nível de 28. Há uma verdadeira regressão econômica, determinante na vitória da Frente Popular em 30.

1.1.1 Comercialmente inédito por 33 anos (30–69), *La vie est à nous* é lançado em Paris em um programa retrospectivo chamado “29–36” e inclui *Nagent, Eldorado du dimanche* (1929) de Marcel Carné e *La marche de la faim* (1935), de I-M. Daniel.

1.1.2 Em função do papel importante desempenhado por Renoir na concepção e na realização do filme (supervisão do conjunto, participação na elaboração do roteiro, filmagem da maior parte das seqüências, montagem), faz parte da tradição da crítica francesa de incluir *La vie est à nous* na contagem dos filmes de Renoir, na qual se

insere depois de *O crime do monsieur Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936) e depois de *Um dia no campo* (Une partie de campagne, 1936), como o décimo oitavo filme do cineasta.

1.1.3 Ver hoje *La vie est à nous* evidentemente demanda que não se percam de vista as razões de ser de um filme militante, do filme em 36.

1.2. LA VIE EST À NOUS E A CRÍTICA EM 69

1.2.1 No entanto, a maior parte das críticas publicadas sobre *La vie est à nous* se preocupam não tanto da natureza militante do filme – senão apenas de modo nostálgico –, de seu projeto político e propagandístico, daquilo que fundava esse projeto, nem da maneira pela qual o filme poderia cumpri-lo e ser eficaz em si mesmo. Privilegiaram, curiosamente, apenas o estudo das modalidades de fabricação do filme, buscando estabelecer o que foram os respectivos papéis dos diversos colaboradores da empreitada, e mais especialmente o de Renoir, interrogando-se não somente sobre suas relações com os outros realizadores do filme, mas também acerca das relações de semelhança entre *La vie est à nous* e os demais filmes contemporâneos de Renoir.

1.2.2 Curiosamente: na medida em que o trabalho que habitualmente exercem os críticos (ou que gostariam de fazer), o da análise do filme, de suas formas e de sua mensagem, aqui em geral é falho; e na medida em que esses mesmos críticos se puseram repentinamente a realizar um trabalho de esclarecimento, bem como de pesquisas históricas e arqueológicas, sobre a feitura do filme e seus responsáveis, trabalho que se adoraria vê-los desenvolver mais correntemente, e que ordinariamente evitam efetuar. Na verdade, por um lado, a crítica se contentou de elencar as condições nas quais o filme fora feito, bem como de descrever, por outro lado, descrevendo para não ter que estudá-lo em seu funcionamento específico. A tônica foi posta no trabalho de equipe, e, nessa equipe, no grupo de amigos de Renoir que tiveram o prazer de trabalhar juntos. Por outro lado, no

reconhecimento fílmico de certo número de “traços” renoirianos: calor humano, compaixão pelos personagens, lirismo, direção de atores, movimento de câmara etc.. De um lado, o trabalho coletivo – apresentado como uma originalidade, até mesmo como uma exceção merecedora de interesse extraordinário –, de outro, ao contrário, o “estilo”, a “mão” do autor Renoir que chega a se imprimir em um “filme de encomenda”. Entre esses dois extremos – contrários, o que é a originalidade e a especificidade mesmas do filme encontram-se ocultadas: o fato de que se trate de um filme militante, de uma iniciativa de propaganda.

1.2.3 O que quer dizer, em grande parte: certamente, trata-se de um filme encomendado pelo PC, mas o importante é que se reconheça, aqui e ali, o toque de Renoir (como se lhe tivesse imposto esse filme e que ele devesse se comportar, em relação ao PC e de sua política, como o fazem os cineastas para com suas produtoras e suas políticas: empregando a astúcia), que teria conseguido se exprimir, malgrado o imperativo da propaganda. *La vie est à nous* seria assim um filme de propaganda “vergonhoso”, onde o discurso de Renoir “salvaria” a pobreza do discurso político, escapando a todo sentido unívoco. O que quer dizer, precisamente, ocultar o filme em toda sua realidade. A crítica falou daquilo que parecia justificar seu interesse pelo filme (projeto coletivo, gênio de Renoir, evocação sentimental da “época”), mas não do filme ele mesmo.

1.2.4 A realidade do filme colocava duas questões que não foram tratadas pela crítica: aquela do filme como produto feito em 1936, no contexto histórico, social e com os meios técnicos e estilísticos da época, em vista de uma certa meta precisa, e da adequação desses meios à meta; e aquela da maneira de falar hoje sobre um filme militante de 1936.

1.2.5 Por que essa ocultação das duas perguntas fundamentais que levanta não somente esse filme mas todo filme: o que tratar e como? Por causa, sem dúvida, de um sentimento de incômodo muito real

por parte da crítica diante do fato do militantismo e diante de um cinema de propaganda que, justamente, não se envergonha disso. Se a crítica se refugiou por um lado atrás da descrição anedótica da realização do filme (tema dos sobreviventes da aventura, por exemplo, mas entrevista alguma com os fomentadores políticos do filme, o que é estranho), e por outro atrás da evocação mais ou menos emotiva da aura mística da época (mitologia da Frente Popular etc.), não foi para recusar de encarar o incômodo daquilo que dá a força do filme: que é um filme de propaganda a favor do PC? Da mesma maneira, o recurso às constantes estilísticas renoirianas tem função de máscara e de subterfúgio.

1.2.6 É preciso acrescentar que a empreitada da programação de *La vie est à nous* manifestou o mesmo tipo de incômodo diante da natureza política do filme, inserindo-o em um programa resolutamente apresentado como folclórico: “29-36” (período fechado entre esses dois limites datados), esses bons velhos anos do populismo, da Frente Popular... *Nagent, Eldorado du dimanche* é de fato, muito precisamente, folclore populista, e *La marche de la faim* é “engajada” da maneira a mais sentimental, e cria totalmente na mitologia operária a mais sentimental do século XIX. Mostrar com e depois desses curtas-metragens *La vie est à nous* podia incitar a lê-lo como eles: sob um ângulo folclórico e retrospectivo, como o testemunho um pouco antiquado dos bons e velhos tempos. Desse modo, a Frente Popular se tornava um pouco a *belle époque* da esquerda sentimental, como 1900 foi aquela da direita sentimental e da esquerda anarquista.

1.2.7 Bastaria apresentar *La vie est à nous* sozinho, ou, com todo rigor, com um outro filme contemporâneo de Renoir para que, precisamente, essa fuga retrospectiva e sentimental fosse, senão interdita, ao menos bastante amenizada, e que a natureza diretamente política de *La vie est à nous* aparecesse sem equívocos, assim como aliás as diferenças entre esse filme e os demais de Renoir

1.3. LA VIE EST À NOUS E RENOIR

1.3.1 O estatuto de *La vie est à nous* na obra de Renoir é duplo e contraditório. De um parte, para a maioria dos exegetas renoirianos (Claude Beylie especialmente, responsável pelo programa “29–30”), trata-se de um tipo de distância, certamente generosa e talentosa do autor, da qual não se saberia reprová-lo na medida onde pode honradamente desistir na medida em que não se coadunava e tampouco acreditava em outra coisa senão segundo o modelo do entusiasmo humanista, por definição desconfiado de todo ato em princípio político. Episódio sem prosseguimento portanto, explicado pela compaixão e generosidade populista de Renoir que o farão optar por outros temas “sociais” (*O crime do monsieur Lange*, *A besta humana* [La bête humaine, 1938]) ou histórico-políticos (*A Marselhesa* [La Marseillaise, 1938]). Não nos esqueçamos que Renoir, precisamente, era considerado como cineasta de esquerda por causa de *Toni* (1935) e de *O crime do monsieur Lange*, e que isso não foi sem dúvida desprovido de influência sobre o fato que se lhe confiou a supervisão de *La vie est à nous*. Por outro lado, nesse filme-enclave, os mesmos exegetas divertem-se em recensar os signos de Renoir, o que apesar de tudo o autentica como “pai” da obra. Citemos Beylie: “Encontra-se Renoir nessa obra de inspiração e de realização coletivas? Certamente. Sua ‘mão’ se faz sentir em princípio nas sequências que efetivamente rodou: em particular a da separação do operário desempregado (Julien Bertheau) e de sua namorada (Nadia Sibirskaïa) em seu quarto mobiliado de maneira pobre sob o telhado. Tratada quase em um só plano – a jovem mulher atarefada em seu forno, o homem ao fundo da peça eclipsa-se furtivamente, ela libera uma qualidade de emoção inegável e atesta uma ciência da profundidade de campo da qual apenas o autor de *O crime do monsieur Lange* era capaz. As sequências camponesas da tomada e do leilão se fazem sentir também de um humor particular de Renoir, ainda que seja Rucker que provavelmente as gravou. Enfim,

é intrigante ver aparecer, aqui e ali, como se tivessem se enganado de filme (somos nós que o sublinhamos), os comparsas favoritos de Renoir, com suas fisionomias, seus empregos e por vezes suas réplicas, já vistos ou escutados em outra ocasião: Blavette levando camaradas grevistas de uma usina, Dalban ignóbil sedutor de operárias puras. Brunius no casino reeditando o gesto do barão dos *bas-fonds* arruinado, Becker em uma fila de desempregados falando sobre filmes de Douglas Fairbanks etc... Meras piadas internas? Talvez, mas que afastam o filme do didatismo e conservam-no, hoje ainda (somos nós que o sublinhamos...), um charme incontestável”. A crítica idealista desvela aqui ao máximo seus pressupostos e seus fundamentos metodológicos: o empirismo analítico (incapaz de pensar um todo historicamente determinado na unidade complexa e dinâmica de seus componentes. Ela o diseca e o atomiza em partículas, que põe em relação com outras, também arbitrariamente retiradas em outro contexto) e a muito tenaz “previsão do passado”. Duplo processo de reconhecimento e não de conhecimento, produção de um pseudossaber, descrição de superfície (que pode ser erudita) e não a análise de um funcionamento específico. O primeiro, na ocasião, se enche de estruturalismo, o segundo terá voluntariamente a forma de uma absolvição (felizmente, Renoir o provou desde que não mais comunista) ou de uma caça às bruxas (*Le déjeneur sur l’herbe* [1959] trai *La vie est à nous*). Pouparemo-nos dessa tarefa fácil e estéril (suscetível de provocar apenas suspiros de alívio ou gritos de raiva). Em uma palavra, a questão não se encontra lá.

1.3.2 Em primeiro lugar, para melhor ler o filme convém ter em mente dois eixos, presentes um ao outro: o de sua inserção na História, e o de sua inserção na obra de Renoir. O que não fez a crítica, tendo se servido do segundo à custa do primeiro.

1.3.3 Se *La vie est à nous* é de fato um trabalho de grupo, um produto de atelier, é falso pretender que para tanto o filme não é “construído”, que não é feito (como os outros filmes de Renoir) a

partir de um roteiro preciso e rigoroso. Beylie erra ao escrever: “Não existe roteiro elaborado desse filme, cujos episódios se encadeiam sem outra ligação lógica do que a intenção desejada pela propaganda a favor do PC”. Ver-se-á aqui mesmo que há em *La vie est à nous* construção lógica, e das mais rigorosas. Pode-se verificá-lo da maneira a mais clara (ao mesmo tempo chocar com nulidade todas as análises de *La vie est à nous* como filme e roteiro, sem verdadeira construção), ao confrontar seu processo de desenvolvimento ao relatório apresentado por Maurice Thorez no oitavo Congresso do Partido Comunista em Ville Urbaine (de 22 a 25 de janeiro de 1930, ou seja, pouco antes do início da filmagem). Esse relatório, intitulado *A união da nação francesa* (sem contar que fornece textualmente a maior parte do discurso do professor no início do filme) articula-se como se segue:

- » *As riquezas da França*: a) agricultura; b) indústria; c) meios de comunicação e meios de transporte; d) população.
- » *A crise econômica*: constatação que apesar das riquezas naturais, a França se encontra em grave estado de crise econômica (série de estatísticas e números), desembocando na questão: *mas como isso pode acontecer?... Como pode haver desemprego, dificuldade, miséria, em um país rico?* Reposta:
- » Por causa das *Duzentas famílias*. Então, em seguida:
- » *Situação das classes trabalhadoras*: a) a classe operária; b) funcionários e empregados dos serviços públicos; c) classes médias.
- » A crise agrária e a dificuldade na cidade
- » Consequências dessa crise
- » A política de guerra de Laval (exposição da situação internacional, ascensão fascista. Laval cúmplice de Mussolini)
- » O plano de salvamento do Partido Comunista Francês, seguido pelos capítulos *Pela união do povo da França, Os comunistas no poder, A luta pela unidade, A frente única da classe trabalhadora, A frente popular, O Partido*. Sem dúvida, o relatório de Thorez

(modelo de discurso político do momento) fornece à *La vie est à nous* suas grandes articulações segundo a ordem de suas sequências. Sabe-se igualmente, por *À margem do cinema francês* (En marge du cinéma français, 1954), de J. B. Brunius – que participou na montagem das duas primeiras bobinas – que seu trabalho com Renoir consiste em primeiramente encontrar imagens para o texto de Thorez e em seguida articular dinamicamente imagens, comentário e diálogo.

Constata-se igualmente que o filme, em relação ao discurso de Thorez, opera uma importante permutação e não sem razão: enquanto Thorez passa da exposição da situação das classes trabalhadoras (àqueles que o discurso do filme se endereça) à situação internacional e à ascensão do fascismo na França, o filme inverte essa ordem e chega diretamente a três episódios ficcionais (“A paralisação” – problema operário, “O leilão” – problema camponês, e o episódio do engenheiro desempregado) sobre o discurso de dirigentes políticos, verdadeira positividade do filme: explicaremos ao longo desse texto a necessidade dessa estratégia, e da colisão – no filme – entre destinatário (mais particularmente o último) e os locutores/narradores.

1.3.4 Não é nem a primeira e tampouco a última vez que Renoir trabalha em equipe, em atelier. Ainda mais que nunca trabalhou de outra maneira: citemos a importância das colaborações de Karl Koch (ex-colaborador de Brecht), Zwoboda; remetamos às filmografias e entrevistas para *A pequena vendedora de fósforos* (La petite marchande d’allumettes, 1928) como *A regra do jogo* (La règle du jeu, 1939), sem falar de *Toni, O crime de monsieur Lange, O submundo* (Les bas-fonds, 1936), *A Marselhesa*. Lembremo-nos dos propósitos de Renoir, que define seu papel de diretor como recepção, devoração e digestão de todos conselhos, colaborações, aportes de outrem. Uma vez que todos os filmes de Renoir são filmes de grupo, esse o é também, apenas de maneira mais evidente. Mas o fato de que em *La vie est à nous* certas sequências tenham sido filmadas por

Becker ou Le Chanois não têm nem mais, nem menos importância que o fato de todos os coelhos abatidos em *A regra do jogo* tenham sido caçados por Zwoboda.

1.3.5 O que, em contrapartida, devia ser realçado, em se falando de tal trabalho de equipe, é que há para *La vie est à nous* adequação e coerência entre o trabalho de grupo como Renoir sempre o praticou e o trabalho requisitado especificamente por um filme militante.

1.3.6 Uma outra conjunção nos toca, caso sejam estudados os princípios regentes da construção do filme, e se os comparamos aos princípios da narrativa habitual de Renoir. *La vie est à nous* procede à maneira de um discurso político: desenha-se primeiramente uma situação global da França (discurso do professor); denuncia-se esse quadro como mentiroso, pois incompleto; evocam-se responsáveis (as “duzentas famílias”), a ameaça muito presente (o fascismo francês, a ascensão geral do fascismo na Europa; apresenta-se o PC como única resposta pronta a essa situação; depois se o demonstra por uma série de exemplos que ao mesmo tempo mostram o trabalho real dos militantes comunistas e descrevem a verdadeira situação da França (dupla função: documentário e didática). Esses “exemplos” vêm trazer seu peso aos discursos dos dirigentes comunistas, os preparam, chamam sua vinda. A construção e as articulações desse discurso político não podem resultar senão em um trabalho político na própria forma do filme. Nós o vimos mais acima e sabemos que foi feito pelos membros da equipe que eram militantes comunistas, Le Chanois e Unik.

Mas o papel de Renoir diante de um tal discurso e sua lógica não pode ter simplesmente sido o de acrescentar sua “mão” na tela primitiva, que teria se contentado a ilustrar com talento, a embelezar com detalhes pitorescos ou dramáticas à sua maneira.

La vie est à nous, de fato, avança, desta vez filmicamente, e não seu curso roteirístico, seu discurso fundador, por grandes planos, seqüências autônomas, blocos narrativos ou documentários parecendo independentes uns dos outros. Esse tipo de construção e de

progressão, que responde, perfeitamente, em *La vie est à nous*, à lógica e às necessidades do discurso político, é também aquele, *grosso modo*, dos filmes contemporâneos de Renoir, concebidos como conjuntos de blocos autônomos, mas articulados uns aos outros, e terminando por se responder e por se amplificar mutuamente de um ponto ao outro do filme (*A Marselhesa*, por exemplo). Pode-se dizer que Renoir, depois de *Bovary*, *Toni* e *Lange* se encontra em pé de igualdade com os problemas de construção de um filme militante, e assim como *La vie est à nous*, ainda que de um projeto e de uma natureza radicalmente diferentes dos outros filmes de Renoir, funciona mais ou menos como eles. Por exemplo, a alternância cara a Renoir dos momentos fortes e momentos menos fortes, seu princípio dialético de equilíbrio, de reforços ou de enfraquecimentos regulados por diversos elementos dramáticos uns pelos outros, encontram aqui como naturalmente sua aplicação à progressão dialética de um discurso político; esse outro princípio renoiriano da divisão do filme em grandes unidades que se relançam, cai perfeitamente com o cuidado didático de cortar a matéria política em planos que deverão se completar e se esclarecer mutuamente...

Essa conjunção de um verdadeiro trabalho didático, feito de militantes políticos que se puseram a questão de como seu discurso político, sua programação e desenvolvimento, e de um trabalho dramaturgicamente e que põe em jogo os mesmos princípios de progressão e de construção significa que o papel de Renoir em *La vie est à nous* não terá sido o de embelezar, enriquecer, variar o discurso político (e aí queimá-lo), mas de materializá-lo, de articular dramaticamente um esquema lógico. É pela progressão dramática do filme que se propaga a mensagem política. Renoir não ornou em nada um significado político, não mais do que se tivesse deslizado furtivamente em incoerência: é sobre ele que se levou todo seu trabalho.

1.3.7 É preciso pensar que, em um só golpe, Renoir era completamente engajado na aventura coletiva e, ao mesmo tempo, cineasta.

Serviu-se da propaganda como material, na medida em que para ele, mais do que para os militantes que trabalhavam no projeto, devia haver nesse empreendimento, um lado de “jogo” e manipulação em seus sentidos fortes. Renoir sempre teve um gosto pela experimentação, sempre tentou, e segundo uma lógica cuja progressão demanda ser estudada, por tratar todos os materiais e todos os assuntos. Era normal que em dado momento se encontrasse tomado pelos materiais de propaganda e os problemas do militante. Dia sim, dia não, Renoir – e isso foi quando desse momento sobredeterminado de 36 – devia experimentar o filme de propaganda como experimentou o “neorrealismo” e a comédia *dell'arte*, a filmagem com diversas câmeras, o plano longo ou a profundidade de campo, e enfrentar essa questão fatal para muitos cineastas: como propagar um sentido único em um filme? O que coloca o problema do funcionamento de *La vie est à nous* como filme militante.

2. O funcionamento do filme

2.1. AS FORMAS DO FILME MILITANTE EM 36

2.1.1 O discurso político de *La vie est à nous* se ordena segundo dois modos. Um deles, da generalidade: o esquema que subjaz e reanima o filme, quer dizer o desenho da configuração histórico-social do momento, refletida como crise pela tese comunista, e a apresentação do PCF como agente e resolução dessa crise; o outro, especificação ou particularização desse discurso geral em uma série de cenas exemplares. A articulação desses dois modos, que ordena *La vie est à nous* como discurso político, faz com que o filme ao mesmo tempo preencha exatamente a condição de todo filme militante: propagar um significado político único, uma mensagem unívoca, e no entanto que escape àquilo que, no fato desse univocidade, é geralmente fatal ao filme militante – de não ser senão renúncia transparente desse significado político único: ponto de discórdia de todo discurso “engajado” não pensando seu processo de exposição –, na medida

que a inter-relação dos dois modos suscita uma leitura complexa do significado político único. Em vez de ser apenas seu enunciado, reflete as condições de sua enunciação: coloca não a questão de seu sentido (dado no começo do filme, único e imutável), massa de seus “efeitos de sentido” – quer dizer da interferência, no processo filmico de produção de sentido, da questão do destinatário da mensagem.

Tal nos parece ser a problemática essencial do filme militante (não somente do que e como, mas *a quem* se fala), que coloca e explora *La vie est à nous*.

2.1.2 O cinema militante trabalha sobretudo com um material que lhe é contemporâneo: dados sociais, econômicos, ideológicos; situações e relações políticas, conflitos e acontecimentos concretos e atuais. Esse material complexo pode ser tratado filmicamente segundo dois métodos. Quer seja utilizando documentos cinematográficos existentes ou captados *in loco* (atualidades, documentos, reportagens), que a montagem e o comentário vão ordenar e tornar politicamente significantes. Quer seja ao reconstituir em uma ficção, em “*mise en scène*”, este ou aquele acontecimento, conflito etc.. Ou bem procede de uma matéria filmada já fornecida pelo acontecimento, anteriormente produzida pela situação política que se escolheu tratar; ou bem reconstrói essa situação, a representa, a faz jogar.

Ora, essas duas grandes vias do filme militante (determinadas pelas duas grandes categorias históricas do cinema: Méliès, Lumière), já haviam, uma e outra, sido exploradas antes de Renoir e antes de 36. A primeira (montagem de documentos) essencialmente por Vertov – mais do que Eisenstein que, fora a *Linha geral*, não rodou filme sobre tema estritamente contemporâneo; a segunda (recurso à ficção e à representação para uma análise política), por *Kühle Wampe* de Brecht e Düdow (lançado em Paris, no cinema Falguière, em outubro de 32).

Não se sabe se Renoir viu *Kühle Wampe* (em todo caso, conhecia os trabalhos de Brecht, ainda que por sua colaboração com Carl Koch),

mas é um fato que a originalidade de seu trabalho (resultado de uma reflexão coletiva) em *La vie est à nous* consiste na integração desses dois tipos de procedimento já empregados no cinema, em sua dialetização.

2.1.3 A especificidade de *La vie est à nous* como filme militante (nessa unidade *dual*, cinematográfica e política, do filme militante) está na utilização conjunto de materiais “documentais” e de elementos “ficcionais”.

2.1.4 É bem sabido que o terreno sobre o qual se opera esse trabalho, de se por em relação dois grandes procedimentos do cinema militante, é inevitavelmente o do cinema francês da época (e do cinema de Renoir), do qual *La vie est à nous* não deixa portanto de apresentar um certo número de elementos característicos, signos de reconhecimento, traços típicos ou “clichês” (jogo de atores, iluminação etc.).

Mas muito frequentemente esses signos, lidos hoje como convenções ou convencionais, mascararam ao mesmo tempo o pertencimento do filme na história do cinema militante (portanto suas relações com o cinema russo e Brecht, entre outros), e sua originalidade, de utilizar juntos documentos e ficções...

2.2. RELAÇÕES DOCUMENTO / FICÇÃO EM *LA VIE EST À NOUS*

2.2.1 Caso se busque estabelecer a divisão respectiva dos elementos documentários e das cenas de “ficção” no filme, se é levado a isolar, do início ao fim, dois grandes grupos de documentos (quadro da França, documentos sobre as 200 famílias, retomada final do quadro das riquezas da França). Entre esses dois blocos “documentais”, três episódios ficcionais (“A paralisação”, “O leilão”, “A história do engenheiro”).

Mas a partir do momento em que se analisam as relações desses blocos, quer dizer a estrutura do filme, como movimento, encadramento das seqüências e das partes, percebe-se que se *La vie est à nous*, na verdade, utiliza bem juntos elementos documentais e cenas

de ficção, é impossível assinalar a uns e a outros um fechamento, um lugar específico, uma função exclusiva: não se pode opor mecanicamente uns (documentos fiadores do “real”), aos outros (ficções, como signos do cinema). Produz-se, ao contrário, entre eles toda uma série de deslizamentos, trocas, recobrimentos, de tal maneira que não promovem entre si a partilha entre o filme e o trabalho, mas se transformam mutuamente, trocando seus papéis, operam juntos o trabalho do filme. Uma dialetização como essa não pode proceder senão de um saber exato tanto sobre o caráter ficcional – o devir-real-fictício – do documento cinematográfico, quanto sobre o caráter documental (informativo-exemplar-demonstrativo) dos elementos ficcionais.

2.2.2 Dessa série de deslizamentos pelos quais se constitui uma verdadeira cadeia de trocas dinâmicas entre os elementos constituintes do filme, o começo de *La vie est à nous* fornece um exemplo muito completo.

O filme começa por uma montagem de documentos comentados em *off* (o locutor não está na imagem), mostrando e detalhando as “riquezas da França”. O fato do comentário “*off*” é de uma grande importância: ao se ver uma série de imagens comentadas (o locutor em “*off*”), o espectador não pode separar claramente essas imagens de seu comentário. E as toma em bloco, endossando imediatamente sua relação na verdade como relação de direito, lógica e pertinente. Mesmo se a volta assertiva do comentário surpreende, nesse lugar e nesse filme, e o faz aguardar o “prosseguimento” com curiosidade e um pouco de inquietação, não é mais então capaz de separar as imagens de seu texto, e as recebe como se recebe qualquer documentário. Nesse primeiro ponto do filme, tem-se um discurso simples, de natureza documental clássica.

Depois aparece um plano fechado de Dasté (não situado, não determinado) que, em se seguindo o comentário “*in*”, introduz o locutor, e daí, provocando um primeiro intervalo visível entre a

série de imagens que se acabou de nos mostrar – e a palavra que as comenta (não é mais a palavra dessas imagens, mas a de Dasté, enquanto que não são forçosamente as palavras de Dasté), faz surgir, no seio daquilo que é ainda de natureza documental, *a ficção de um personagem que fala*.

Um outro plano, mais longo, então mostra a sala de uma classe (que, contrariamente ao que certos críticos disseram, não é mostrada de saída como miserável, imunda, mas, antes, como típica sala de escola, simbólica). Esse plano mais longo introduz aqueles que falam com Dasté, os alunos; e designa Dasté como professor, determina seu estatuto de personagem, no plano precedente ainda indeterminado. Isso provoca um segundo e muito importante intervalo visível: depois da separação das imagens e de seu comentário dado como discurso de um personagem e não do filme, opera-se uma segunda ruptura: esse comentário não se endereça mais diretamente aos espectadores do filme (como na primeira fase, onde o todo imagens-comentário não podia ser visto pelos espectadores do filme, tampouco como na segunda fase, onde o comentário dito por Dasté também não se pode endereçar senão aos espectadores), mas aos personagens do filme, de uma ficção: os alunos da classe. Tornados ouvintes primeiros e privilegiados do professor, esses alunos, personagens da ficção, literalmente tomam o lugar que era do espectador, o representam na ficção. Essa ruptura denota por sua vez o comentário inicial como lição de um professor a seus alunos, o que rouba às imagens do começo sua força documental as relega ao posto de ilustrações de um curso de professor: as relativiza completamente, tanto que filme algum é projetado aos alunos. Tornando discurso ficcional (fictício), o conjunto imagens-comentário é de agora em diante percebido como um saber particular, institucionalizado, fechado (o da Escola), que se impõe às crianças (se até mesmo uma dúvida, aliás, confirmada ao fim da cena, é logo perceptível quanto à opinião do próprio professor sobre a veracidade de seu discurso).

E será apenas mais tarde que o filme, seguindo seu movimento dialético, obriga ainda a voltar (e radicalmente) às leituras sucessivas dessa sequência e do conjunto imagens-comentário: quando se passa ao exterior da classe e que se compreende, pelos comentários das crianças após a aula – comentários que respondem ao comentário inicial, tornado comentário professoral – que esses planos do começo, que nos foram mostrados como documentais, quer dizer adequados, são eles mesmos intervalados, mentirosos, ideológicos, dão uma imagem fictícia e ficcionalizada da França: ficção política desmentida pelo enraizamento da ficção em seu lugar, nesse momento desvelada: a zona.

Devemos precisar aqui – nossa demonstração ganhará em rigor, e o filme será apontado em sua verdadeira complexidade: quando falamos em discurso mentiroso, não queremos dizer que aquilo que enuncia é falso (pois a França é rica e os números exatos – são os do exato relatório de Thorez), mas que mente por omissão, dissimulação, trucagem. Porque produz uma *condensação* mistificadora entre uma *asserção* (isso é assim) e uma *oblação* [oferenda] (isso nos pertence). A aula do professor, que ele mesmo – visivelmente progressista – não pode contestar senão à maneira de uma reserva apiedada, as sucessivas liberações da cena começam a miná-la *estruturalmente*, pelo desvelamento progressivo do fantástico intervalo entre o que existe e do que cada um, desse real, pode efetivamente se apropriar, antes que outro rumo, a sequência da relação, a demonstração completa venha atualizar seu não dito, os silêncios e as censuras sobre a qual se sustenta sua bela objetividade: esse contrarumo tem por nome *La vie est à nous*.

Por uma série de desligamentos introduzindo sucessivamente o locutor, seus auditores, e estes comentando aquele (tornando-se locutores), o conjunto imagem-texto mudou diversas vezes de estatuto e de sentido. Passou do estatuto de documento bruto (conotado autenticamente, indiscutível, bloco de sentido) ao do

discurso professoral (saber particular conotado, tradicional, morto), depois ao de discurso ideológico, propagandista (conotado como mentiroso e caricatural): último avatar radicalmente intervalado em relação às sugestões da primeira leitura.

2.2.3 Inversamente, nas duas cenas finais, onde são retomados certos planos “documentais” do início, se produz, ao contrário da série inicial de desligamentos implicando uma distância crítica cada vez maior em relação ao comentário, uma *reinscrição* de elementos precedentemente dados como ficcionais, no documentário: essas imagens das riquezas da França retomadas do início do filme são então pontuadas pelos rostos dos personagens surgidos ao longo do filme em episódios ficcionais anteriores (trabalhadores, camponeses, militantes comunistas). A montagem alternada dos planos documentais da França (dos quais não se esqueceu, então, que haviam terminado por ser lidos como impostura e propaganda burguesa) e dos rostos dos comunistas abole a distância ideológica entre essas imagens documentais e os personagens da ficção, estabelece entre elas e eles uma relação ao mesmo tempo de propriedade (de apropriação, após a espoliação do início do filme) e de causalidade: essas riquezas da França das quais foram privados lhes pertencem, a *vocês que as produziram*.

Assim, no processo mesmo das relações entre documentos/ficção entre a primeira e a última cena do filme se produz todo o trabalho dialético sobre o sentido do filme. O movimento do filme retoma, porque o produziu no caminho, o que havia sido rejeitado primeiramente.

2.2.4 Essas duas sequências em espelho manifestam bem a complexidade das relações documento/ficção em *La vie est à nous*: em princípio a introdução da ficção faz o desligamento do documentário, o subverte e o denuncia como ilusão; em seguida, a ficção (por intermédio da recordação dos rostos dos personagens ficcionais – mas tal recordação, essa repetição da ficção adquire

desde então ela mesma um valor documental) reinveste nos planos documentais (então ainda conotados como fictícios) e lhes atribui novamente valor de documentos: não mais signos de uma ficção ideológica, mas elementos de um verdadeiro discurso político, que *barra* o discurso inicial da propaganda burguesa, quer dizer o anula e o comanda.

2.2.5 Assim *La vie est à nous* é um filme de propaganda que começa pela denúncia de um filme de propaganda, o que nos garante, de uma parte, que o filme coloca a questão de sua natureza e de seu lugar, de suas modalidades e do objetivo de seu discurso. De outra parte, que se funda explicitamente no princípio leninista segundo o qual não se pode ignorar ou negar o saber burguês, mas que deve-se criticá-lo, desconstruí-lo, voltá-lo contra o próprio burguês. Ao primeiramente fazer fundo a um saber preexistente e dominante (o da ideologia burguesa) e o desconstruindo, o filme entrega sua mensagem militante como um novo saber, mais certo do que o outro. Começando por mostrar as mentiras da propaganda burguesa, atesta sua própria propaganda.

Na verdade, não somente o filme recusa uma mensagem para produzir e impor outra, como também recusa de início uma forma para escolher e produzir outra. Ao mesmo tempo que o problema de seu discurso, é portanto o problema de sua forma que *La vie est à nous* coloca desde suas primeiras cenas – problema que não podem ou não querem colocar a maior parte dos filmes militantes.

2.2.6 Notemos simplesmente alguns outros exemplos da complexidade de relações entre documento e ficção.

As cenas de ficção têm, além de sua função exemplar-política (mostrar a realidade do trabalho dos comunistas), uma função informativa e documentária: tal é a realidade da França em 36, nas usinas, no campo, nas cidades, tais são as relações reais entre os indivíduos e as classes. Daí assumem precisamente esse papel documentário que não podia preencher os planos documentais do início.

Os discursos dos dirigentes comunistas são documentos, certamente (já que os oradores desempenham seus próprios papéis), mas gravados especialmente para o filme, recitados e dirigidos em estúdio, sem outra audiência do que a equipe de gravação, ela própria *funcionalmente o análogo* do público, o qual se inscreve na montagem nos contracampos que pontuam esses discursos (integrando os “personagens” das três ficções precedentes) e abre o filme e a ficção, à *realidade* do Partido.

2.2.7 Essa dialética geral documento/ficção não significa portanto que se as relações entre ambos são complexas, suas fronteiras cambiantes, suas funções reversíveis e complementares, documento e ficção tenham em verdade o mesmo sentido, a mesma importância no filme. Nem quantitativamente, nem qualitativamente são iguais. Os exemplos que procedem mostram, ao contrário, que os elementos documentários, tanto quanto os de ficção (ou a trucagem subversiva: latidos por cima do discurso de Hitler, montagem interativa ridicularizando o Coronel de la Rocque) não vêm para arregaçá-los e os reformular, permanecem ligados às mentiras e à propaganda da ideologia burguesa: e de fato, não poderia ser de outra maneira em 36, onde as atualidades, documentários, reportagens eram o veículo privilegiado da ideologia dominante, como hoje pode ser a televisão. Se os discursos dos dirigentes comunistas – documentos incontestáveis – foram fabricados em estúdio não é por que os métodos do cinema de ficção pareciam aos autores do filme, na época, ser mais seguros do que os documentais? E é ainda à ficção que é destinado o papel de criticar o documento, como o de produzir a demonstração política, e o de veicular o sentido militante. Mas para preencher essa tripla tarefa, a ficção precisava apresentar-se como o próprio devir do documento, como resolução da contradição que ele manifesta entre sua autenticidade de documento e sua utilização ideológica. A ficção, aqui, é o trabalho produtor e transformador que precisamente faz passar as imagens das riquezas da França do estatuto das imagens ao das riquezas.

3. Eficácia militante do filme

3.1. A TERCEIRA FICÇÃO

3.1.1 *La vie est à nous*, o vimos, ordena-se em torno de três episódios ficcionais: “a greve”, “o leilão” e a adesão do engenheiro desempregado (interpretado por Julien Bertheau) ao PC. Esses três episódios estão ligados pela carta que Marcel Cachin rouba do escritório [do jornal] *L’humanité*. Essas três ficções endereçam-se às três camadas sociais visadas pela propaganda do PC: classe operária, camponeses, intelectuais, pequenos-burgueses e classes médias.

Ora, existe um espaçamento sensível, em todos os níveis, entre os dois primeiros episódios e o terceiro. *A greve* e *O leilão* mostram, de fato, militantes comunistas (Blavette, Modot) *em ação no seio de sua classe*, sobre seu próprio terreno – a “base” estando ligada ao “topo” pelo atalho metafórico da carta. A narrativa não é senão a exposição concreta – da descrição – da eficácia de sua ação (ao mesmo tempo para resolver um problema concreto e para convencer os hesitantes que os entornam), do valor de seus métodos, e se fecha sobre a demonstração dessa eficácia, sua vitória. Os desenvolvimentos, as variações, “suspenses”, são aí de alguma maneira limitados apenas ao processo de uma única demonstração.

3.1.2 Ocorre algo completamente diferente no que concerne ao episódio do engenheiro. Primeiramente, esse episódio é mais desenvolvido, mais detalhado do que os dois precedentes. É ele mesmo constituído por uma série de pequenas narrativas (a separação, a miséria, a oficina mecânica, o fascista, a aflição, o encontro dos comunistas, a “tomada de consciência”), de acontecimentos sucessivos e não totalmente previsíveis. Esse rosário de acontecimentos ficcionais obedece portanto, em sua sucessão e coerência, à vontade (arbitrária) da narração: fazer chegar precisamente isso antes daquilo, em vez daquilo outro. Essa série de “golpes de força” narrativos aproxima o episódio às normas da narrativa dramática tradicional: por eles, a *aventura* do engenheiro-desempregado é, muito melhor

do que os dois episódios precedentes, o desenrolar de uma ficção cinematográfica típica (e típica, além disso, do sistema estético do cinema da época). Lida-se portanto com uma ficção completamente constituída, jogando desvios e surpresas, economizando “falsas pistas”, decepcionando esperanças, para finalmente se concluir com um golpe de força suplementar, um *accidente* ficcional (o encontro com os comunistas que *teria podido* não ocorrer): estamos muito distantes do princípio demonstrativo das duas primeiras ficções.

3.1.3 Por seu caráter arbitrário, arriscado, não demonstrativo, a aventura do engenheiro não somente cria um caminho pelas fábulas dos operários e dos camponeses, mas também parece não proceder com o mesmo cuidado de eficácia militante que elas. A ação dos comunistas de fato não figura aí em função de uma situação social concreta, de um conflito a ser resolvido, de uma estratégia a ser desenvolvida, mas intervém sobre o modo geral e equívoco do “encontro”, do acaso feliz: de um arbitrário ficcional. E o que fazem esses comunistas difere fortemente também de seu trabalho nos dois primeiros episódios: não necessitam nem de brigar e tampouco de lançar mão de ardis, mas simplesmente de estar lá, no “bom momento”, para recolher, alimentar e ajudar o desempregado angustiado, como os agentes do destino nos melodramas, os personagens providenciais de uma certa tradição de narrativa.

O jogo de todas essas diferenças (recebidas de repente como convenções de uma ficção convencional) coloca a questão da eficácia militante do episódio: não sendo demonstração, mas pura narrativa de uma aventura, não veiculando um sentido contínuo e homogêneo, mas uma série de significados “flutuantes”, não sequenciais, o que apenas reúne o fato da narrativa, não arrisca, longe de provar e de vencer, de suscitar uma leitura duvidosa, até irônica, que acabaria por se fundar tanto no extraordinário do encadeamento de circunstâncias que conduzem o desempregado ao PC, como em certos detalhes estilísticos do episódio – jogo alucinado de Bertheau, iluminação

expressionista, planos fechados quase estáticos, etc.? É certo que hoje (dizemos exatamente hoje, e não na conjuntura precisa de 36) uma tal leitura é possível, que esse episódio pode provocar algum incômodo, que parece introduzir uma falha na eficácia do discurso militante do filme, ao substituir as demonstrações e análises por uma retórica da “conversão”, do acaso providencial, da “graça”, e das simples virtudes do slogan (canto do coral, que encerra o episódio).

No entanto, essa aparente falha na coerência política do filme, de onde parecem irromper e retornar um certo número de temas e figuras idealistas (a queda, a sorte, o salvamento, a iluminação...), é precisamente o lugar da mais alta visada militante de *La vie est à nous*.

3.2. DESCONHECIMENTO E TOMADA DE CONSCIÊNCIA.

3.2.1 As duas primeiras ficções apresentam, o dissemos, militantes comunistas no trabalho (e em seu trabalho quase cotidiano), enquanto que o episódio do engenheiro não mostra ações militantes, mas a evolução de um personagem, sua passagem de um estado de consciência a outro, à necessidade de entrar no Partido. Não são os militantes comunistas (como nos dois primeiros episódios) que estão encarregados de representar um certo trabalho e de convencer, mas é um não comunista, em quem e para quem se cumpre esse trabalho de convicção.

3.2.2 Nas três ficções, a recepção do filme é figurada metaforicamente, mas muito diferentemente segundo o grau de consciência política (sobretudo segundo a classe) dos personagens-receptores. De um lado Blavette e, sobretudo, Modot não têm nada a ensinar que já não saibam sobre as 200 famílias ou o perigo fascista: se escrevem a Cachin, se recebem encorajamentos e diretivas do Partido, é porque já, lá onde estão, continuam a luta em toda consciência. *La vie est à nous* não é feita somente *para eles*. O filme não se endereça exclusivamente aos militantes comunistas, nem mesmo aos filiados do Partido que não podem deixar de *reconhecer* nele e nos personagens que mostra.

3.2.3 Em 1936, em uma situação eleitoral, trata-se, para o PC, de ganhar votos, de assegurar a maioria no seio da oposição. Meta precisa, que especifica os destinatários privilegiados do filme.

Esses votos almejados são os dos indecisos, simpatizantes, de qualquer então susceptível de se inclinar em direção ao PC. *E é como uma inclinação repentina e não racional que se dá a adesão de Bertheau.*

La vie est à nous, como o próprio PC (partido das classes oprimidas que concernem aos dois primeiros episódios), se endereça, nesse momento histórico, antes de mais nada, às classes médias, àquela fração da pequena burguesia susceptível de se alinhar às posições do proletariado. De onde, após o episódio operário e o episódio camponês, a terceira ficção mostrando precisamente um representante típico dessa pequena burguesia e de seu destino do momento. Representada no filme por Bertheau, essa classe média é também a principal destinatária do discurso político do filme, *desse próprio episódio que a representa*. O personagem interpretado por Bertheau é o modelo do espectador o mais nitidamente *visado*.

3.2.4 Não se trata mais de confirmar os militantes em sua convicção, mas de reconstituir como a aquisição dessa convicção é possível – como se passa da consciência obscura à consciência de classe, da deriva pessoal ao engajamento objetivo. E é essa passagem que causará problema.

Pois se trata de fazer Bertheau percorrer um itinerário que os outros personagens das ficções anteriores (Modot, Blavette) já percorreram – ou, antes, sequer precisaram percorrer, pois sua adesão ao Partido é a consequência lógica de seu ser de classe (e portanto, logicamente, não é filmado, mas dado logo de início). Enquanto para Bertheau a passagem ao comunismo é forçosamente um *desenraizamento* de sua classe, desenraizamento que não pode se fazer sob o modo do reconhecimento, *em todos os sentidos da palavra*, como os militantes comunistas (automatismo do reconhecimento) ou os hesitantes (camponeses, operários, não comunistas (reconhecimento dos serviços

prestados) dos dois primeiros episódios, mas por aquele, muito mais difícil e muito mais ambíguo, da *tomada de consciência*.

O que define primeiramente Bertheau é uma situação real de falta radical, cuja instância real (a falta de trabalho) é recoberta e sobredeterminada por faltas especificamente pequeno-burguesas (cujo casaco com bordados de N. Sibirskaïa é o signifiante). Sua adesão ao partido da luta operária não pode, portanto, ser feita senão ao fim de um caminho onde as diversas faltas pequeno-burguesas sentidas no modo da consciência infeliz, consciência de si (vergonha de Bertheau diante do mecânico, por exemplo) serão niveladas em último lugar pela emergência da falta real, na forma da pura e simples fome, todos os laços cortados. Momento no qual apenas pode intervir o Outro, na forma da morte... Ou a passagem ao Partido. Trata-se aí, portanto, de um itinerário, do itinerário de um sujeito, e da transformação do sujeito (pelo trabalho reconquistado ou reconhecido) no seio da coletividade social (camarada, você não está sozinho).

A tripla *estratificação* do filme (do que falamos, a quem se fala e como se fala) encontra portanto seu ponto de condensação e de consistência máxima com a *resolução* do episódio Bertheau. Essa resolução implica uma passagem:

- » de uma falta a um ter,
- » de um desejo a uma satisfação,
- » de um efeito a uma causa.

Se portanto essa resolução coincidissem com o fim do filme, esse seria bloqueado em sua *satisfação imaginária de uma demanda real* (a do espectador pequeno-burguês cuja situação social e política seria análoga à do protagonista), implicando um fechamento “fantasmático” e, em todo caso, idealista do filme (rosselliniano ou maccareysiano). Ora, a resolução, *o excedente de gasto* corresponde a uma inclinação decisiva, é invertida imediatamente no encadeamento dos discursos de Vaillant-Couturier, Duclos, Thorez...

Quer dizer que a resolução como solução suposta-aceita pelo receptor (e necessariamente “suposta”) se torna, no filme, esse aporte *produtivo* que simboliza e inscreve a série dos discursos, fiador do real, articulação do filme à prática política que o determina e o renova.

4. *Problemas do filme militante*

Não houve outra intenção, nas linhas que precedem, a não ser indicar a propósito de *La vie est à nous* (e como já por ele colocados), um certo número de problemas que alguns filmes atuais que se querem militantes deveriam levar em conta: os meios requisitados para se transmitir uma tese, como aumentar o rendimento de um *savoir-faire* dos modos de exposição, enfim – mas não o menos importante – o receptor ou destinatário.

Sustentamos que a maior parte dos filmes atuais que se querem militantes não cumprem essas primeiras tarefas indicadas, são no mais das vezes desiguais em relação à última, pois não colocam – em seu fazer – a questão do receptor. Ao negligenciá-la, esses filmes, e precisamente porque os que os fazem, declaram se endereçar à massa (noção ideológica confusa que oculta o conceito de classe) ou às massas (entendidas como classes aliadas em uma mesma luta de classes, o que supõe já bastante trabalho feito), não deixam por isso de continuar a visar um *público* (que pode muito bem ser restrito) – entendido como conjunto matizado de indivíduos, por definição impotente a qualquer ação real.

Esses filmes, desde então, requerem e permanecem prisioneiros de um tipo de leitura bem conhecida, não específica em relação à sua função precisa, reduzida ao modo de ação “em si” do filme (efeitos-choque, apelo ao investimento sentimental, mecanismo de fascinação... até mesmo frustração regrada), ou a reações do “público” em termos psicológicos e psicanalíticos, certamente justificadas, mas insuficientes (identificação, transferência, sublimação...).

O que não é o caso, nós o demonstramos, em *La vie est à nous*, na medida em que inclui em seu processo da questão do destinatário, especificada na base indispensável do par ser de classe/posição de classe. Viu-se, de fato, como nos dois primeiros episódios ficcionais (*A greve* e *O leilão*) (e, com certeza, de maneira mais nítida no primeiro), todos os procedimentos narrativos concorriam para apresentar indivíduos definidos por meio de seu ser de classe proletário, seu interesse de classe, dotados de um instinto de classe, o qual convinha apenas ajudar a se livrar de medos, mitos, ilusões, preconceitos inculcados pela classe dominante para, em se os *confirmando* em seu ser de classe, fazê-los adotar sem ruptura uma posição que inevitavelmente lhe corresponda.

Viu-se, ao contrário, no caso do engenheiro desempregado que os fins esperados constringiam outros meios *filmicos*, ao se tratar de um indivíduo definido por um ser de classe pequeno-burguês (cujo interesse de classe, por definição e segundo as circunstâncias, oscila entre os da burguesia e do proletariado) como apenas a limpeza ideológica se demonstrava insuficiente (salvo quando se induz o círculo infinito de tomadas de consciência impotentes, a alternância sartreana-polizeriana lucidez dramática/ cegueira), e que uma ruptura era demandada, um desenraizamento de seu ser de classe necessário para qualquer nova posição.

O perigoso par arte proletária/ arte burguesa não será restaurado aqui. Não se procurou senão colocar (sem a pretensão de tê-lo resolvido) o problema do efeito de reconhecimento que os filmes militantes tendem a provocar, e esboçar – pois é bem disso que se trata – o do *efeito esperado e obtido desse efeito de reconhecimento*. Portanto, algo a seguir.

Um dia no campo: o passeio dominical de Jean Renoir¹

GILBERTO PEREZ

“Quando pintores seguiam para o campo ao redor de Paris nos anos 1870”, escreveu o historiador de arte T.J. Clark, “eles sabiam que estavam escolhendo, ou aceitando, um espaço facilmente (quase de maneira convencional) associado ao absurdo”. Absurdo porque aquele não era realmente o campo, mas uma ilusão, um lugar para onde os moradores da cidade iam para mergulhar os dedos dos pés na natureza em seus dias de folga. Contudo, os pintores impressionistas apreciavam justamente a paisagem do excursionista, os turistas em momentos alegres de luz e verde, os espaços abertos e as águas ondulantes. Claude Monet e Pierre-Auguste Renoir criaram uma pastoral do passeio dominical, nada de aristocracia, mas pessoas comuns desfrutando um dia de folga. Em *Une partie de campagne* (1881), Guy de Maupassant nos oferece uma visão crítica desse passeio. Com o carro emprestado do leiteiro, uma família pequeno-burguesa parisiense – o pai, a mãe, a avó, a filha e seu pretendente, um pálido aprendiz do negócio de ferragem da família – sai para um domingo no campo, onde mãe e filha se envolvem em encontros amorosos com jovens locais.

Jean Renoir descreveu seu pai pintor e o escritor Maupassant como “dois homens suficientemente solidários”, mas admitia que eles não tinham nada em comum. “Renoir dizia do escritor: ‘Ele sempre olha para o lado negativo’, enquanto Maupassant dizia do pintor:

1. Publicado originalmente no encarte do Blu-Ray do filme *Um dia no campo*, editado pelo selo Criterion Collection. Tradução de Ana Moraes e Julio Bezerra. Disponível *online* em: www.criterion.com/current/posts/3459-a-day-in-the-country-jean-re-noir-s-sunday-outing

‘Ele sempre olha para o lado positivo’”. A versão cinematográfica da história de Maupassant feita pelo filho de Auguste Renoir em 1936 promove uma espécie de diálogo entre o pintor e o escritor. No filme, o pai excursionista e o aprendiz são de fato absurdos, um gordo, o outro magro, Laurel e Hardy em trapalhadas por toda a paisagem. Mas, ao lado dessas figuras de farsa, a mãe e o jovem com quem ela flerta são mais gentilmente cômicos, a filha e seu jovem são mais sérios e convincentes – uma mistura ousada de estilos de atuação, personagens representados de forma diferente. Renoir olha para a pastoral impressionista com um espírito afetivo e crítico, ensolarado e sombrio. Os impressionistas pintavam uma impressão momentânea e assim a tornavam eterna. *Um dia no campo* descreve o momento de tensão que se dissolve com o passar dos anos e que, ainda assim, persevera sobrevoando nossa memória.

De *A cadela* (La chienne, 1931) a *Toni* (1935), de *O crime do Monsieur Lange* (Crime de Monsieur Lange, 1936) a *A regra do jogo* (La règle du Jeu, 1939), os anos trinta testemunharam o auge da arte de Jean Renoir. Feito pouco antes de *A grande ilusão* (La Grand Illusion, 1937), filme que o levou à fama internacional, *Um dia no campo* foi deixado inacabado. Se tivesse sido lançado na época, Sylvia Bataille, maravilhosa no papel da filha, provavelmente teria se tornado uma estrela. Ela nunca perdeu Renoir por interromper a produção do filme quando, após atrasos causados pela chuva e outros problemas, ele teve que deixar as filmagens em função de um outro compromisso. Mas o filme havia sido pensando para ser um pouco mais curto do que o normal, e, lançado uma década mais tarde, veio a ser reconhecido como um trabalho importante. Nada falta neste filme de quarenta e um minutos: a chuva fez uma notável conclusão tácita para o passeio no campo, algo que é deixado sem maior explicação.

Os jovens locais da história de Maupassant são indistinguíveis um do outro, enquanto os dois *canotiers*, bem como os barqueiros das pinturas impressionistas, são os primeiros personagens a serem

individualizados no filme de Renoir, Rodolphe como o mais frívolo, Henri como o mais sério. Sentados à mesa – as pessoas do interior, naturalmente, preferem comer dentro de casa –, comentam com desdém sobre os parisienses que chegaram para o almoço sobre a grama. Mas Rodolphe abre uma janela que deixa entrar, com um brilho súbito, uma visão irresistível do lado de fora, da mãe e da filha em um balanço. Somente Rodolphe se inclina para ver o que se passa, Henri apenas olha de relance; e a moldura da janela se intromete para nos lembrar que a visão sedutora que ela contém é, afinal, apenas um quadro – literalmente um quadro para nós espectadores, e apenas um espetáculo para os *canotiers*.

Em nosso primeiro olhar mais atento a um dos visitantes, Renoir isola a filha, Henriette, que vemos no balanço, exultando ao ar livre, com a câmera se movendo com ela e nos fazendo vê-la por meio de um ângulo baixo que acentua a intensidade daquilo que ela está sentindo. E o que ainda é mais estimulante: a câmera não a acompanha suavemente em seu balançar, de modo que seu movimento parece mesmo participar do movimento dela, sem enquadrá-la ou estabilizá-la, o que faz com que seu movimento pareça impossível de ser contido nos limites de uma imagem.

Henriette, em seu balanço, expressa um sentido de liberdade inseparável de um sentido de natureza. A liberdade, segundo um modo de pensar que herdamos dos românticos, surge da natureza: na natureza nascemos livres, e na natureza nos libertamos das convenções e constrangimentos da sociedade.

Mais do que o centro das atenções, ela é quase o centro da consciência: movemo-nos com ela, nos identificamos com ela, nos sentimos com ela. Nós a observamos de vários pontos ao seu redor: de baixo, e também no nível do olho e de cima; de perto e também em planos longos de diferentes angulações; voando com ela em seu balanço, e também parado enquanto ela balança para a frente e para trás. E ela está sendo observada por outros na cena: os meninos que olham por

cima de uma cerca, alguns jovens seminaristas que passam por perto, bem como por seu inveterado observador, o *canotier* enamorado. Mas seu passeio a distancia de todos os outros, visitantes ou moradores, e o sentido do despertar de sua sexualidade mais parece algo como sua própria resposta à natureza, e não algo que estivesse em olhares masculinos. Depois de um tempo, voltamos para Rodolphe à janela, a janela que a enquadrava como uma foto ou um espetáculo quando ele a abriu inicialmente, e agora o vemos enquadrado por aquela janela como ator de teatro. Ele a vê como que atuando em seu benefício em um palco ao qual ele pretende se juntar como sedutor; mas é a sua observação, em vez de seu balanço, que parece teatral, convencional. Um quadro confina, e ele é confinado por um papel, enquanto ela justamente se alegra em sua liberdade. No entanto, quando observada a partir de sua perspectiva, sua naturalidade e espontaneidade podem ser vistas como teatrais, como vulneráveis ao teatro. Quão real é a sua liberdade, perguntamos, quão significativa é a sua naturalidade? É uma ilusão da natureza, nós refletimos, uma ilusão que ela pode ter problemas para tornar realidade. E o *canotier* enrolando o bigode não é o único teatro, não é a única convencionalidade que ela deveria temer.

À medida que as coisas se desenvolvem, Rodolphe se decide pela mãe, e é com Henri – o mais doce, o mais romântico, para melhor ou pior – que Henriette vai passear de barco pelo rio. De uma vista de cima de seu barco a reboque deslizando sobre a água, nós cortamos, movimento em movimento, até um *traveling* que viaja ao longo do rio, com gramas e árvores; e outro, mais extenso e imersivo, que nos leva paulatinamente à outra margem, onde as árvores pendem sobre o rio e lançam seus reflexos na água.

Não são planos de ponto de vista – eles prosseguem sem a inserção de planos inseridos de um personagem que seja designado como observador –, mas nos dão a sensação de um olhar para rio e suas margens através dos olhos de uma pessoa que se afasta vagarosamente

ao sabor de suaves remadas. Ainda que por vezes assumo o ponto de vista de um personagem, a câmera de Renoir sempre encontra o mundo a partir de uma posição reconhecidamente concreta, num plano humano. Maupassant apresenta essa cena através da subjetividade da filha: identificamo-nos com uma jovem embriagada do vinho que tomara no almoço (“Os efeitos do vinho ... faziam todas as árvores das margens parecerem se curvar enquanto ela passava”) e sua maneira de sucumbir a um jovem sedutor. Nossa identificação com Henriette no filme de Renoir é de um tipo diferente. Nós não vemos as coisas de sua perspectiva, que não é nossa, mas de uma perspectiva semelhante à dela, imaginando-nos em um barco naquele rio, sentimos que poderíamos muito bem ser nossa. Estamos, de um lado, mais distantes, e, do outro, mais implicados: temos a mesma resposta suscetível que ela tem para com a beleza e a sensualidade da natureza no verão.

Em uma ilha no rio, Henriette cede a Henri “tremendo, como um pássaro capturado” (como Pauline Kael a descreveu). Em um *close-up* apertado, ele põe a mão na bochecha dela enquanto ela se deita debaixo dele sobre a grama, com o rosto dela cortado pela borda superior do quadro, de modo que vemos apenas um olho choroso nos olhando, fazendo-nos de fato pensar em um pássaro capturado.

Capturada não apenas pelos avanços dele, mas por seus próprios sentimentos, Henriette chora as lágrimas de uma virgem perdendo sua virgindade e de uma mulher receosa de que seu tenro e trêmulo romance não dure. O amor despertado na natureza só pode resistir na sociedade. Seu olhar para nós é um olhar desamparado para uma sociedade que tem reservado para ela um casamento sem amor com o ridículo e pálido aprendiz.

Depois do amor de Henriette e Henri, o dia escurece e uma tempestade se arma e explode. As imagens da natureza dominam, a natureza esvaziada de pessoas, como se elas estivessem todas sendo deixadas para trás. Tendo viajado lentamente rio acima, a câmera

agora, em três *travelings* sucessivos, na manobra visual mais enfática do filme, rapidamente retrocede rio abaixo enquanto a chuva cai e o passeio de domingo se encerra de forma abrupta. Não apenas o ritmo e a direção do movimento, mas a própria sensação de tempo muda repentinamente. Sem pressa, saboreando as aparências imediatas da natureza ensolarada, mantendo-se à escala de tempo de cada momento, o filme abre caminho para a consumação final na ilha fluvial; e então, de repente, a rapidez com a qual a câmera se retira evoca a corrida dos anos que passam incessantemente, a escala de tempo de uma vida.

“Prontamente os anos, para além de qualquer recordação. / Solene a quietude desta manhã de primavera”. Em *Sete tipos de ambiguidade*, William Empson considera essas duas linhas de um poema chinês. “A mente humana tem duas escalas principais para medir o tempo”, diz ele, a grande escala, que “considera a duração de uma vida humana como sua unidade”, e a pequena escala, que “toma como unidade o momento consciente”, e, nestas linhas, ambas entram em jogo ao mesmo tempo, de modo que “os anos da vida de um homem parecem rápidos mesmo em pequena escala” e “a manhã parece durar mesmo em grande escala.” O poema chinês muda dos anos para o dia, o filme de Renoir do dia para os anos, com um efeito semelhante de ambiguidade. Em qualquer escala, o retiro da câmera rio abaixo parece rápido; em qualquer escala, o momento de alegria no balanço, de comunhão com a natureza no passeio de barco pelo rio acima, de romance verdejante na ilha fluvial parece suspenso no tempo. Mas a mudança do filme do dia para os anos é também a transformação de uma promessa para uma perda, de um sentimento de unidade para um sentimento de estranhamento – não a serenidade da justaposição de poemas de escalas de tempo. Anos mais tarde, Henri e Henriette se reencontram na ilha fluvial, agora outonal, ela com seu marido palhaço, e percebemos com um choque que a farsa dele é a tragédia dela.

Se viajava rio acima em um barco a remo, agora a câmera recua rio abaixo à velocidade de uma lancha, um veículo no qual os personagens do século XIX não tinham como viajar. As vistas do barco em retirada foram obviamente tiradas de um pequeno e instável veículo, que poderia ser o mesmo que viajava rio acima e no qual podemos nos imaginar passeando em um dia feliz e correndo de volta quando começasse a chover, embora no retorno ele ganhe uma rapidez para além de suas próprias possibilidades. A câmera de Renoir em seu retiro apressado se descola não só dos personagens, mas de todo o período da ficção. O sentido dos anos que passam, um longo período comprimido em poucos momentos acelerados, estende-se da vida dos personagens para a vida de todos nós, em todos os anos que se passaram desde aquela época de piqueniques sobre a grama e filhas suscetíveis ao amor à beira do rio. É como se o dia no campo, tendo começado no século XIX, estivesse terminando em nosso tempo – como se aquele rio que estamos deixando para trás fosse a última versão da pastoral irrevogavelmente afastada de nossa lancha. Renoir omite os personagens desta cadência visual que, não sendo mero ornamento da história, é a sequência culminante do filme, rica em associações com eles, mas se dirigindo, sobretudo, a nós, nos levando a um olhar reflexivo para as coisas, para além da ficção.

A regra do jogo: mentiras, verdade e irresolução¹

CHRISTOPHER FAULKNER,
MARTIN O'SHAUGHNESSY & V.F. PERKINS

GV Quais foram suas primeiras impressões de *A regra do jogo* e como elas mudaram ao longo do tempo?

CF Até onde consigo lembrar, da primeira vez que assisti ao filme, posso dizer que fiquei confuso e intrigado. Eu sabia que o filme tinha certa reputação, mas não tinha claro no que esta se baseava. Assim como a maioria das pessoas que sabia algo sobre Renoir, eu tinha gostado de *A grande ilusão* (*La grande illusion*, 1937), e este filme [*A regra do jogo*] era tão diferente que parecia difícil situá-lo. Aquilo que *A regra do jogo* tinha de surpreendente começou a ficar claro para mim conforme eu via outros filmes de Renoir, assim como, em alguma medida, outros filmes franceses dos anos 1930. Este filme não era apenas diferente de *A grande ilusão*, mas também de tudo ao seu redor. Foi assim que como explicá-lo passou a ser uma questão para mim.

VFP Eu detestei o filme na primeira vez que o assisti. Achei desajeitado, irritante, tolo, e os personagens particularmente desagradáveis. Tudo isso mudou, não sei quanto depois de minha hostil primeira exibição. Durante aquela vez, não acho que tenha demorado muito para eu desgostar enfaticamente do filme, mas isso foi se acumulando e acumulando durante as cenas de festa, com toda aquela comédia amadora, e aquelas motivações totalmente inacreditáveis. Não sei quanto tempo depois disso fui assistir outra vez ao filme,

1. Publicado originalmente em Phillips, Alastair e Vincendeau, Ginette (eds.). *A Companion to Jean Renoir*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013, pp. 144–165. Tradução de André Duchiadé. Esta discussão de *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) entre Christopher Faulkner, Martin O'Shaughnessy e V.F. Perkins, com moderação de Alastair Phillips e Ginette Vincendeau, aconteceu em 3 de junho de 2011 no King's College de Londres.

mas provavelmente foi quando eu estava ensinando um curso para alunos de primeiro ano em um novo programa de cinema e decidi comparar e contrastar Hitchcock e Renoir. Isso me levou a ver *A regra do jogo* várias vezes, e ele se revelou como um daqueles filmes, de um grupo que não é pequeno, que se transformam na segunda vez a que são assistidos. Esta transformação se dá porque, em parte, você precisa conhecer as formas do todo antes de poder desfrutar do processo.

MO'S Com o risco de soar repetitivo, eu também fiquei relativamente desconcertado na primeira vez que o assisti como estudante na universidade. Ele começou a realmente fazer sentido para mim apenas quando tomei conhecimento do contexto ao qual o filme respondia, e então subitamente tudo começou a ressonar de formas milagrosas. O filme se transformou e assumiu uma ressonância que não tinha tido para mim sem esta conexão.

CF Algo que também acontece é você ver ou lembrar de outros filmes que claramente devem algo a *A regra do jogo*. *Luz de verão* (Lumière d'été, Jean Grémillon, 1943), por exemplo. Por que Grémillon se interessaria por *A regra do jogo*? Ou *Lacombe, Lucien* (Louis Malle, 1974), na cena em que atiram no coelho. Há inúmeras citações do filme que o homenageiam ao mesmo tempo, e que eu creio que provoquem um retorno ao filme, para começar a pensar porque este filme é tão importante para cineastas. Orson Welles uma vez disse, notoriamente, que os dois maiores filmes de todos os tempos são *A regra do jogo* e *A regra do jogo*. Isto me impactou desde cedo, e comeci a tentar pensar o que é que cineastas admiraram tanto na obra.

GV E o que é que você acha que eles admiram tanto?

CF Acho que não há dúvidas de que é o surpreendente trabalho de câmera, a profundidade de campo da fotografia, obviamente. Não há nada parecido na mesma época. Truffaut disse que assistiu ao filme uma dúzia de vezes em semanas em 1950, e ele deve ter assistido a

uma versão mais longa assim como a versões mais curtas que estavam disponíveis depois da guerra, porque aparentemente existiu uma cópia de exibição de cerca de 94 minutos que sobreviveu à guerra. Truffaut podia citar o filme de cor: ele tinha memorizada cada fala, assim como nós sabemos os diálogos de seus próprios filmes. Para um cineasta, isso deve ser de certa forma uma aula de cinema: como bloquear personagens, como fazer transições, como usar a câmera com o tipo de mobilidade que temos em *A regra do jogo*, como se aproveitar de oportunidades para filmar em profundidade de campo, o que significa decorar os cenários de determinada maneira, assim como movimentar as pessoas. Sempre me lembro dos pisos xadrez no filme, por exemplo, que são tão importantes para o efeito em perspectiva que você tem nos interiores. É claro, é um padrão familiar da pintura holandesa.

MO'S Há um paradoxo aí, porque a reputação de Renoir, em parte, se deve à sua espantosa leveza de toque, onde tudo se sente como se fluísse livremente, de modo espontâneo. Mas se você pensar sobre o processo de filmar, isso é um modo de se fazer cinema altamente calculado. Penso que isso contraria o modo de apropriação cinefílica de Renoir como um *bon vivant*, repleto da alegria de filmar, mas sem esta inteligência calculativa que penso que ele deve ter tido para fazer filmes com tamanho grau de complexidade. Seus filmes são enormemente complexos em suas construções.

GB O próprio Renoir mantinha este mito em particular: falava sobre improvisações, fazia tudo soar muito simples.

CF Ele sabia que era isso que Truffaut e Rivette queriam ouvir em entrevistas que fizeram com ele nos anos 1950 para a *Cahiers du Cinéma*, e então ele ficava mais do que contente em dizer essas coisas. Em alguma medida, sua biografia é uma na qual ele se acomoda a quaisquer que sejam as exigências críticas do momento. Então, o mito da improvisação caía bem, e os cineastas da Nouvelle Vague – e os *Cahiers* – deram total apoio.

VFP Por outro lado, há uma dimensão de improvisação genuína envolvida se você decide manter no filme um personagem que você tinha decidido, no roteiro, sacar do filme na metade.

CF Você está pensando em Geneviève.

VFP Sim.

CF Com certeza a maioria dos filmes envolvem passagens perdidas e desenvolvimentos antecipados que não se materializam. A revisão, em outras palavras, é necessária. Uma das coisas nas quais concordo com você, no entanto, que é particular a este filme, é que as circunstâncias da escrita foram apressadas, então quando as filmagens começaram, não havia um roteiro de filmagens para todo o filme. Então algumas medidas tiveram que ser tomadas ao longo das filmagens, parcialmente por pressões de tempo e dinheiro, ou então por causa das condições climáticas, para revisar as coisas. Mas mesmo as revisões foram escritas; não era apenas questão de inventar algo na hora. Quando você olha o roteiro, tudo foi transcrito ali. Acho que uma das coisas que me chamaram a atenção para como Renoir era detalhista e meticuloso com seus filmes foi assistir a material não editado e a testes de elenco de *Um dia no campo* (*Une partie de campagne*, 1936). Você vê aquelas imagens e percebe que Renoir, de fato, não era um controlador alucinado, mas certamente obsessivo sobre o jeito como você segura o cigarro, ou para onde sopra a fumaça. E não acho que suas práticas de produção mudaram entre os dois filmes.

VFP Isso é característico de todo bom diretor, não só dos gênios.

AP Victor, você disse que sua visão do filme mudou em relação ao curso que deu sobre Hitchcock. Pensando em Hitchcock como o planejador mais meticuloso – foi isso que você também começou a ver em Renoir, que havia algo mais padronizado e detalhado em seus filmes que você queria investigar?

VFP Eu deveria voltar alguns degraus, porque uma das coisas que eu diria é que, se você tem um grande diretor e você vê um filme dele

que o espanta ou irrita, ou que você odeia, então o ônus de descobrir que você, na verdade, está errado e que o cineasta sabe melhor do que você é seu. Obviamente, você não deve ser insincero, nem fingir que resolveu o problema quando não resolveu, mas ainda penso que o ônus de descobrir o filme que o cineasta fez é seu. *A regra do jogo*, como muitos outros grandes filmes, é um filme que responde magnificamente a este modo de assistir, no qual você assume que tudo é inteligente, onde você não dá chance para acidentes felizes. Para voltar à sua primeira pergunta, uma das maneiras que me fizeram repensar o filme mais recentemente foi vê-lo em comparação a *A carruagem de ouro* (*La carrosse d'or*, 1952) e a toda a questão em torno do que o classicismo significou para Renoir, e também em relação a Pirandello, que, para mim, parece ser a figura que tanto falta em discussões sobre Renoir. Hoje em dia, Pirandello foi substituído por Brecht, mas ele era uma figura de enorme importância em Paris nos anos 1930. Há, na verdade, uma peça de Pirandello que se chama, em inglês, *The Rules of the Game* (“As Regras do Jogo”), mas me decepcionei terrivelmente ao descobrir que o título em francês não é o mesmo. Certamente, parece, para mim, que o papel que Renoir desempenha em *A regra do jogo* (como Octave) não poderia ser como é senão devido aos escritos de Pirandello para o teatro, e à exposição de Renoir a eles. A própria noção de colocar a si próprio em debate com a obra parece muito distintamente pirandelliana. A peça de Pirandello em francês se chama *Le jeu des rôles* (“O jogo dos papéis”), e é isso que tanto vemos em *A regra do jogo*.

MO'S Mas “le jeu” também é a atuação, então temos “as regras do jogo” e as regras dos papéis, o que conecta dois dos motivos-chave no filme: os diferentes modos como jogos são exibidos, e os diferentes modos como atores ruins provocam caos no filme. Tenho muito interesse no momento em esmiuçar a teatralidade de Renoir, que é toda sobre a alegria e o divertimento, e que sempre entendi como algo muito mais incisivo, como um modo de tirar a máscara e o

autoengano da sociedade. Mas também há uma face muito mais positiva da teatralidade em alguns dos filmes da Frente Popular, nos quais a teatralidade tem a ver com a capacidade do povo de reinventar a si e a seu ambiente. e acho que isto já faz parte do passado na época de *A regra do jogo*.

CF Continuando a partir do que Victor e Martin disseram, o que agora me interessa sobre o filme é vê-lo como uma espécie de documento da vida cotidiana. Todo filme traz consigo a questão sobre o que as pessoas entendiam de seu mundo quando iam ao cinema, mas *A regra do jogo* parece colocar isso de modo mais rico do que a maioria dos outros. Agora estou menos interessado no jogo do filme entre o teatral e o naturalístico, e mais interessado no filme como uma etnografia ficcionalizada da França no fim dos anos 1930. Precisamos da distância do tempo para poder refletir sobre um filme do passado e nos perguntar o que as pessoas de então pensavam sobre a aviação, ou sobre vitaminas, ou sobre o que quer que seja quando iam assistir a um filme como esse, e também o que elas levaram do filme em termos de assuntos comuns relacionados ao mundo em que viviam.

MO'S Minha própria tendência, talvez muito esquematicamente, é ler as pessoas de modo mais emblemático. Por exemplo, com um personagem como Marceau, você [*CF*] está bastante interessado na sua profissão, que é a de consertar cadeiras. Para mim, este é apenas um detalhe da superfície, eu estou muito mais interessado em ler Marceau como uma figura da revolta que é levado para dentro do *château* e o que isso significa emblematicamente.

CF Permita-me rapidamente defender meu interesse em estofamento de cadeiras.

GV Em francês, o trabalho de Marceau era o de *rempailleur de chaises*, e o que um *rempailleur* faz não é estofamento, mas o conserto da palha de cadeiras comuns. Era uma profissão peripatética, com pessoas viajando de cidade a cidade, assim como afiar facas ou todos

estes pequenos trabalhos. Não era estofado para pessoas aristocráticas como La Chesnaye.

CF Meu ponto é que o filme coloca a questão de quantas oportunidades havia para alguém que podia consertar cadeiras em 1939, e Marceau faz uma referência específica à Grande Depressão.

MO'S É o único no filme que faz isso, acho eu.

CF Então há a questão mais vasta sobre as consequências da Depressão para alguém como Marceau em 1939. Então vem toda a investigação sobre a história da Depressão na França no fim dos anos 1930. Então, não é bem um detalhe perdido: eu diria que na verdade isso tem uma importância potencial muito grande.

VFP Falando do ponto de vista de um cinéfilo, eu odiaria pensar que eu acharia o filme menor se eu absolutamente precisasse de um conhecimento detalhado de seu contexto para considerá-lo uma grande obra. Eu penso que é também possível super contextualizar o filme, desejar demais vê-lo como profético às vésperas da guerra. Penso que o preâmbulo adicional dado ao filme é questionável. Se vamos fazê-lo profético, ele é profético exatamente do quê?

CF O cinejornal *Gaumont* da semana do lançamento do filme, 7 e 8 de julho de 1939, é muito interessante, porque grande parte dele é dedicado à mobilização em antecipação à guerra, não necessariamente à derrota. Victor está absolutamente correto, mas eu não acho que podemos descontar o quanto a probabilidade de guerra era aparente para todos, potencialmente para quase todos.

VFP A ameaça de guerra, certamente.

GV *A regra do jogo* é um monumento do cinema mundial, do cinema francês e da carreira de Renoir. Truffaut disse que “*A regra do jogo* é o credo dos amantes do cinema, o filme dos filmes”. Há algo que vocês gostariam de dizer sobre o *status* canônico do filme, como algo bom ou ruim? Por que ele alcançou esse estatuto?

MO'S Há uma lenda ao redor da recepção inicial de *A regra do jogo* que é que ele foi quase totalmente incompreendido. Chris e

2. A este respeito, ver Gauter, Claude. "Better than a Masterpiece: Revisiting the Reception of *La règle du jeu*". In: Phillips, Alastair e Vincendeau, Ginette (eds.). *A Companion to Jean Renoir*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

outras pessoas mostraram que isso não é verdade, que a recepção foi mista, que o filme não foi assim tão mal recebido, e que se a guerra não tivesse começado, ele certamente teria tido um desempenho razoavelmente respeitável².

CF Talvez devêssemos ter uma conversa sobre o papel de André Bazin na canonização do filme. Não é difícil ler Bazin com tremenda admiração e maravilhamento pelos *insights* em sua obra sobre o que vem a ser um período de tempo curto, mas tenho uma relação de amor e ódio com Bazin em relação a Renoir, porque ele veio a se provar tão instrumental no bloqueio à dimensão política de Renoir.

MO'S Acho que, a este respeito, outro ponto negativo da canonização de *A regra do jogo* é o modo como ela funciona como um ponto central ao redor do qual se organiza o resto da obra de Renoir. Ela se torna um modo de olhar retrospectivamente para os filmes que o precederam e dizer que o envolvimento político de Renoir nunca foi sincero, e que *A regra do jogo* é um filme sobre uma tolerância infinitamente benigna das fraquezas e parvoíces humanas, que pavimentam o caminho para o Renoir do pós-guerra. Penso que parte dessa canonização realmente diminui o filme, porque parte de sua beleza é sua dissecação incisiva da sociedade.

VFP Eu teria pensado que o que você vê no filme é o amante benigno da humanidade em crise, porque você não pode permanecer benigno quando o mundo o cerca com uma situação como aquela.

CF Mas ele é ou foi um dia um "amante benigno da humanidade"? Estamos falando sobre o próprio Renoir?

VFP Nos filmes. Certamente o valor da amizade nos filmes é privilegiado sobre o valor da competição, ou sobre o do sucesso.

AP Talvez pudéssemos deslocar nossa discussão do filme e explorar o comentário de que *A regra do jogo* é um filme sem um centro? Ele é um filme descentrado? E, em caso positivo, como?

CF Tenho certeza de que espectadores de outrora e de agora devem ter tido alguma dificuldade negociando o filme pelo fato de não

poderem estabelecer um protagonista. Quando você abre um filme com Jean Gabin, você sabe para onde está indo, mas aqui terminamos de fato com um filme de conjunto, e isto em si é uma das coisas mais notáveis sobre *A regra do jogo* no momento em que ele foi feito. Quando você tem um filme de conjunto que não é claro sobre onde o julgamento deve recair e que se recusa a ser categórico sobre isso, subitamente você tem algo muito interessante.

MO'S Acho que foi Deleuze que disse que cada um dos personagens tem uma imagem-espelho em outro personagem, mas Keith Richard diz que é mais complexo do que isso, que cada um dos personagens pode ter uma imagem-espelho em outro personagem, mas que o personagem que é a imagem-espelho não permanece o mesmo. Então o filme está cheio dessas séries de espelhamentos instáveis e interconectados: você nunca pode apontar qual é o significado final de um espelhamento particular. E é claro que o filme começa com uma série de espelhos reais por toda parte: obviamente, um sinal do luxo do apartamento de La Chesnayes, e também um signo de seu narcisismo e amor-próprio, mas de um modo que divide e que multiplica a imagem. Você pode levar isso adiante e conectar isso no filme com cenas no *château* quando nenhum dos planos têm um ponto de interesse central – seu ponto de interesse está constantemente mudando. Talvez fosse isso que Renoir quisesse dizer quando afirmou que o filme não tinha centro. Cada plano está dizendo: "não estamos muito seguros sobre qual é o centro de interesses deste plano", enquanto um plano de um filme convencional sabe bem e o diz de várias maneiras, por meio da iluminação, da encenação, focando onde está o centro de interesse. É óbvio que o cinema de Renoir estava correndo na direção exatamente oposta a isso.

VFP Eu concordo em absoluto sobre o aspecto múltiplo em relação a personagens e à trama do filme, mas também é verdade que há uma estrutura, na qual sabemos que o que está acima é mais importante do que o que está abaixo, mesmo se soubermos que estamos vendo

um filme sobre ambos, e há, ali, uma estrutura, pois este também é um filme sobre o casamento de Robert e Christine. Não é completamente solto.

CF Penso nele como o equivalente francês de filme de telefone branco italiano. E há telefones brancos no filme conforme ele se desenvolve. Há um subgênero no período de filmes como *Baccara* (1935) e *Café de Paris* (1938), de Yves Mirande, que apresentam alguns dos mesmos elementos, mas a mistura é tão diferente neste filme que ele na verdade confirma sua admiração pelo que é alcançado.

MO'S Eu ia dizer *drame mondain* – uma categoria popular genérica do período.

VFP Posso perguntar o quão longe queremos ir com a história revisionista de *A regra do jogo*? Queremos negar que ele foi uma grande catástrofe para Renoir?

CF Não, eu não faria isso, mas quero qualificar essa catástrofe, ser específico sobre a sua natureza. Há outras circunstâncias sobre o destino do filme que vieram a atingi-lo pessoalmente. O filme perdeu dinheiro, como sabemos, mas, se a guerra não tivesse vindo, não é certo que ele teria sido o desastre financeiro que veio a ser. Agendamentos já tinham sido feitos para exibições nas províncias, legendas em inglês estavam sendo preparadas, agentes tinham sido contratados para distribuir o filme. Uma vida longa era antecipada, uma vida que poderia pelo menos ter coberto os custos do filme. Martin já abordou esse assunto: o filme não foi um desastre crítico. Sua reputação como um *film maudit* foi de algum modo exagerada.

VFP Uma das razões pelas quais considero a catástrofe inicial bastante plausível é minha própria reação inicial.

CF Esta é uma questão importante: não devemos assumir que as audiências populares receberam o filme como um peixe recebe a água. Parte da evidência para isso é o fato de que cortes no filme foram feitos durante o primeiro fim-de-semana de seu lançamento. Depois disso, contudo, ele navegou de modo mais ou menos tranquilo. Eu

gostaria muito de reconstruir a versão de 94 minutos e tê-la lado a lado com as versões do pós-guerra, e pensar sobre com o que o público podia estar lidando, mas não estou seguro de que devemos pensar na obra como um filme que, no que diz respeito às audiências populares, era em seu conjunto tão extraordinário.

GV E, como você diz, essas audiências estavam bastante familiarizadas com o gênero da *comédie mondaine* ou o filme teatral, então elas iriam ficar menos surpresas com alguns de seus aspectos.

MO'S O problema vem quando você coloca elementos de *slapstick* nesse gênero.

VFP Todos os problemas vêm quando se coloca a cena da caça.

CF É disto que as pessoas gostaram: das externas e da caça. Todas as resenhas falam disso, mesmo aquelas que foram mornas sobre o filme. Críticos estavam ansiosos para ver as externas sendo filmadas e para reportá-las enquanto eram filmadas. As pessoas se maravilharam com as externas, e isto é verdade até quando você olha para estas cenas hoje: aquelas nuvens, aquela paisagens, é aí que o filme de 35mm de nitrato de prata pode fazer o filme realmente brilhar, e receio que o DVD não consiga fazer o mesmo.

AP Como a recepção crítica do filme na época é marcada por linhas políticas?

CF Isso é extremamente importante, mas não surpreendente. Não é surpresa que o crítico do *Le Figaro* tenha odiado o filme, e quando você olha a crítica no *L'Action Française*, você sabe o que vai encontrar. Dos 30 a 40 jornais e revistas diários e semanais que resenhavam o filme na época, há alguns que nós iríamos pensar como de certa forma soltos no centro político, mas estes foram mais ou menos indiferentes à vida política diante da obra. E então há aqueles outros veículos que tinham um posicionamento e que vastamente refletem isso nas resenhas. Então, o caráter da resenha é, em alguma medida, orientado pelo jornal para o qual o crítico está escrevendo. E Renoir chega como algo conhecido: ele já marcou gente o bastante.

MO'S Ele é uma figura odiada, o inimigo público número um no cinema para a direita, e a esquerda ainda se sente ao menos parcialmente obrigada a ser...

CF ...esperançosa. Georges Sadoul é um ponto interessante. Ele continua mesmo após a guerra a defender e a promover o filme, e a manter sua própria crença. Mas não pode haver dúvida de que *de fato* havia pessoas que odiavam o filme. E lembrem-se que ele foi exibido no Colisée, no Champs-Élysées, onde os ingressos em 1939 eram caros, então quem eram essas pessoas que pagaram para ir e assistir ao filme? Provavelmente pessoas que não iam gostar muito dele. No Aubert Palace, um cinema diferente e menos caro, supõe-se que havia outra clientela.

GV Devemos agora nos aproximar mais do filme? Vocês gostariam de escolher uma cena em particular?

VFP Posso sugerir “Tu veux mon lapin?” [“Você quer meu coelho?”]. É no começo do filme, quando Marceau entra em cena, logo antes de seu encontro com o marquês. Antes disso temos toda a cena da chegada de Christine e Robert.

CF No fim desta cena, há uma dissolução para a próxima, e não há muitas dissoluções neste filme. As que existem são aleatórias, ou podemos extrair algo delas?

VFP Acho que sempre registramos as, relativamente, poucas elipses no filme. Acho que esta dissolução é sobre Robert, que há muito já teve o bastante de La Colinière, a ponto de ficar completamente entediado! Lembre-se da ironia com que ele fala sobre o campo, ao se referir à carta de Schumacher.

MO'S Por que Marceau troca de chapéu? Ele está trocando de um chapéu de trabalhador para um chapéu campestre?

CF Isso é relacionado à sua interpretação. Ele está interpretando o caçador. Incomoda as pessoas que Marceau não tenha o sotaque da região, mas de um parisiense?

GV Há desconsideração pelo realismo neste sentido. Nem ele nem Schumacher têm o sotaque local de Sologne, e Schumacher

supostamente é da Alsácia. As pessoas na época iriam ver Carette [como Marceau] e o aceitar como bem escalado para aquele tipo de papel, mesmo se a região estivesse errada.

VFP Aqui temos o primeiro coelho morto. As pessoas falam no coelho morto como o clímax da cena de caça, mas aqui temos um coelho morto sendo apresentado de modo bastante proposital, e parece, para mim, que este, tematicamente, é um momento muito importante. Aquele jeito sedutor de perguntar “Você quer meu coelho”, de modo que seja “Este é *meu* coelho, porque foi meu o trabalho de pegá-lo; ele é meu jantar hoje à noite”. De onde se tira, “Se *você* o quiser, só pode tê-lo como um símbolo de propriedade”. Isto para mim parece trazer o assunto da propriedade e dos direitos de propriedade, que são igualmente aplicáveis ao romance e à estrutura do capitalismo.

MO'S Isso também ecoa a cena no começo de *A Marselhesa* (La Marseillaise, 1938), quando Cabri mata o pombo e os guardas-florestais aparecem e o desafiam.

VFP Essa é uma referência interessante, porque com frequência me vejo tentado a entender *A regra do jogo* não tanto como um filme do pré-guerra, mas como um filme pré-revolucionário. Parece-me que há um bom bocado de consonâncias entre *A regra do jogo* e *A Marselhesa*.

MO'S Do modo como vejo, *A regra do jogo* é um desfazimento de *A Marselhesa*. É como se dissesse que a Revolução Francesa não aconteceu, e que, se tiver acontecido, na verdade não mudou muita coisa. A locação em um *château*...

VFP É interessante nessa conexão que terminemos com música pré-revolucionária.

MO'S E o nome, La Chesnay, é o de um dos personagens de *A Marselhesa*. Então Renoir está deliberadamente desfazendo seu filme anterior.

VFP Mas e quanto à sedução daquela oferta: “Você quer meu coelho?”

MO'S Há algo sexual nela.

VFP Sexual?

MO'S Ou certamente provocativo ou coquete...

AP Ela prefacia a intimidade que eles têm mais tarde no filme.

VFP Para mim, ela também se refere ao relacionamento entre Robert e, por um lado, Schumacher, e, por outro, Marceau. Robert não pode tolerar olhar para Schumacher, ele está sempre se desviando dele e se refere a ele usando "vous", enquanto imediatamente diz "tu" para Marceau. Então, neste momento estamos bem fundo nas estruturas do filme, incluindo o fato de se fazer Marceau ser sedutor para nós, ao mesmo tempo em que ele absolutamente não tem qualquer efeito sedutor sobre Schumacher.

CF Isso é verdade. Imediatamente nos atraímos por Marceau.

VFP O desembaraço e a fluidez de Marceau contra a rigidez de Schumacher.

CF Mesmo se você não conhecer Carette como um ator de outras obras. É claro, como já observaram, é difícil não pensar imediatamente na relação entre Chaplin e Eric Campbell. Sabemos que Renoir começou a assistir Chaplin por volta de 1915 e que conseguiu conhecê-lo mais tarde; ele era um grande admirador da obra de Chaplin.

VFP E ele supostamente se refere a *O Gordo e o Magro* em um *Um dia no Campo*.

MO'S E também em *O crime do monsieur Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936). Há um trecho em que desfazem a gravata um do outro que é retirado diretamente de *O Gordo e o Magro*, então Renoir está acenando para o *vaudeville* americano.

CF Algo que me agrada muito sobre esta sequência é o que vemos da propriedade de Robert, e o tanto que vemos desta propriedade. Quando os três guardas-florestais atravessam o campo, os vemos em um plano aberto, então a grande extensão desta propriedade nos ajuda a registrar o estatuto de Robert.

MO'S É interessante que a primeira coisa que escutamos quando o vemos fora de sua propriedade são os tiros das propriedades dos vizinhos. Sempre vi isto como o filme olhando para fora da França e para o que está acontecendo em 1939, e estes tiros soando ao redor da Europa. E é claro que Robert dizendo "Não quero coelhos e não quero cercas" é um encapsulamento da posição francesa: não quero ser invadida, mas não quero me erguer contra isso tampouco.

GV Mas Sologne estaria cheia de tiros de qualquer maneira, houvesse ou não guerra, porque a região vive da caça, então penso que também é uma cor local.

CF Essa observação fala muito sobre como elementos fora da tela, sejam o som ou imagens prospectivas, podem ser poderosos neste filme.

VFP Este também é um indicador interessante do método narrativo do filme. Nós já vimos um pequeno fragmento de Schumacher cumprimentando Lisette, e tentando falar com Robert sobre Lisette, mas então vemos Robert no campo, entediado que só, e um pouco de interação com Schumacher, e então seguimos Schumacher sem qualquer sentido real de pagar um tributo ao que veio antes. O fluxo da ação nos leva para longe do que concebemos como a narrativa principal.

CF Uma boa cena para considerarmos agora seria a cena entre Marceau e Robert, na qual ele dá um nó na gravata...

VFP Onde vemos as imagens deles espelhadas, que também vemos aqui.

FIGURA Marceau acerta a gravata de Robert de La Chesnaye (Marcel Dalio).

GV Este é um momento icônico, com frequência selecionado em fotografias.

CF Quem é o senhor e quem é o servo?

VFP O indicador da fastidão de Robert com Marceau é Robert permitindo que ele fume em sua cara. Esta não é uma relação

de senhor e servo, e com quem mais Robert tem este tipo de conversa íntima?

MO'S Esta cena, de certa forma, espelha a cena anterior com Lisette e Christine. Na verdade, há duas cenas com Lisette e Christine nas quais é Lisette que demonstra ter maior conhecimento do mundo. Então, de certa forma, os empregados sabem mais sobre como o mundo funciona do que os senhores e as amantes, talvez algo que seja razoavelmente pouco surpreendente.

VFP Mas que Marceau é para Robert o mesmo que Lisette é para Christine é um tipo de descoberta diferente.

CF Tenho duas coisas a dizer sobre isso. Uma, é a completa naturalidade entre eles. Não há nada dito entre eles, mas Marceau começa a dar o nó na gravata como se fossem amigos por toda a vida. Esta é uma intimidade que é absolutamente surpreendente.

MO'S Mas isso não nos leva diretamente ao coração do filme? O filme está dizendo que, por um lado, não vivemos mais em uma sociedade hierárquica, que as hierarquias foram rompidas; mas também que, por outro lado, não vivemos em uma sociedade igualitária tampouco. Então o que temos é uma sociedade caótica. Esse tipo de tensão está, em alguma medida, encapsulado nesta cena, mas também em outras.

VFP A sensação de intimidade também acontece aqui porque os dois estão, por assim dizer, se escondendo. Há este maravilhoso enquadramento por trás do pilar...

GV Inevitavelmente, também é preciso se questionar sobre a política de gênero desta cena. Para voltar à ideia de espelhamento, os dois atores são bastante parecidos fisicamente, mas o seu vínculo se dá a partir de algumas noções bastante desprezíveis do que são relações entre homens e mulheres.

CF Você quer dizer, a referência ao harém. Poderíamos voltar à cena anterior na qual Robert mostra a Christine sua nova aquisição, a sua *petite négresse romantique*. Você precisa se perguntar seriamente sobre

todas as implicações de tudo isso em relação à sexualidade e ao colonialismo, e sobre o colapso de um no outro, sobre o pressuposto de certo privilégio masculino a respeito de ambos. O filme é interessante no que diz respeito aos modos como nos permite refletir sobre estas questões. Madame La Bruyère é quem se torna a porta-voz de certas noções-clichês sobre a guerra colonial e a história colonial.

MO'S Desenvolvendo a partir disso, um aspecto do filme que nunca foi devidamente explorado é sua conexão colonial. Esse aspecto, com certeza, está fortemente inserido na iconografia do filme. Isso se dá simplesmente porque aquela classe particular, naquele momento particular, gostava de decorar seus apartamentos com bugigangas coloniais, ou então isso quer dizer algo sobre a decadência desta classe? Por um lado, eles têm essa influência enormemente poderosa, e, por outro, não podem se dar ao trabalho de se informar sobre a natureza das colônias, como no caso da ignorância de Madame La Bruyère. Mas, também, que importância nós atribuímos ao fato de que Jackie está estudando arte pré-colombiana? O filme está olhando retrospectivamente para o exato momento no qual a dominação europeia começou, e quando André Jurieux atravessa o Atlântico 12 anos depois de Lindbergh, essa dominação europeia já está acabada.

CF Eu faria uma distinção entre as implicações de Jackie estudar arte pré-colombiana e as declarações idiotas de Madame La Bruyère nesta cena em particular. Não acho que Jackie estudar arte pré-colombiana implique numa atitude colonialista³. Também é interessante lembrar a observação que Robert faz para André Jurieux mais tarde no filme: “Uma vez li no jornal sobre um escavador italiano que apunhalou um trabalhador polaco até a morte num subúrbio distante”. Esse fato estaria muito distante de seu próprio mundo, então podemos perguntar: o que ele está lendo, para que ele possa saber sobre isso? Um *fait divers*? E isso é parte da atração para Marceau, ele é atraído por essa vida completamente diferente?

3. A este respeito, ver Faulkner, Christopher. “La règle du jeu: A Document of French Everyday Life”. In: Phillips, Alastair e Vincendeau, Ginette (eds.). *A Companion to Jean Renoir*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

VF Voltando à pergunta de Ginette, eu acho que precisaríamos relacionar o que está sendo dito aqui à declaração “se o amor tivesse recebido asas para voar”, no sentido dos vínculos masculinos sobre os problemas para os homens da ‘desejabilidade’ das mulheres, e a dificuldade, portanto, da monogamia e da escolha.

GV Você diria que podemos chegar à posição do cineasta em relação, por exemplo, à observação casual de Robert de que os árabes encontraram uma solução, que é a poligamia e a subserviência das mulheres? Essa declaração é um ponto reflexivo, ou uma gozação, ou um endosso dessas práticas? Há um modo pelo qual podemos reconstituir a posição do cineasta a partir do material particular desta cena?

CF Eu acho que sim, podemos; não é um endosso, mas apenas uma reflexão retrospectiva através do filme a outras instâncias da iconografia colonialista.

VFP Mas eu gostaria de relacionar o que Robert diz aqui à sua própria situação, que é de ser incapaz de se desamarar de um relacionamento, e ao mesmo tempo não conseguir entrar na relação que ele realmente deseja. Ele está tendo problemas reais com duas mulheres reais. Por outro lado, ele pode se reconfortar com a fantasia do harém.

GV É uma fantasia compensatória.

CF Uma típica fantasia masculina.

MO’S Esta cena também sublinha seu próprio papel, muito contraditório e, em última instância, insustentável. Por um lado, tal como um guarda-florestal, ele também quer manter sua esposa distante de outros homens; por outro, ele está encorajando o caçador a caçar a mulher de outra pessoa.

VFP Ele não é exatamente o guarda-florestal em relação a Christine, porque ele concorda em convidar Jurieux. Um paralelo é convidar Jurieux e convidar Marceau. Poderia-se, ademais, levantar a questão sobre qual é a significância temática das imagens espelhadas [entre Robert e Marceau].

MO’S Parte disso remete a *As bodas de Figaro*, a peça de Beaumarchais sobre os paralelos entre as vidas dos senhores e dos servos; ao fato de que não há justificativa para as rígidas diferenças sociais entre estas pessoas, porque elas são, efetivamente, as mesmas. Então parte do paralelismo do filme é sobre o colapso da diferença, sobre os modos como os servos são a mesma coisa que os senhores. Os servos têm as mesmas discussões ao redor de uma mesa de comida que os senhores, e não precisamos ver a refeição dos senhores, porque os servos fazem isso para nós no andar de baixo: todo o esnobismo, a pretensão, o preconceito e as conversas em inglês como signos do esnobismo.

VFP A refeição no andar de cima nunca foi filmada.

CF Eram previstas duas cenas: um aperitivo e então a refeição, mas nenhuma delas foi filmada.

VFP Penso que Robert e Marceau são similares a Boudu e Lestingois (de *Boudu, salvo das águas* [Boudu sauvé des eaux, 1932]). Esta espera pelo “outro”.

CF Sou inclinado a concordar com Victor sobre isso. Se voltarmos ao encantamento de Robert com um caçador que vem a ser Marceau, é toda a ideia de uma outra vida que claramente os interessa. Não exatamente vejo o colapso da diferença; vejo, eventualmente, a reinscrição da diferença.

MO’S Eu deveria ter dito o colapso da hierarquia. Também é sobre os modos como o filme é construído como uma enorme dança. É tudo sobre como estes indivíduos constantemente formam pares, mas nunca o mesmo par, indo sempre de um par para o próximo, e há algo fundamentalmente diferente sobre isso e os filmes de Renoir de alguns anos antes, que eram sempre sobre a formação de grupos.

VFP A coisa realmente radical que o filme não faz é criar uma relação sexual entre os andares de cima e de baixo, com Christine se apaixonando por Schumacher!

CF Isso não poderia ser feito em 1939, no entanto.

MO'S Há a sugestão de que Octave e Lisette podem ter tido alguma espécie de relacionamento.

CF E há também mais do que uma sugestão de outras relações sexuais no filme, o que penso que é muito importante e não pode ser subestimado.

VFP Eu sei que Dick é homossexual – por favor, enumerem as relações.

CF Elas são inferidas, é claro. Na cena na qual Christine explica sua amizade com Jurieux, todos os personagens estão reunidos, e há uma personagem, Juliette, que não tem falas, e que é claramente acompanhante de Charlotte. E Dick, o homossexual, que na verdade não é chamado de Dick no diálogo, mas no roteiro de filmagem, e que provavelmente é o acompanhante do personagem desempenhado pelo ator Nicolas Amato.

VFP Você imagina isso, mas é isso que o filme nos mostra?

CF Não, não é. Pode-se apenas inferir isso, mas no roteiro de filmagem parece claro que Juliette e Charlotte eram um casal, embora não seja claro que Dick e outra pessoa também o eram.

VFP Isso me leva a pensar o quão extraordinariamente arriscado seria para Renoir assumir o risco de que víssemos a homossexualidade, a promiscuidade e o judaísmo como sinais de decadência. Que conjunto de riscos para correr!

CF Mas, deixando os outros dois fatores de lado por um momento, ter um personagem homossexual misturado em uma sociedade como essa não poderia parecer como um sinal de sofisticação?

VFP Mas, para outro temperamento, a sofisticação é igual à decadência.

CF Realmente, mas uma das questões aqui é: em quais outros filmes franceses do mesmo período a homossexualidade é tão evidente?

GV *Hotel do Norte* (Hôtel du Nord, Marcel Carné, 1938).

MO'S *Só para mulheres* (Club de femmes, Jacques Deval, 1936).

CF Mas é interessante que, no fim das contas, em *Só para mulheres*, a relação abertamente lésbica termina em desastre, enquanto *A regra do jogo* lida com a homossexualidade com a aceitação ao personagem de Dick.

VFP Permitindo que ele manifeste como André Jurieux é desejável.

CF Nenhum outro julgamento além desse é pronunciado.

GV Não há punição em *Hotel do Norte* tampouco, e a homossexualidade neste filme é mais explícita e acontece no âmbito de uma comunidade da classe trabalhadora.

AP É apenas outra camada de possibilidade, a introdução da homossexualidade em um ambiente já cheio de camadas e fragmentado.

CF De certo modo, Dick é um personagem tão pequeno que, se ele não estivesse na história, não iríamos nos importar...

MO'S A que ponto pensamentos de que o retrato da decadência e da irresponsabilidade desta classe está nestas características?

VFP Acredito que o perigo é que isso poderia acontecer.

MO'S Poderia, mas não acontece. O filme certamente combate o antissemitismo diretamente, o ridiculariza, então, para mim, parece que ele está sustentando uma visão da decadência e dizendo que não compactua com ela. Sua decadência tem mais a ver com a cegueira, a frivolidade e todos os jogos. Mas eu concordo – nunca teria pensado nestes pontos todos se unindo para o que poderia ser uma versão desagradável da decadência.

CF Outro ponto: há um grupo de pessoas no filme que não caça. Dick é um, Charlotte, outra, assim como sua acompanhante, Juliette, e Octave, evidentemente, e André Jurieux. O filme faz uma clara distinção entre aqueles que caçam e os que não caçam. Geneviève é interessante porque ela conecta os dois mundos. Acho que o predomínio dos que caçam traz um tema masculino ao filme, e o dos que não caçam traz um tema feminino. Eles jogam jogos diferentes, e há um modo no qual podemos dividir os personagens em dois grupos diferentes. Os que caçam

são aqueles com os quais você quer se preocupar; mas os outros, eles podem jogar *belote* para sempre!

GV Voltando ao ponto da sofisticação e da decadência, isso não mostra a tensão entre Renoir ser alguém muito sofisticado como artista, cineasta e pessoa, e alguém de sua época, quando estereótipos antissemitas e fantasias colonialistas eram realmente muito comuns? Então ele pode ser reflexivo, mas ele também é, de certo modo, cúmplice e imerso nessa cultura; não obstante o quanto ele queira se distanciar dela.

VFP O autorretrato como Octave é um de cumplicidade. Assim como todos nós somos cúmplices de nosso tempo.

GV Sim, mas há um desejo crítico de remover alguém como Renoir de seu tempo, de querer que ele esteja à frente, ao lado, ou que seja diferente.

VFP Há também o gênio, e essa é uma categoria diferente!

MO'S Sobre a questão do antissemitismo, há agora uma tendência para olhar a representação dos personagens judeus em *A regra do jogo* e *A grande ilusão* como profundamente ambivalentes e patinando muito perto de estereótipos regressivos, mas é bastante claro que, se você situar o filme em seu tempo, Renoir está procurando inserir estes estereótipos no filme para confrontá-los, o que não significa que ele não fosse dizer coisas estúpidas (sobre o assunto) em 1939 e 1940. E, sobre sua atitude em relação ao colonialismo, uma das coisas que sempre pareceram interessantes para mim é a presença de personagens negros. *Toni* (1935) parece para mim ser sobre a questão das raças latinas, mas Renoir tem um personagem negro entre os trabalhadores que vai contra o discurso explícito da latinidade. E, em *A grande ilusão*, há o soldado negro. E *O crime do monsieur Lange* é muito claramente anticolonial. Exceto se voltarmos a *Le bled* (1929), é difícil pôr o rótulo de colonialista sobre o diretor.

CF Arizona Jim [em *O crime do monsieur Lange*] não salva “os negros”?

MO'S Tendo dito isso, um dos projetos de filme que não foram para frente por volta de 1940 não era sobre o trabalho espiritual dos franceses na América do Sul?

CF Realmente, sim. *Magnificat...*

MO'S Por um lado, ele certamente não estava imune a essas pressões, mas, por outro, as posições explícitas que seus filmes assumem durante aquele período são relativamente admiráveis, o que é uma das razões pelas quais o adoramos.

AP Devemos avançar para outra cena e personagem?

VFP Como Geneviève? Depois da caça, na cena onde ela beija Robert? Eu tenho uma questão mais ou menos restritamente física sobre esta cena: é realmente plausível que Christine pudesse, com a ajuda de binóculos, ver algo totalmente invisível a todos os outros que estão com ela?

MO'S Talvez não fosse possível ver os rostos, mas as formas, sim. Não acho que seja plausível.

VFP Penso que uma das noções do classicismo para Renoir é a plausibilidade relaxada. E esta, para mim, parece uma cena na qual há todas as espécies de aspectos implausíveis. Uma coisa que me interessa é que estes não são mascarados da forma convencional para mostrar uma visão através dos binóculos, o expediente usado por Renoir em *Boudu, salvo das águas*. Eu particularmente gostaria de me deter sobre “posso lutar com tudo, exceto o tédio”.

GV Passemos a isso e admiremos aquele terno Chanel.

VFP Admiro tudo nesta cena. A tentativa de conter a emoção com sofisticação. Uma das coisas interessantes aqui é que falamos tanto sobre explorações, profundidade de campo e por aí vai, mas ele também usa intercâmbios de *close-ups*. Tenho uma dúvida a esse respeito: ela está olhando para Christine?

GV Não, penso que ela está olhando para o passado, para três anos antes.

VFP Por que Renoir tem ela virando de modo tão definitivo para a câmera?

CF É um convencional olhar para o vazio como uma expressão de se estar olhando para o passado ou para o futuro.

AP Um gesto teatral.

MO'S Há dois momentos no filme em que personagens falam sobre olhar três anos para o passado. Christine depois diz “estivemos vivendo uma mentira por três anos”. É interessante que três anos antes tenha sido 1936. Em que medida pensamos que isto, na verdade, é Renoir, acenando para a câmera, para expressar arrependimento sobre o que aconteceu ao longo deste tempo? O filme não tem muitas referências cronológicas precisas. Uma delas é aquela no começo, sobre os 12 anos passados desde Lindbergh ter cruzado o Atlântico, o que aconteceu em 1927 – o que nos situa diretamente em 1939.

VFP Mas há outras referências temporais que não temos de modo algum, como quantas noites se passaram entre a chegada em La Colinière, a caçada e a festa?

CF Isso acontece, em parte, porque algumas cenas não foram filmadas, então a duração se tornou um pouco misturada. Mas, houvesse tudo sido filmado como previsto, teríamos um sentido muito mais forte dela. O diálogo que foi filmado e não incluído sugere, por exemplo, que a caçada teria durado, como de costume, duas semanas, o que teria sido mais apropriado de acordo com as convenções deste tipo de caçada.

AP Você está dizendo, Martin, que, sem a referência a Lindbergh, não saberíamos que o filme se passa no presente?

MO'S Penso que a fala foi incluída de propósito para nos dizer que o filme se passa em 1939.

VFP Outra função dela é nos dizer que o feito não é realmente tão novo.

MO'S É um modo de dizer que a França não está mais na linha de frente.

CF Exceto que voar sobre o Atlântico em 23 horas em 1939 teria sido um feito heroico. A ideia é que esta teria sido uma proeza extraordinária, de acordo com as informações que nos são dadas.

MO'S Mas o modo como o recorde da aviação na época está ligado à preparação militar também é interessante. O que a multidão busca quando vai ao aeródromo? Ela quer um herói nacional, e Jurieux falha em entregar o que ela deseja. Há uma espécie de fracasso do heroísmo nacional.

CF Não estou tão seguro sobre como feitos da aviação estão ligados a poderio militar, porque a aviação popular e a celebridade de aviadores no período entre-guerras eram extraordinários. É quase impossível para nós recuperar hoje como era então. Eu suspeito que o modelo para Jurieux foi um aviador chamado Michel Détróyat, que ganhou uma competição aérea muito importante nos Estados Unidos em 1938, e que não tem nada a ver com os militares.

VFP Mas se vemos este como um filme às vésperas da guerra, então o avião é uma máquina definitivamente ameaçadora. Enquanto o filme era rodado, a Guerra Civil Espanhola chegava a seu final catastrófico, no qual o poder aéreo teria sido um fator maior.

CF Certamente.

MO'S E também há a importância do rádio para os regimes totalitários. E as novas tecnologias, sobre as quais não falamos, como outro lado do filme, e o modo como a França parece estar usando por razões inteiramente frívolas, ao invés de mobilizar ou satisfazer as multidões.

CF Mas outro aspecto disso tudo, é claro, é o modo como o filme está realmente conectado à modernidade por volta de 1939: rádios, telefones, aviação, automóveis de última geração, tudo funciona.

VFP Isso também não diz respeito à progressão da modernidade rumo ao *château* antigo, à música da era clássica, ao recolhimento no passado?

MO'S Concordo. De todo, há uma tentativa de retorno ao passado, mas, assim como a sociedade não mais consegue avançar, ela também não pode andar para trás. E Robert quer que ela retroceda. Há uma situação de impasse.

GV Uma das ideias que atravessa o nosso livro é se há algo novo a ser dito sobre Renoir em geral, e a resposta é certamente que sim. Então, há algo novo a ser dito sobre *A regra do jogo*? Do mesmo modo, há algo que cada um de vocês gostaria de dizer que ainda não surgiu na conversa?

VFP Uma última palavra, mas certamente não a última palavra, porque há muito ainda a ser dito sobre o assunto, é sobre o final do filme: “ça devient rare” (“está se tornando raro”, o *leitmotif* geral, que ele reitera no fim do filme, após Robert ter “explicado” a morte de Jurieux como um acidente). Em que medida um novo arrependimento está sendo manifestado no final? Porque você chegou ao fim da dança da morte, os cadáveres estão retornando a seus túmulos, você já obteve as elegantes mentiras, e então você vai até o general e ele diz “Ele tem classe, mas nós estamos perdendo isso”. Em termos de tom, quero saber quanto arrependimento nós conseguimos? Algo que acho que não lamentamos nem um pouco é a morte de Jurieux! Então, se o final do filme o toca, não é devido à morte dele.

MO'S & CF Não.

AP Por que isso acontece?

VFP Ele é uma não entidade.

MO'S Ele fracassou em seu papel de herói romântico.

MO'S É interessante que o general pode continuar vivendo com os mesmos clichês a despeito de tudo o que aconteceu. De certo modo, isso encapsula o problema com a sociedade.

CF Também é interessante que muitos dos críticos que escrevem sobre o filme lembram erroneamente o momento nos degraus como composto por um só plano, quando não é. Há uma “temperatura” diferente quando vamos do plano geral para o plano fechado. Sempre

percebo a expressão de Robert, primeiro em palavras, e então visualmente, no plano fechado, como dotada de sentimento. Ela pode ser muito formal, por estar dirigida a nós, uma plateia, mas isso não significa que não tenha sentimento. É muito dito que ele é um completo hipócrita e que não liga para o que aconteceu a Jurieux, mas é mais complicado do que isso.

AP É sobre o esforço de invocar aquela formalidade.

CF De fato, e a atuação é tão brilhante. É muito difícil fazer justiça à riqueza desta sequência simplesmente falando ou escrevendo sobre ela, mas é necessário ser cuidadoso antes de fazer julgamentos sumários sobre o que vimos e ouvimos.

MO'S Isso é verdade, mas algo que mais uma vez me deixa incerto é o quão conscientes nós estamos da maquiagem de Robert. É esperado que estejamos conscientes acerca dela, e a que ponto devemos assumir isso como apenas outra performance?

CF É uma performance. Nos degraus onde antes vimos a pretensa performance de Octave? Com certeza.

MO'S Não há público para a performance de Octave...

VFP Mas ela também está respondendo à performance catastrófica no começo do filme.

CF Nem todas as performances são mentiras.

VFP Mas esta é.

CF Eu não iria tão longe. Acho que é mais complicado do que isso.

VFP Schumacher pensou ter visto um caçador e atirou conforme o seu direito. É tudo um disparate.

GV Mas isso ainda é um acidente.

VFP Schumacher não estava atirando na pessoa que pensava estar atirando.

CF Um acidente deplorável. Tínhamos tido a cena no corredor entre André e Robert, na qual não há razão para duvidar daquele momento de proximidade entre eles; de modo que não me parece improvável que ele sentisse a perda de André nesse momento do filme.

VFP Mas ele está tendo que lustrar o evento para torná-lo aceitável, e a forma desse lustre é a mentira.

CF Uma das coisas que sinto fortemente sobre o filme, que nos leva de volta aonde começamos, é que este filme é ainda rico, e o que nos faz voltar a ele uma e outra vez é que este não é um filme que se define por “ou isto, ou aquilo”, mas sim por “ambos, uma coisa e outra”. Aqui, na conclusão, temos tanto a mentira quanto a verdade ao mesmo tempo, e não se pode dividi-las ao meio.

VFP Eu acrescentaria um terceiro elemento a isso: a mentira, a verdade e a irresolução. Não sabemos o que está acontecendo ao casamento de Christine e de Robert.

CF Mas isso é por si só toda uma outra história. Há muitos modos pelos quais este é um filme “uma coisa e outra”: é teatro e cinema, os personagens dizem verdades e mentiras...

VFP Coelhos e cercas!

AP Agora me espanto por como, ao fim do filme, afinal não acabamos nos degraus vendo os personagens voltarem ao *château*.

MO'S Nós vemos as sombras aumentando de tamanho.

VFP As sombras e as luzes. Aquela música majestosa também carrega um tom de lamento.

MO'S Estes já são fantasmas voltando à casa.

GV Voltando à sua questão, Victor, se não sentimos lamento por Jurieux, pelo que ou por quem lamentamos?

VFP Lamentamos pela perda de um mundo no qual a elegância e a verdade podiam andar juntos.

Renoir Americano¹

MAURICE SCHERER

Se o próprio do gênio é ter a consagração do tempo, nosso tempo, no entanto, parece, nesse ponto, tão capaz de acelerar o prazo de um julgamento reservado outrora a uma imediata ou distante posteridade, que tem, sem dúvida, algo de ridículo por parte de uma crítica nascida cem anos depois de Baudelaire de fazer reemergir de suas cinzas românticas o conceito de incompreendido, e propor como campo de investigação a obra de um homem universalmente reconhecido pela excelência de sua arte, além disso, tendo, de todas as artes, escolhido a menos apta a satisfazer a ratificação póstuma de alguns piedosos conhecedores. E portanto, a deferente frieza com que foram recebidos na França os últimos filmes de Renoir – frieza que não está perto de ser dissipada, como provam as projeções recentes de *A mulher desejada* (*The Woman on the Beach*, 1947) e *Amor à terra* (*This Land is Mine*, 1945) diante do público informado de dois cineclubes parisienses, os mesmos cineclubes onde *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), *Sangue de um poeta* (*Le sang d'un poète*, 1932) ou *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) foram recusados – exige da crítica o ingrato dever, não mais de defender, mas de provocar uma batalha ao preço único da qual a evolução do maior cineasta francês pode ser iluminada de seu dia verdadeiro. Porque eu não sei o que Renoir teve, na verdade, “a se queixar” dos julgamentos dados ao período americano de

1. Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 8, janeiro de 1952, pp. 33-40. Tradução de Lucas Murari.

sua obra pela maioria dos nossos jornalistas, que partilham mais do que justiça a *Amor à terra*, dentre outros, e que sabiam muito bem destacar tudo que nesse seu último filme usava a grife do autor de *Toni* (1935) ou de *Um dia no campo* (*Une partie de campagne*, 1936); mas a uma ou duas exceções, os elogios, tão vivos que eram, postulavam implicitamente a reserva que se Renoir tinha, à ocasião, conseguido fazer “tão bem”, ele não tinha ainda assim podido “fazer melhor”, e, maliciosamente, incitando um público apaixonado por novidades a manchar aquilo que lhe era dado, o direito de considerar como réplica feliz as obras que o distanciamento de dez ou quinze anos, a mesma dificuldade que tivemos de vê-los, as imputava um prestígio inatacável. Não era para falar do esgotamento de inspiração ou declínio, mas, mais habilmente se contentar de atribuir sua decepção aos efeitos das novas condições de trabalhos, às exigências de um público diverso, de produtores menos liberais e outras boas razões, em que um patriotismo, por sinal bem compreensível, também tinha sua parcela de culpa.

Devemos crer que lemos com um olho distraído as entrevistas que Renoir deu à imprensa, e onde ele teve o cuidado de precisar que ele tinha em Hollywood toda a liberdade na escolha dos temas, atores, colaboradores ou meios de trabalho. Pode ser o suficiente para explicar essas declarações a necessidade da mais elementar prudência, como é acreditar que o medo do Cardeal de Richelieu ou de Luís XIV nos tivesse igualmente frustrado confidências republicanas ou libertinas de Corneille e de Molière. Vou acrescentar, portanto, que as assim chamadas obras encomendadas conquistaram nos Estados Unidos um sucesso muito medíocre, e eu tenho da boca de Andre Bazin que o mais recente, *A mulher desejada*, longe de ser decorrente, como se acreditava, de um desses caprichos de um produtor, é, pelo contrário, aquele que Renoir mais se reconhecia ainda que não tivesse controle total sobre ele (mas Orson Welles não terminou *Soberba* [*The Magnificent Ambersons*, 1942],

nem Eric Von Stroheim terminou *Queen Kelly* [1929]). Aqui estamos, longe do mito de um Renoir degradado sob os ditames de uma grande empresa, esmagado nas engrenagens da imponente maquinaria ianque. Não conheço filmes que usem melhor que *O segredo do pântano* (*Swamp Water*, 1941) ou *Amor à terra* a marca de uma liberdade mais completa de improvisar sobre as próprias locações da filmagem e que parecem, por outro lado, colocar à sua disposição os recursos técnicos mais refinados, longe de provocar essa rigidez na decupagem que algumas pessoas lamentavam, pelo contrário, auxiliou a tarefa do diretor francês, que sabia com mais facilidade manejar o *travelling* ou a grua.

Isso não prova a beleza de uma obra, e eu confesso que era bastante insensível ao falso brilho do raciocínio pela analogia de não usar da minha parte outra medida. Mas o desafio do combate é aqui tal que nenhuma arma, mesmo a menos honesta, é totalmente descartada. E depois ele não me desagradou em depoimento de admiração que senti pelos últimos filmes de Renoir, de dar a medida de sua grandeza pela lembrança que primeiro quero fazer das obras-primas mais estimadas de grandes músicos, escritores ou pintores. Admitir uma decadência possível do seu autor – todas as circunstâncias atenuantes sendo agora rejeitadas – reconheceria que sua evolução segue as leis dos talentos mais ordinários; porque a história da arte não nos oferece, a meu ver, exemplos de gênios autênticos que tenham vivido no final de suas carreiras um período de verdadeiro declínio: ela prefere encorajar-nos sob a falta de jeito aparente ou a pobreza dos filmes acima mencionados a encontrar os traços dessa vontade de despojamento que caracteriza as “últimas formas” de um Ticiano, Rembrandt ou Beethoven ou, mais perto de nós, de um Pierre Bonnard, de um Henri Matisse ou de um Stravinski. Gostaria, portanto, uma vez que esses grandes nomes foram citados, de propor um tipo de crítica que não é nem das “belezas” e nem dos “defeitos”, mas que revela a razão interna de uma evolução em que o fio nos escapa, descoberto nessas

pseudo-falhas, as brilhantes verdades que um olhar mal exercido não tinha aprendido de início a denegrir. Uma tal proposta não vai sem alguma inversão de valores comumente admitida, e eu creio que nosso tempo está mais preparado que outro para reconhecer que aquilo que é particular a toda obra-prima é sugerir uma nova definição do Belo. Então, estou sempre inclinado a me surpreender com o fato de que nossas mentes menos conformistas são as mais apressadas em copiar os cânones da estética sobre o padrão de uma obra declarada sagrada pelo fato mesmo de ter sido, em seu tempo, revolucionária: convidamos, um belo dia, a amar o que queimaram, isso é o que faz estremecer de indignação as inteligências que melhor exerceram as sutilezas da dialética. Não é esse ponto que me falta, mas seria indigno da causa que quero defender ceder às seduções de um fácil paradoxo: as obras que discuto merecem mais que as tentadoras respostas que elas incitam; que se é comum de amar *Nana* (1926), porque vemos um quinquagenário caminhar a quatro patas, ou *O crime do monsieur Lange* (*Le crime de monsieur Lange*, 1936) porque come-se a cura, o prazer mais claro que estou para analisar é *Amor à Terra*, de ter todas as oportunidades de admirar um homem amando sua esposa e acreditando em Deus. Que me entendam bem: não é refazendo Poussin que poderemos superar Picasso, e sinto a mesma desconfiança a respeito de todo neoclassicismo que de um surrealismo tardio. Esse retorno aos bons sentimentos, à concepção tradicional de arte, aos valores de ordem e de harmonia não seria a confissão de uma derrota se não correspondesse ao sentido da evolução do cinema como um todo. Não é indiferente que um diretor cuja carreira se apresenta como uma das mais longas tenha sido, por um instinto secreto ou, simplesmente, graças ao destino, encontrado sua “filosofia pessoal” constantemente adaptada às tendências de uma arte na qual, no plano da expressão pura, não deixou de ser uma figura de inovação. A originalidade dos melhores filmes da década passada deve muito pouco, considerando todas

as coisas, ao emprego das novas técnicas; ela se caracteriza, em vez disso, segundo as palavras de Robert Bresson, por uma consciência mais aguda da capacidade do cinema em explorar a “via interior” e essa espiritualidade que banha a maior parte dos maiores e mais incompreendidos – uma vez que tal é a palavra – filmes recentes, de *As damas do Bois de Boulogne* (*Les dames du Bois de Boulogne*, 1945) a *Sob o signo de capricórnio* (*Under Capricorn*, 1949) e que *Francisco, arauto de Deus* (*Francesco, giullare di Dio*, 1952) proclama a revanche deslumbrante de uma arte que, rebaixada outrora ao nível de uma novela, se assustaria mais agora ao encontrar na crença da alma o melhor de sua inspiração.

Não seria possível, sem algum mal-estar, recusar que Renoir não está mais na moda. Eu me lembro que assistindo à projeção de *Miss Julie* (1951), espantado de não estar tomado por uma história assinada por um dos maiores dramaturgos deste começo de século, a sombra de Francis Lederer, intérprete, como se sabe, do papel do criado em *O diário de uma camareira*, colocou uma tal insistência ao se sobrepor ao personagem de Strindberg que a ideia de uma reaproximação, que não era um ponto de vantagem do filme sueco, me veio de forma natural à mente. Diria de imediato que o talento muito comum de Alf Sjöberg, o diretor, não estava assim em causa, mas bem mais – o conteúdo dos diálogos, os personagens, as situações, em suma, o que sabíamos da peça, o mais fielmente conservado. Eu encontrava essa história de mestres e empregados e referia-me, para empregar uma terminologia da moda, a uma ética bem ultrapassada: talvez o que prega nessa moral “livre” para a qual nós não temos mais tempo de acreditar, no lugar do outro, é que Renoir (livremente adaptado de Mirbeau, o que me permite confundir adaptador e autor), longe de perturbar a hierarquia dos valores burgueses, nos levava ao mesmo tempo a odiar e admirar o esforço de um homem malandro suficiente para derivar o benefício de sua única ambição, a filosofia cínica dos escritórios e das antecâmaras. Não é exatamente que eu acredite

que só existem tragédias individuais, mas que qualquer verdadeira tragédia sempre impõe ao princípio de uma aceitação da ordem estabelecida uma rigidez que mostra as diversas restrições. Quem se surpreenderia se eu apresentasse o conservador disfarçado que filma *A Marselhesa* (La Marseillaise, 1938) em nome da Frente Popular e soube tão bem – diz-se – denunciar em *A regra do jogo* uma certa alta classe da sociedade francesa. Eu diria que não é da sua obra (embora *O crime do monsieur Lange*, onde se sente em minha opinião em excesso Jacques Prévert), em que a sátira é empurrada tão longe que não deixa transparecer qualquer ternura para os defeitos que ela pretende retratar. Deixemos nos manuais de literatura a crença em uma arte que denuncia; acho que é muito significativo que nosso maior romancista, Balzac, cujo número de boas mentes querem a todo preço fazer um censor de seu tempo e, portanto, um apóstolo do socialismo, foi o mais fervoroso dos legitimistas (veja algumas páginas da novela *O cura da aldeia*). Eu não queria fazer de Renoir o que ele não pode ser, mas sentindo o quanto seu “conformismo” atual desconforta alguns de seus antigos admiradores ao invés de lhes provar – o que querem – o que não aparenta, eu cederia mais ao prazer malicioso de descobrir na obra passada do nosso cineasta o que pode prejudicar sua presente orientação.

Se é verdade que a arte é, acima de tudo, a busca pela beleza, é difícil imaginar a situação de um artista condenado a pintar o que ele reprovava. Poderão contestar que o realismo em que Renoir era chamado anteriormente, se insurge precisamente contra a ideia ingênua de uma arte encantada da “bela natureza”; eu responderia logo que a lógica desse realismo de base volta ao princípio fecundante do cinema, a partir de uma vista mais verdadeira e mais severa, de inspirar o criador com um respeito ainda mais vivo por esse modelo, do qual se espera ser a reprodução exata. Foi dito muitas vezes que a tela transfigurava; eu vejo o contrário na câmera, uma mecânica própria, no máximo, a entregar a natureza, a quem não

sabe solicitá-la, apenas nos aspectos mais sórdidos, quero dizer, os mais superficiais; de modo que o lirismo que poderia, além disso, denunciar os perigos aparentes, aqui, com o privilégio exclusivo de algumas grandes obras. Não há poesia no cinema por conta de um excesso do realismo (e como é significativo, as palavras de Renoir declarando que a poesia se tornou seu objetivo exclusivo!). Conforme eu declarava em um cineclube, no final de uma exibição de *Tabu* (1931), que Murnau era o maior homem de nosso tempo, eu senti que a plateia não tinha me levado a sério. Quero que me façam o insulto de seguir minhas palavras de maneira literal. Sim, os mais belos poemas desse século não são, eu repito, os de Federico García Lorca, Paul Éluard, Vladimir Maiakovski, T. S. Eliot – ou quem eu sei? –, mas os filmes documentários (um deles tendo sido pago pela agência de publicidade de uma empresa de petróleo e fragmentos de outros que figuram no programa de ciclos de cinema educativo), nomeadamente *Tabu* (1931), *Que viva México!* (1932), *Louisiana Story* (1948). Esse postulado, uma vez admitido, irá permitir que é mais fácil adicionar a essa lista *Amor à Terra* que o mais famoso e grotesco *Um dia no campo*, que alguns insistem em fazer um dos ápices da arte de Renoir. É isso que eu queria mostrar.

Querem os textos de apoio; eu não vou abusar desse tipo de prova, e quem conhece Renoir sabe que ele não é o homem que se preocupa com suas próprias contradições. Mas eu noto no que pudemos ler desde sua saída da França uma insistência em combater a ideia de um realismo ingênuo, que me parece difícil não reiterar algumas de suas declarações. Ele disse efetivamente “menos improvisado e menos intuitivo, se apresentará, presumo, o filme amanhã. Mas para chegar a essa nova forma de expressão, deve-se evitar um grande perigo: a ideia atual que temos do realismo, isto é, a fé na representação fotográfica de uma realidade capturada aleatoriamente. Querem *tornar real* é um erro colossal; a arte deve ser artificial e constantemente recriada. É essa facilidade de recriação que foi a razão de ser do cinema e que,

por esquecimento, perde-se nele mesmo. A base do pecado mortal do cinema é esquecer que ele deve continuar a ser uma ficção”. Outro texto, mesma linguagem: “Os homens, desde que existem, confundem a arte com imitar a realidade. Nos tempos primitivos, a limitação dos meios técnicos, certas regras religiosas formuladas pelos profetas bem avisados, impediam os artistas de seguir essa inclinação ruim. Em nosso tempo, dito de muitos progressos, mais limitações, mais regras; e estamos a assistir a uma espécie de deboche. Os artistas individuais – pintores, escritores, escultores – ainda podem fugir. Nada os impede de utilizar a natureza como querem, e nós de transformá-la sob as formas mais inesperadas. Mas para fazer um filme, reunimos uma grande quantidade de pessoas, e mesmo se uma delas tem vagamente a ideia que uma das características da arte é de ser artificial, mesmo que comunique isso à equipe, a odiosa voz da razão tem pressa de se fazer ouvida. Por razão, eu quero mesmo é dizer a necessidade de fazer a obra comercial e não chocar um público que se supõe amante dessa famosa realidade. Por outro lado, ele o é, e como não o seria (?), após vinte cinco anos de perfeição, imbecil na reprodução fotográfica. Por isso os cânones atuais.

Um ator se torna uma estrela porque se parece com as pessoas que encontramos na rua. Assim, pensa-se, essas pessoas ficarão felizes de se ver a si mesmas na tela, com apenas algumas pequenas melhorias: roupas com cortes melhores, uma pele mais regular e sem pelos no nariz. De tempos em tempos, um autor de filmes se faz inovador ao colocar os pelos no nariz ou ao mostrar uma jovem com dentes cariados. Da minha parte, se o cinema mostra as mesmas pessoas que posso encontrar no café, não vejo porque eu iria para o cinema em vez do café. É mais confortável, e, no café, podemos consumir. Aqueles que nos precederam tinham muita sorte: a película ortocromática impedia toda nuance e forçava o operador mais tímido a aceitar os contrastes violentos; sem som, levou o ator menos imaginativo e o diretor mais vulgar a empregar meios de expressão involuntariamente

simplificados (*Cineclubes*, maio de 1948)”. Esse esforço agora voluntário... para uma “simplificação dos meios de expressão”, podemos seguir através de toda a obra americana de Renoir, desde a técnica de *O segredo do pântano*, como observado por Jacques Rivette (*Gazette du Cinéma*, junho de 1950), lembra ainda aquela de *A regra do jogo*, até o estilo despojado de *A mulher desejada*, onde contamos os movimentos dos aparatos e onde se sente, sob o desleixo aparente da decupagem, a firmeza da direção dos atores cujo o cinema falado nos oferece poucos exemplos. Esse retorno às origens, longe de trair qualquer abdicação, é, a história prova, característica da última maneira de um criador expor sua personalidade e a riqueza da sua invenção para tomar seu bem onde ele encontra.

Mas para voltar ao *Segredos de alcova* (*The Diary of a Chambermaid*, 1946), pelo qual não escondo minha secreta predileção e considero (sem ofensa ao seu autor; mas deve ser tomado literalmente?) como um dos filmes mais pessoais de Renoir (assim como Flaherty poderia de fato ter feito *Amor à terra* e Stroheim, *Nana*). Vejo primeiro uma soma de mil motivos anteriores e uma crueldade amadora, bastante refinada, entretanto, que não parece satisfazer uma violência externa e se encontra mais do que fora dela. É verdade que não vemos o ponto de violência, nem o coelho agonizando, mas a faca que Francis Lederer empunha na garganta do ganso brilha com uma terrível claridade; uma mente normalmente constituída não se pega a lamentar que essa garganta se encontre abaixo do campo de sua visão. Além disso, tão perfeitos que eram *Nana*, *A cadela* (*La chienne*, 1931), *Madame Bovary* (1934) ou *A regra do jogo*, eles não iluminaram nada, do poder do cinema, nada que nós já não esperássemos – trata das relações exteriores dos seres: a comédia humana e seus trejeitos. *Segredos de alcova* é talvez o único filme que eu sei (eu não vejo como verdadeiro dizer que *O último dos homens* possa ser comparado) que descobrimos de modo límpido, sem ajuda de qualquer comentário ou outro artifício, esse tipo de

sentimento que adoramos enterrado no mais profundo de si mesmo – não somente a humilhação reprimida, mas o desgosto mesmo ou cansaço que temos de si –, que a ousadia de um tal tema não possa aparecer depois da reflexão. Renoir, como sabemos, lamentou que o filme não pudesse ser filmado na França; nós parabenizamos, ao contrário, que as dificuldades de reconstituição o fizeram negligenciar a pesquisa de uma paisagem peculiar que nos havia fornecido muitos exemplos, lhe dando, por outro lado, todo lazer de prosseguir com sua tentativa de exploração interior e de reportar sobre o rosto suave e enigmático do criado o interesse que, dos segundos papéis mais fielmente colocados, tenha sido desviado em benefício deles. Vou parar aqui temendo que um excesso de sutileza não faça parecer ilusório uma demonstração que eu esperava mais diretamente convencer e convidar os meus leitores que tiveram a chance de assistir a *Segredos de alcova* a se lembrar como se sentiam durante os momentos “fortes” da obra (admitindo que havia momentos “fracos”): por exemplo, o tapa da dona da casa, a briga com o filho na estufa ou o plano admirável da multidão recuando diante do batedor. Que me dêem um exemplo de violência menos gratuita e mais fascinante; uma das razões pelas quais coloco esse filme em um lugar ainda mais alto do que o de *Amor à terra*, é que as cenas de disputa que marcam este último, tão ganancioso como todos o são, têm muita figura de exercício de escola diante desse selvagem corpo a corpo que envolve o criado robusto e o mestre doente, nos entregando em um clarão de um mundo de segredos que não podíamos sequer vislumbrar. Sem dúvida, nesse momento sobretudo, nós nunca fomos dados a ver e ninguém mais do que Renoir reprovou o estilo “alusivo” caro a nossos cineastas preguiçosos: mas o que torna alto preço de um filme como esse é que a transparência do gesto é resultado de uma primeira opacidade, postulando esse mistério da vida interior que três séculos de investigação romântica nos deixa ainda tão inábeis a desvendar.

Eu ainda não vi *O rio sagrado* (*The River*, 1951). O que me foi dito desse filme me causa receio: que, por mais entusiasmados que sejam os elogios concedidos a ele, *O rio sagrado* incorra no mesmo tipo de reprovação insignificante, conformista e pobre. Eu espero ter feito um trabalho útil se essa rápida defesa conseguir fazer nascer, àqueles que esperam ansiosamente seu lançamento, não uma indulgência de que Renoir não tem cura, mas essa exigência severa, sem alertar sobre a ambição de seu propósito, de ser enganado pelas aparências propositadamente modestas de que toda autêntica obra-prima adora malignamente se vestir.

A trilogia do espetáculo de Jean Renoir¹

JONATHAN ROSENBAUM

Trilogias cinematográficas podem ser criadas tanto por cineastas quanto por críticos. Quando Pier Paolo Pasolini escreveu e dirigiu *O Decameron* (Il Decameron, 1971), *Os contos de Canterbury* (I racconti di Canterbury, 1972) e *As mil e uma noites* (Il fiore delle mille e una notte, 1973), não se mexeu nem um milímetro para chamá-los de Trilogia da Vida. Porém, quando Michelangelo Antonioni seguiu *A aventura* (L'avventura, 1960) com *A noite* (La notte, 1961) e *Eclipse* (L'eclisse, 1962), a intenção se manifestou principalmente nos títulos e em alguns ecos evocados pelos críticos, como a presença de terrenos de construção no início do primeiro filme e no final do terceiro. Quanto à assim chamada trilogia Koker de *Onde fica a casa do meu amigo?* (Khane-ye dost kodjast?, 1987), *Vida e nada mais* (*E a vida continua*) (Zendegi va digar hich, 1991) e *Através das oliveiras* (Zire darakhatan zeyton, 1994), o roteirista e diretor iraniano se recusa terminantemente a classificá-los dessa maneira – o que não impediu que muitos críticos e programadores o fizessem.

A carruagem de ouro (Le carrosse d'or, 1953), *French Cancan* (1955) e *Estranhas coisas de Paris* (Eléna et les hommes, 1956), anteriores a todos os filmes citados acima, pertencem a algum lugar nas proximidades dos dois últimos exemplos. Renoir nunca os planejou como uma trilogia; a forma como estes ganharam vida – incluindo o fato de Renoir ter assumido projetos de outros nos dois primeiros

1. Publicado originalmente no encarte do Blu-Ray da caixa de DVDs *Stage and Spectacle: Three Films by Jean Renoir*, editada pelo selo Criterion Collection. Tradução de Ana Moraes e Julio Bezerra. Disponível online em: www.criterion.com/current/posts/1055-jean-renoir-s-trilogy-of-spectacle

2. Faulkner, Christopher. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986, p. 183.

casos – era muito aleatória para permitir tal previsão. No entanto, ele frequentemente juntou-se aos críticos ao discuti-los em conjunto – como se eles compreendessem três manifestações do mesmo impulso. Na verdade, todos eles têm heroínas que se movem entre três amantes – heroínas que são forçadas a escolher entre arte e vida e que finalmente optam pela arte de alguma forma. (Para complicar as coisas em *French Cancan*, um dos três amantes, interpretado por Jean Gabin, passa, por sua vez, por entre três amantes).

Além disso, os aspectos multinacionais desses filmes nos trazem para mais perto da trilogia de Pasolini. *A carruagem de ouro*, um filme em inglês instalado numa colônia espanhola do Peru no início do século XVIII, foi inspirado pela música de Vivaldi e filmado num estúdio italiano por um diretor francês. *French Cancan*, o mais puramente francês do trio em termos de linguagem, cenário e personagens, situado em Paris na década de 1880, tem, no entanto, um príncipe italiano (Gianni Esposito), marinheiros russos e uma diva semi-espanhola (vivida pela atriz mexicana Maria Félix) realizando uma dança do ventre egípcia em um cabaré chamado *The Chinese Screen*. *Estranhas coisas de Paris*, uma coprodução franco-italiana, também estabelecida na França na década de 1880 e também com o diálogo francês – embora originalmente planejada para ser rodada em versões francesa e inglesa, teve que ser simplificada quando os atores se mostraram desiguais na execução da tarefa – estrela uma atriz sueca (Ingrid Bergman) na pele de uma princesa polonesa e um ator americano (Mel Ferrer) no papel de um dândi francês.

Como consequência de tal artifício, esses filmes estão muito distantes do foco sociopolítico dos grandes filmes franceses de Renoir dos anos 30, ainda que se possa argumentar que seus atributos multinacionais lhes trazem um certo tipo de universalidade. (Eles também são, como Christopher Faulkner observou, conscientemente ahistóricos², distorcendo fatos conhecidos sobre o fundador do Moulin Rouge em *French Cancan* e General Boulanger em *Estranhas*,

transformando-os em personagens de ficção, Danglard e General Rollan, respectivamente). De acordo com Kiarostami, “a música clássica pertence a todos os lugares e a todos e, assim como a música clássica, o céu não tem nacionalidade ou geografia.” (Os outros dois filmes refletem o desejo de Renoir de criar um filme musical ou uma ópera – o que ele só conseguiu fazer em seu último filme, *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, em 1970).

Pode-se dizer que o estúdio de cinema com o qual Renoir se envolveu na década de 50 aspirava a uma universalidade semelhante. Depois de sua emigração em tempos de guerra para Hollywood, que gerou uma mistura desafinada de temas franceses e americanos (*Esta terra é minha* e *Diário de uma camareira* contra *Águas sombrias*, *Amor à terra* e *Mulher desejada*), Renoir fez um filme em 1950, *O rio sagrado* (*The River*, 1951) que o introduziu à cor e à Índia – embora esta fosse uma Índia filtrada através da sensibilidade de uma família inglesa fictícia. Os filmes posteriores, relativamente caros e difíceis, realizados em estúdios e sob o *star system*, eram todos etapas em uma negociação que envolvia seu retorno ao cinema francês – não é uma tarefa fácil para um cineasta cuja obra-prima de 1939, *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939), fora rejeitada pelo público francês; um realizador que havia deixado a França em desespero e que seria desprezado por alguns críticos franceses por ter fugido. Além disso, *French Cancan* foi o único dos três a obter sucesso comercial, e mesmo ele acabou sendo prejudicado pela interferência dos produtores, o que incluiu alguns cortes substanciais³.

—

Todos os três filmes são fantasias bem-humoradas e em cores deslumbrantes, oferecendo uma espécie de contínua e animada coreografia, na qual as relações de poder entre classes altas e baixas e entre espectadores e artistas literalmente transformam o mundo em uma espécie de teatro. A este respeito, pode-se dizer que oferecem versões mais

3. Jacques Rivette, que trabalhou como uma espécie de estagiário na produção, recordou algumas de suas perdas mais lamentáveis em “À propos de Jean Renoir”. In: *La Lettre du Cinéma*: Janeiro/Fevereiro/Março de 2004, n. 25, pp. 31–37.

abstratas e menos ancoradas politicamente dos filmes que Renoir fez durante os anos trinta. Ao contrário de seus predecessores, eles são deliberadamente descolados da vida real. E dada a sensação de derrota política e pessoal que veio com a guerra e sua partida da França, seguida por um longo período de vida no exílio, eles são incapazes de esconder um sutil sabor de arrependimento escondido por trás de toda a alegria – uma sensação de que a utopia só pode ser encontrada, se é que pode, em um estúdio, não na Frente Popular que havia sido tão importante para Renoir. Essa tristeza só ocasionalmente sobe à superfície, como nos intercâmbios memoráveis entre os atores Camilla (Anna Magnani) e Don Antonio no final de *A carruagem de ouro*. “Felipe, Ramon, o Vice-Rei ... desapareceram.” “Agora eles fazem parte da plateia. Você sente falta deles?”. “Um pouco”. É possível citar também o final requintado de *French Cancan*, ambos melancólicos e triunfantes, mostrando o exterior do cabaré em extremos plano-sequências enquanto um bêbado cambaleia para longe e, em seguida, reverencia o público zombeteiramente – uma imagem que antecipa a visão de Jacques Tati em *Playtime* (1967) e *Parade* (1974) do espectador como *performer*. Isso se reflete, além disso, em dois belos pedaços de pantomima nos dois outros filmes: em *A carruagem de ouro*, uma tourada percebida por nós exclusivamente pelas reações de Camilla e, em *Estranhas*, um ataque físico ao General Rollan de Jean Marais por Henri, transmitido através dos gestos de um animado espectador masculino. Mesmo a modesta conclusão de *Estranhas*, após o título final, reintroduz o nome de Ingrid Bergman no meio de uma história de jornal ficcional.

Deve-se interpretar esses momentos autorreferenciais como atestados da existência de vida ou como celebrações de arte? Considerar ambos é apenas começar a descrevê-los adequadamente. Como lema para a sua complexidade emocional, considere este intercâmbio crucial entre Henri e Elena: “Ao perfurar petróleo, escolher um governo ou fabricar explosivos, podemos estar um pouco fora de

lugar. Mas quando se trata da arte de viver, você pode ter fé nos franceses”. “Vamos fingir de conta”.

A arte de viver que esses filmes celebram, em suma, é vista acima de tudo como a capacidade de imaginação e pretensão. Mas ao mesmo tempo, paradoxalmente, porque a imaginação e a pretensão também são periodicamente sentidas como as melhores soluções – prêmios de consolação na ausência de uma realização verdadeira – há também um sentido em que esses filmes parecem lamentar sua presença, ou pelo menos tomá-los como agrídoces. Dois momentos-chave nos filmes anteriores ilustram aspectos da ambivalência emocional de Renoir: Camilla explode em uma risada descontrolada quando o vice-rei (Duncan Lamont) pede permissão para sentar-se; e quando Danglard (Gabin), o empresário de *French Cancan*, está prestes a ser expulso de seu quarto de hotel, sua amante-descoberta Nini (Françoise Arnaud) ordena impulsivamente uma garrafa de champanhe do serviço de quarto.

Tem sido sugerido que esses filmes compreendem uma Trilogia de Arte, mas prefiro chamá-los de Trilogia do Espetáculo, colocando-os assim em um mundo ambíguo entre a vida e a arte. Isso ajuda a sublinhar a modernidade do cinema de Renoir – a modernidade que frequentemente associamos à arte autorreferencial – especialmente para aqueles que tendem a limitar sua arte desnecessariamente ao realismo e ao humanismo de *A grande ilusão* (*La grande illusion*, 1937), uma leitura que o próprio Renoir desafiava muitas vezes. “A graça salvadora do cinema”, escreveu ele em sua autobiografia, “é que, com um pouco de paciência, e com amor, evitando a composição convencional e tomando liberdades com a iluminação ortodoxa, podemos chegar a essa criatura maravilhosamente complexa que é chamada Homem.”⁴

Acima de tudo, antecipando uma grande tensão no modernismo que associamos à Nouvelle Vague e suas consequências (como os filmes de Robert Altman), esta, a inscrição da experiência de

4. Renoir, Jean. *My Life and My Films*. New York: Atheneum, 1974, p. 205.

5. Bazin, André. *Jean Renoir*. New York: Dell Publishing, 1973, pp. 75 e 77.

se fazer um filme sobre a experiência ilusionista de assistir a um filme. Esta visão essencialmente bifocal garante alguns elementos documentais por trás de cada ficção, uma contra-linha distinguível entrelaçada em torno de cada traço de um enredo que faz do filme um compromisso entre uma teoria e uma filosofia de vida de um lado, e as vicissitudes da escrita, do elenco, da filmagem e da edição, do outro. Sem dúvida nenhuma: a sessão mais lendária de um filme de Renoir envolvendo um futuro diretor da Nouvelle Vague foi a primeira exibição comercial de *A carruagem de ouro* em Paris às 14 horas, quando Jacques Rivette permaneceu no cinema até meia-noite – um gesto que renunciava não só a longa duração de seus filmes, mas também sua firme convicção, compartilhada com Jean-Luc Godard, de que tudo o que um ator carismático faz é interessante; que a verossimilhança ordinária seja condenada.

Permitam-me concluir com um resumo particular deste processo oferecido pelo crítico mais perceptivo e teórico de Renoir, André Bazin:

“... Renoir dirige seus atores mais apaixonado por eles do que pelas cenas que desempenham, e mais pela cena do que pelo roteiro. Dá a disparidade entre o estilo de interpretação e a intenção dramática, que tende a desviar nossa atenção de seus objetivos. Este estilo é adicionado ao roteiro como uma cor que transborda o quadro. Daí também a cumplicidade necessária para retirar prazer autêntico da maioria das cenas dirigidas por Renoir. Enquanto a maioria dos diretores tenta convencer o espectador da realidade física e psicológica da ação, subordinando totalmente a realização e a interpretação a este imperativo categórico do verossímil, Renoir parece perder o público de vista de tempos em tempos. Seus atores não se deparam com a câmera, mas um com o outro, como se agissem ao seu próprio prazer.”⁵

Considerando o mesmo processo em termos mais temáticos, Raymond Durnat encapsulou cuidadosamente os três filmes da trilogia improvisada de Renoir e suas inter-relações em uma única frase:

“*Show business* é triste porque um concomitante do estrelato é a renúncia à vida; *show-business* é feliz porque é uma apoteose da vida; a política é apenas uma forma muito perigosa de *show-business*.”⁶

Coloque esses postulados juntos e chegaremos ao modelo de Altman para *Nashville* (1975) – sem falar em muito do que chamamos de cinema moderno. Como Bazin sugere, os atores são empregados como se fossem tipos diferentes de tintas derramando-se livremente sobre os projetos iniciais, mas vale a pena acrescentar que as cores são usadas na ocasião como se fossem atores – um toque de amarelo ou azul em uma incidental decoração que transporta todo o fascínio de um figurante memorável.

6. Durnat, Raymond. *Jean Renoir*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1974, p. 400.

O rio sagrado: uma nova autenticidade¹

IAN CHRISTIE

“Um filme sobre a Índia sem elefantes e caçadas de tigres” – foi assim que Jean Renoir descreveu seu objetivo ao fazer *O rio sagrado* (*The River*, 1951). Guiado pelo romance autobiográfico de Rumer Godden, ele rejeitou a Índia de ação exótica e espetáculo para fazer um filme meditativo, quase místico, à beira de um rio sagrado em Bengala, cujo sucesso iria marcar uma nova era na representação da Índia no cinema. Depois de Renoir viria Roberto Rossellini em 1959 (embora com elefantes e um tigre em seu documentário *Índia*), seguido mais tarde por Louis Malle, Ismail Merchant e James Ivory, e Richard Attenborough. E, em 1984, David Lean chegou a fazer uma versão tardia do romance de E.M. Forster, de sessenta anos, sobre o mal-entendido anglo-indiano, *Passagem para Índia* (*A Passage to India*), que havia moldado a percepção de Renoir sobre o país.

O feito extraordinário de *O rio sagrado* não deve ser subestimado, especialmente considerando o tempo e a dificuldade de sua produção no final dos anos quarenta. O retrato da Índia nas telas ocidentais até aquele ponto tinha sido quase exclusivamente baseado na história ou na ficção imperial britânica, variando de um *Lanceiros da Índia* (*The Lives of a Bengal Lancer*, 1935), de Henry Hathaway, e *The Drum* (1938), de Zoltán Korda, às adaptações de Rudyard Kipling realizadas pela MGM, *Kim* (1950) e *Soldiers Three* (1951), ambas sendo lançadas na mesma época de *O rio sagrado*. Claro, essas obras tinham

1. Publicado originalmente no encarte do Blu-Ray do filme *O rio sagrado*, editado pelo selo Criterion Collection. Tradução de Ana Moraes e Julio Bezerra. Disponível online em: www.criterion.com/current/posts/357-the-river-a-new-authenticity

sua própria autenticidade. Kipling, afinal de contas, tinha nascido na Índia e sido moldado pela infância vivida por lá, e *Kim* foi filmado parcialmente no local (e em Technicolor). No entanto, era um tipo diferente de autenticidade, ainda ligada às atitudes promovidas pelo Raj britânico. Em 1947, sob a liderança de Mahatma Gandhi, a Índia finalmente conseguiu sua independência. Mas esse triunfo foi marcado pelo amargo conflito religioso entre hindus e muçulmanos, que levou à divisão e ao nascimento do Paquistão como um estado predominantemente islâmico, bem como ao assassinato de Gandhi como uma represália por hindus fanáticos.

Nada dessa história ainda recente se reflete na serena visão da Índia apresentada em *O rio sagrado*, o que pode fazer parecer uma fantasia orientalista, na tradição de *Horizonte perdido* (Lost Horizon, 1937), de Frank Capra. No entanto, a realidade é mais complexa. Embora nascido na Inglaterra (em 1907), Godden passou muito mais tempo do que Kipling na Índia, vivendo a mesma vida privilegiada dos ingleses. Mas isso foi quarenta anos mais tarde, do outro lado do país, distante da Bombaim de Kipling. Ao seu redor, durante sua infância na cidade de Narayanganj, o renascimento cultural de Bengala produziu poetas, pintores e escritores, incluindo o Prêmio Nobel de literatura de 1913, Rabindranath Tagore. Enviado de volta para a Inglaterra para a escola depois da Primeira Guerra Mundial, Godden retornou a Calcutá em 1925, onde abriu e dirigiu uma escola de dança, e conheceu em primeira mão a hostilidade branca para com aqueles que se misturavam com os indianos. Isso faz do papel da eurásiana Melanie – interpretada pela dançarina indiana Radha – um elemento muito mais ousado do que poderíamos hoje supor. A própria sugestão de romance entre Melanie e o americano branco, Capitão John, desafiava os tabus raciais em ambos os lados do Atlântico, e o personagem de Melanie, que não está no livro, fora concebido precisamente para dar a um indiano (que não fosse um servo) uma voz e presença autênticas no drama central do filme.

A autenticidade era uma preocupação primordial para Renoir, que não sabia nada sobre a Índia antes de procurar a permissão de Godden para filmar seu livro. Tendo vivido nos Estados Unidos desde 1941, lutando para encontrar lá assuntos de cinema que fossem aceitáveis para Hollywood, ele estava profundamente consciente dos problemas enfrentados por um cineasta que trabalhava fora de sua cultura nativa. Durante uma década de trabalho na França, ele lidou com uma série de questões altamente sensíveis, desde a situação dos trabalhadores agrícolas imigrantes em *Toni* (1935) até a hostilidade franco-alemã durante a guerra em *A grande ilusão* (La grand illusion, 1937) e as relações de classe em *O crime do monsieur Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936) e *As regras do jogo* (La règle du jeu, 1939). Visitar a Índia o tranquilizou – ele mais tarde alegaria que se tratava do “menos misterioso” dos países –, e a disposição de Godden de trabalhar com Renoir na criação de um novo roteiro e, posteriormente, de participar das filmagens, garantiu que o filme fosse ao menos verdadeiro no retrato de sua experiência.

Não que a perspectiva narrativa de *O rio sagrado* seja simples. Sua base é a própria experiência juvenil de Godden na Índia, embalada pelo seu alter ego adolescente, Harriet, apaixonada por um veterano aleijado de uma guerra não especificada – que, vendo o filme, supomos ser a Segunda Guerra Mundial (embora isso não seja dito) –, e o todo narrado em retrospectiva poética por uma Harriet mais velha, que de fato se tornou escritora. Na realidade, Godden, que estava vivendo em Calcutá durante os anos trinta, procurou refúgio com suas filhas no início da guerra nas montanhas de Caxemira – e ali, por uma estranha coincidência pessoal, parece ter encontrado o tio de minha esposa, a quem o romance é dedicado. Ele passou alguns meses na Caxemira por volta de 1943, entre períodos ativos de serviço naval, buscando um novo recomeço, e eu me pergunto se a desilusão e eventual recuperação que ele mais tarde descreveria

em um livro de memórias inédito poderia ter inspirado o caráter surpreendentemente complexo do Capitão John.

“Todo mundo tem as suas razões” é o lema mais frequentemente associado ao trabalho de Renoir como um todo, referindo-se à sua simpatia com pontos de vista conflitantes e sua recusa em julgar os personagens. Embora tenha escrito essa linha para *As regras do jogo*, em um momento mais maduro de sua vida, Renoir atribuiria a plena realização dessa verdade à experiência de *O rio sagrado*, o que a tornava um momento fundamental de sua carreira. Os dois pais do filme – o gerente da fábrica de juta de Harriet (sem nome) e o viúvo de Melanie, John – estão ambos incomodados por suas responsabilidades paternas. O gerente tem uma esposa, que explica pacientemente os inevitáveis conflitos da infância, adolescência e paternidade; enquanto se esforça para aceitar a perda de uma das pernas na guerra, o Sr. John agoniza a respeito do *status* de mestiçagem que seu casamento com uma indiana acabou delegando a Melanie e da confusão pós-traumática vivida pelo primo. Ao contrário das narrativas de Hollywood centradas em conflitos, que invariavelmente terminam em resoluções, os filmes de Renoir tendem a mostrar que nem todos os problemas são solúveis. Nenhum dos personagens principais de *O rio sagrado* encontra felicidade imediata; em vez disso, aprendem a superar a frustração e o desespero em uma série de experiências que talvez possamos ver como terapêuticas, mas que também são influenciadas pela filosofia do hinduísmo. Os europeus, que são os principais protagonistas de *O rio sagrado* participam dos rituais Hindu, como o Dewali, mais como observadores do que como crentes. Contudo, quando seu maior desafio se apresenta, com a morte do jovem Bogey, eles adotam algumas das armadilhas do ritual hindu e grande parte do seu estoicismo. Um aspecto da teologia hindu, em particular, parece ter fascinado Renoir – o caminho cíclico da deusa Kali, da destruição ao renascimento –, e esse poderia ser visto como o tema geral do filme.

Renoir idealizou *O rio sagrado* após sete anos de frustração relativa nos Estados Unidos, tendo acabado de desistir de lutar contra a RKO em seu último filme de Hollywood, *A mulher desejada* (*The Woman on the Beach*, 1947). A habilidade e a dedicação dos profissionais indianos que trabalharam com sua equipe criativa foram uma revelação. Trabalhar com crianças e não profissionais lembrava as suas experiências de criação de grupos sociais convincentes em seus filmes franceses. De acordo com vários depoimentos, suas lendárias explosões de raiva ainda estavam em evidência, mas a complexidade da filmagem em locação e com muitos não profissionais, bem como dentro das restrições impostas pelo processo Technicolor, também trouxe a ele uma renovada paciência.

Por ser filho de um grande pintor impressionista, era esperado que Renoir tivesse uma relação toda especial com imagens visuais em cores, embora, na verdade, ele só tivesse praticado brevemente como um oleiro antes de entrar no cinema. Como muitos cineastas deste período, moldado pela disciplina da fotografia em preto e branco, ele estava muito consciente das limitações do Technicolor de três tiras, que produzia tons ricos e saturados. Ao invés de tentar matizar estas cores em nome de uma paleta mais sutil, Renoir considerava que o cineasta deveria pensar o filme colorido por meio de “problemas simples”. Ele acreditava que a vegetação tropical de Bengala era ideal, com suas “cores nem muito vívidas, nem misturadas”, lembrando-o dos pintores Raoul Dufy e Henri Matisse. Renoir e seu fotógrafo (e sobrinho), Claude Renoir, trabalhando com o designer Eugène Lourié, visavam evitar todos os “meios matizes”, chegando até a pintar um gramado em um tom mais definido de verde para uma determinada cena.

Aos nossos olhos, há muito acostumados ao filme colorido, o resultado tem uma qualidade que poderíamos chamar de pictorial, mais à maneira das selvas estilizadas de Henri Rousseau do que do impressionismo ou do fauvismo. Embora tenha filmado muitas

imagens documentais, Renoir insistia que o filme era “uma história baseada nos temas imemoriais da infância, do amor e da morte” – e, apesar da narração, esses temas são encarnados principalmente em imagens intensas e ousadas. Duas grandes séries de imagens dominam o filme: o rio em si, visto em muitas luzes diferentes, desde a agitação multicolorida e vívida da navegação à silhueta firme da noite, enquanto Harriet segue em busca de consolo; e a poderosa árvore que parece simbolizar a própria família, para evocar a árvore primordial do conhecimento do Éden e que finalmente explode em flor no que é certamente um dos grandes momentos do simbolismo natural no cinema.

Renoir ficou fascinado pela visualidade natural da Índia, exploradas nas duas cerimônias religiosas hindus mostradas, bem como na história de sonho de Harriet sobre um casamento na vila, no colorido bombardeio infantil do carteiro que pontua a chegada da primavera e, finalmente, na procissão fúnebre de flores para Bogey, que marca a aceitação da morte da família – e do filme – como parte intrínseca do ciclo da vida.

Sabemos que Rumer Godden gostava da adaptação de Renoir tanto quanto desgostava da versão de 1947 de Michael Powell e Emeric Pressburger de seu romance anterior, *Narciso negro*. Os cineastas ingleses haviam adotado uma abordagem estética diametralmente oposta (também sem dúvida influenciada por considerações práticas e políticas) ao gravar seu filme inteiramente em estúdio, usando “planos de vidro” pintados para simular o vertiginoso cenário montanhoso do Himalaia e criar um clássico Technicolor anterior. Seu *Narciso negro* (*Black Narcissus*) intensificou a sexualidade implícita no conto de Godden de freiras inglesas dominadas pelas crenças e paisagens alienígenas, enquanto Renoir enfatizava a inocência do despertar sexual em *O rio sagrado*, acrescentando mais crianças à família do livro e desenvolvendo o tema da paternidade nas cenas recém-escritas.

Hoje, não temos que escolher entre esses grandes filmes. Podemos saborear ambos, pelo seu uso pioneiro do Technicolor no estúdio e nas locações e por como eles desenvolvem as pequenas e indiferentes histórias indianas de Godden em obras ressonantes que ainda esclarecem o fascínio europeu com a Índia ao mesmo tempo em que revelam a falsidade essencial da vida colonial no momento em que estava terminando. Para Renoir, *O rio sagrado* serviria como uma ponte entre os Estados Unidos e seu retorno à Europa, para um último e glorioso período de criatividade. Se o seu trabalho como um todo pode ser visto como oscilando entre o pastoral e o teatral, ambos os modos dão forma ao *O rio sagrado*, imbricado à ideia de contar histórias como uma maneira de compreender o mundo. É o que vemos na história de casamento de Harriet, que começa como uma maneira de distrair o Capitão John de sua rival, Valerie, e depois desenvolve uma vida própria, levando o filme mais efetivamente para o reino do mito do que *Pandora and the Flying Dutchman* (1951), de Albert Lewin. E continua com a sequência mágica e inteiramente visual em que os quatro personagens romanticamente relacionados – Harriet, Melanie, Valerie e o Capitão John – desempenham uma espécie de esconde-esconde pastoral, como uma repetição iluminada do sol das palhaçadas noturnas de *A regra do jogo*.

Como outro filme quase contemporâneo, *Viagem à Itália* (*Viaggio in Italia*, 1954) de Rossellini, *O rio sagrado* sobreviveu caindo fora de moda para ressurgir como uma pedra de toque para um certo tipo de modernidade no cinema. É um filme autoconsciente e reflexivo que se baseia na “realidade” da Índia, mas o faz para nos imergir no drama espiritual de seu personagem central. Não é de se admirar que Martin Scorsese o valorize tão altamente, como talvez seja evidenciado em seu próprio uso extensivo da narração de voz e por ter abordado, como ocidental, o retrato do Tibete em *Kundun* (1997). Hoje, o efeito mais importante da projeção um tanto estranha de uma idílica Índia pré-1920 na era da independência indiana

talvez seja o de desafiar a visão de Forster de índios e europeus como condenada à incompreensão mútua e retornar a algo mais parecido com a ideia de Kipling de aprender com a Índia. Os europeus no primeiro plano do filme já são um anacronismo em uma Índia emergindo do domínio colonial, mas eles ainda podem tirar força e inspiração de seus antigos costumes e crenças. Enquanto isso, um dos conselheiros locais de Renoir, Satyajit Ray, logo iria assumir o desafio de representar a Índia ao mundo com a primeira parte de sua trilogia sobre Apu, *A canção da estrada* (Pathar Panchali, 1955).

Nascimento de um sol¹

JEAN DOUCHET

Tendo a crítica tido direito a um número especial nesses *Cahiers*, não seria conveniente voltar a falar disso. Entretanto, diante das reações de tolice, incompetência, má-fé ou mesmo desonestidade intelectual que tem suscitado *O cabo ardiloso* (*Le caporal épinglé*, 1962)², fui tomado pelo desejo de abrir novamente o debate. Mas para quê! Decidiu-se confiar a difícil missão de crítico cinematográfico, que deveria ser aquela de um esclarecedor, a cegos. E já que tantos de meus excelentes colegas têm consciência disso, que certamente esse terrível drama secreto os tortura, por que reviver seu tormento? Deve ser tão doloroso praticar uma função para a qual se sabe que não se é feito. Vejam Ballochet (o de Renoir e não o de Jacques Perret) e para onde isso o leva.

Acusa-se, entre outras queixas, *O cabo ardiloso* de ser apenas uma reedição de *A grande ilusão* (*La grande illusion*, 1937), porque retoma um tema idêntico: o de prisioneiros de guerra que tentam fugir. Absurdo. Renoir procede como alguns dos maiores cineastas: Fritz Lang, Hitchcock, McCarey ou Capra. E é normal. Ao fim de 20, 30, 40 anos, o artista sente a necessidade de voltar a uma obra que lhe é cara, mas que ele enriquece, então, com o aprofundamento de seu pensamento e com a modificação de estilo que dele resulta.

Pois, enfim, e é evidente, *O cabo ardiloso* tem um significado muito diferente daquele de *A grande ilusão* (o mesmo pode ser dito

1. Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 133, julho de 1962, pp. 36-43. Tradução de Luíza Alvim.

2. O título original francês *Le caporal épinglé*, em tradução literal, significa "O cabo capturado" – algo importante de se ter em mente para melhor acompanhar a crítica que se segue [N.T].

do segundo *Homem que sabia demais* [The Man Who Knew Too Much, 1934 e 1956] em relação ao primeiro, ou ainda de *O tigre da Índia* [The Tiger of Eschnapur, 1959] em função de roteiro original). *A grande ilusão* era um filme que, baseando-se em eventos da Primeira Guerra Mundial (que Renoir viveu pessoalmente – ele foi ferido e feito prisioneiro), respondia principalmente à angústia de 1938 com um apelo de paz. Daí seu imenso sucesso. *O cabo ardiloso*, que trata da Segunda Guerra (que o cineasta não viveu intimamente, estando em Hollywood na época) serve de pretexto para uma reflexão sobre o destino espiritual da humanidade, tal como ele se mostrava a Renoir em 1962. Mais abstrato, o propósito é mais ambicioso, mas também mais complexo e dificilmente discernível. Acuso, então, os que desprezam o filme de só ficarem em sua superfície sem mesmo terem tentado examiná-lo.

Basta, contudo, comparar superficialmente os dois filmes para entender sua diferença fundamental. *A grande ilusão* põe face a face dois povos em guerra que possuem a mesma civilização, portanto, a mesma escala de valores. A ação se desenvolve num meio de oficiais, além de tudo, homens feitos, conscientes e respeitosos desses valores. As diferenças entre eles não se estabelecem entre vencedores e vencidos provisórios, mas sim em relação à hierarquia aceita dos valores, ou seja, em função das diferenças de classes sociais. Então, nesse mundo, fugir adquire sentidos diferentes conforme a classe. Para um, trata-se de obedecer a uma noção de honra e de dever patriótico, para o outro, possui uma necessidade imperiosa, afetiva e quase sensual de reencontrar a pátria. Prisioneiros e guardas, finalmente, participam de um mundo estruturado onde cada um conhece a regra do jogo que deve jogar.

O mesmo não se aplica ao *O cabo ardiloso*. Somos introduzidos, aqui, num universo que acaba de ver todos os seus valores desmoro-narem brutalmente, entre homens, suboficiais ou simples soldados, que sentem tão mais esse desabamento porque são, antes de mais

nada, homens jovens e porque sua educação e seu modo de vida não os tinham de maneira alguma preparado para esse caos moral. Um bando desorientado de vencidos se vê forçado a ceder o lugar a uma ordem vencedora de valores falsos. Nenhuma comunicação é possível entre eles, com uma única exceção, contudo: aquela que se refere ao único valor que lhes resta em comum, a profissão (conversa entre os dois suboficiais, cumplicidade no “acordo de trabalho” entre Balloch e seu guardião). No entanto, nesse caso, esse valor exerce um efeito degradante, fonte de baixa e covardia.

Um vazio brutal se instala na existência desses homens, tornada subitamente vã. Um universo devastado e desprovido de sentido os cerca; um mundo em que, tendo as regras desaparecido, é o próprio jogo da vida que está em questão. O homem e seu ser. Então, em *O cabo ardiloso*, fugir, adquire um caráter de urgência que não havia em *A grande ilusão*. É preciso absolutamente escapar, é uma necessidade vital. E é tão mais necessário que não se trata mais de enfrentar, como em *A grande ilusão*, o risco imenso da fuga e seus sofrimentos, amparado pela esperança de estar novamente livre num país livre, mas sim de estar cativo num país ocupado, vasto *stalag*³ a que falta mesmo a relativa quietude dos campos. Ainda que a tentação seja grande, diante do absurdo aparente da empreitada, – e o próprio Caporal⁴, depois de suas três primeiras tentativas abortadas, estará prestes a sucumbir-lhe – é absolutamente necessário recusar-se a se instalar num estado vegetativo, a se encerrar em seu refúgio à maneira de Balloch para viver, materialmente falando, do modo menos desconfortável possível. Às seduções da matéria Caporal preferirá a luta espiritual.

Interrogar-se sobre o seu itinerário é oferecer-se a possibilidade de descobrir o sentido verdadeiro do filme. Por que Caporal foge? Por que outros fogem, por que fracassam, por que somente Caporal e Pater conseguem e por que seis fugas? Antes mesmo de tentar responder, abro um parêntesis. O roteiro, tal como foi imaginado, pertence inteiramente a Renoir. O livro de Jacques Perret só lhe

3. Em alemão, no original. Forma abreviada de *Stammlager*, campo de concentração de prisioneiros de guerra [N.T].

4. Como outros personagens do filme, o nome Caporal é um apelido a partir de sua qualidade de “cabo”. Preferimos não traduzir, deixando-o em francês, assim como Penchagauche (“Inclina para a esquerda”) e Pater (“Pai”, em latim). Utilizamos a tradução somente para “o Gago” [N.T].

forneceu os personagens e a ideia geral, mas nenhuma das fugas do livro se parece, nem no detalhe, nem em suas intenções, com aquelas do filme. Por exemplo, Balloch, no romance, não participa da primeira tentativa, que acontece, portanto, totalmente diferente, e onde somente Caporal é capturado. Do mesmo modo, Perret abandona Balloch na cela. Ele não morre, como no filme, ao fugir de uma maneira teatral (cena que não deixa de lembrar a de Le Vigan em *O submundo* [Les bas-fonds, 1936]) etc. O filme traz inteiramente a marca da concepção íntima de Renoir.

Ele se divide em duas partes distintas que compreendem, cada uma, três fugas. Na primeira, Caporal apenas sente o desejo de fugir como necessidade vital e quase fisiológica, ao ponto em que, na sua segunda tentativa, ele se aproveitará de um desejo de urinar para satisfazer sua necessidade de fugir, situando alegremente as duas coisas sobre o mesmo plano. O que lhe valerá, evidentemente, junto com seu amigo Pater, ser descarregado como um detrito vulgar ao pé do guarda-vigia do campo. Essas três primeiras experiências, com efeito, por serem apenas a expressão dessa necessidade inconsciente de ser, estão destinadas necessariamente ao fracasso.

Um exame de sua progressão não deixa de ser interessante para compreender o procedimento de nosso cineasta. A primeira tentativa reúne, assim, os três principais personagens do filme, Caporal, Balloch e Pater. Ela é interrompida rapidamente. Pater e Caporal mal alcançaram o muro quando são capturados. Razão: Caporal perde um tempo precioso procurando Balloch, que, por medo, finge ter perdido seus óculos. Primeira lição que será retida: jamais olhar para trás, nem por um amigo, nem sobre seu passado, nem sobre si mesmo. A aventura, mesmo se é tentada junto com vários, só pode ser individual. Ela força a se desfazer de tudo e de si. A existência tem esse preço. A segunda tentativa, que evoquei anteriormente, mostra isso: a aventura é essencial demais para suportar a improvisação, o simples desejo e unicamente a fantasia.

Essas duas lições aprendidas, Caporal acredita ser capaz de ter sucesso em sua terceira tentativa. Ilusão. É bem verdade que ele a prepara cuidadosamente, coloca em jogo todas as suas qualidades de homem, usa de sua inteligência e de sua vontade. Mas, ele ignora, não é ainda suficiente. Será por medo ou, no fundo, por intuição, sentindo que ainda não é o momento para Caporal, que Pater, presente nas duas primeiras tentativas, recusa-se a participar dessa expedição? Ele prefere deixar para Penchagauche, garçom de bar, a tarefa de substituí-lo. No trem que os leva à fronteira, os dois homens encontram um terceiro fugitivo disfarçado de mulher. Tudo se passa como se este último tivesse cumprido um caminho (solitário, ele próprio está em sua terceira fuga), que nem Caporal e menos ainda Penchagauche percorreram até então, como se ele tivesse a graça. E como Penchagauche, que não faz nada com graça, quer imitar seu golpe dos toilettes de trem, é logo capturado. Caporal, lembrando-se da primeira lição, abstém-se de intervir. Apesar disso, não será salvo, e o prisioneiro travestido, acedendo sob seu nariz à liberdade, só poderá lançar-lhe um rápido olhar de lamento e compaixão. Recapturado, Caporal é submetido à brutalidade dos campos disciplinares. Depois dessa prova física, pura coerção da matéria, que o deixa sem forças, Caporal, graças a Balloch reencontrado, que se instalou confortavelmente na vida dos campos, abandona-se às delícias da matéria até o momento em que esta lhe lembra de sua verdadeira natureza, que é a do sofrimento. Uma dor de dente violenta o leva ao dentista. Fim do primeiro painel. Caporal ainda não é capaz de compreender a lição dessa terceira tentativa. Uma imagem de arquivo da *blitz*⁵ de Londres.

Segundo painel, ou a conquista do espiritual. Vemos Caporal no consultório dentário para a última sessão. Ou, sem que o saiba, a dor de Caporal era menos física que moral e, se ele tinha necessidade urgente de cuidados, era menos os do corpo que o da alma. Era-lhe preciso a revelação de um valor puro e ideal, o do amor. Um idílio

5. Em alemão, no original. *Blitz* significa “relâmpago” (como contração de *Blitzkrieg*, “guerra relâmpago”) e se refere aos bombardeios aéreos de Londres durante a Segunda Guerra Mundial, perpetrados pela Alemanha [N.T].

nasce entre ele e a filha da dentista, idílio de doçura e ternura infinitas, que nos vale certamente uma das mais belas e comoventes cenas de amor jamais vistas no cinema (apenas essa cena deveria ser suficiente para convencer a todos os pretensos críticos que um cineasta capaz de imaginá-la e dirigi-la não somente não está liquidado, como também jamais foi tão grande). E é então que, encontrando-se a sós na biblioteca com a moça, Caporal compreende a lição de sua terceira tentativa.

Ele compreende, com efeito, que suas fugas eram absurdas e forçosamente destinadas ao fracasso. Elas consistiam em deslocar um corpo de um minúsculo campo de prisioneiros a outro campo, mais vasto, mas ainda assim cativo, a França. De fato, essa liberdade tão desejada, já que puramente física e material, o destinava a permanecer prisioneiro, fato a que Caporal quase cedeu ao aceitar sua sorte. Mas, nessa biblioteca, entre esses livros, frutos da sabedoria, da beleza e da grandeza humana, a jovem revela a Caporal a chave do sucesso, que nos vem das profundezas dos tempos: dar um sentido ao combate, recusar ser escravo.

Assim, uma jovem luminosa concretiza no verdadeiro o que uma aparência de mulher, o prisioneiro travestido, havia feito Caporal suspeitar, induzindo-o ao erro. Pois quem era esse prisioneiro? Agora que Caporal acaba de aceder a uma ordem superior, está, talvez, em condições de desvendar sua verdadeira natureza. Era um sinal? É bem verdade que ele se apresentou a Caporal sob o signo do sinal. Ele percebe imediatamente no comportamento de Penchagauche e Caporal o sinal de que eram prisioneiros foragidos. Ele lhes faz sinal de subirem de novo no vagão. Ele ensina a Caporal os sinais para fugir da estação de fronteira. Ele lança, enfim, a Caporal um último sinal de inteligência antes de desaparecer. Sinal, talvez, de um caminho espiritual que Caporal ainda não havia realizado, mas um sinal enganador, já que convidava nosso herói a segui-lo, sabendo perfeitamente que Caporal não seria capaz.

Era uma ilusão? É bem verdade que ele se passa por quem não é (uma mulher, ao passo em que é um homem, uma bela mulher, ao passo que ... e a ilusão é tão perfeita que até mesmo confiam a ele uma criança) e passa por onde não se pode, fugindo como que por encanto (os toilettes, a fronteira). Ilusão que Caporal persegue, sonho de sua falsa liberdade que subitamente lhe escapa, deixando-o sozinho frente à realidade.

Era a morte toda vestida de preto? A morte que faz sinal a Caporal, rejeitando Penchagauche, pesado demais para ela; a morte que joga com a ilusão da liberdade para melhor possuir nosso herói; a morte, enfim, que lança um último olhar de lamento e compaixão, certo, mas sobretudo de uma suprema ironia, antes de entregá-lo às rajadas de fogo e aos berros do guarda-vigia, de abandoná-lo à matéria que se encarregará de matar sua alma? Responder plenamente a essas perguntas cabe a Caporal e ao espectador, o qual não pode deixar de ter se sensibilizado com o clima de puro fantástico que banha todo o filme e, em particular, esta cena. O modo como o travestido desaparece, livre por trás da porta do restaurante da estação de trem, enquanto surgem imediatamente depois dois SS, não deixa, para mim, nenhuma dúvida sobre as verdadeiras intenções do cineasta.

Eis, então, que nosso Caporal, iluminado pela revelação, todo inflado de sua importância essencial, volta ao campo, rejeita as facilidades e as complacências materiais, repele Ballochot e parte imediatamente para um novo combate, esse aí, sim, verdadeiro e coerente. Recém-chegado à fazenda, Caporal reencontra Émile, o caipira. E, desde o dia seguinte, na madrugada, eis os dois fugindo. Quarta fuga que, apesar de todos os ardis de Caporal, será frustrada pelo erro de Emile e por sua grande mala (cf. primeira lição). Porém, não foi mais pelo erro de Caporal? Ter compreendido a necessidade de uma escala de valores individual não basta. Falta o essencial: aprender a vencer as limitações da matéria pela força da alma atada intensamente a esses valores. É, parece-me, a razão pela qual Renoir

6. Em português, dizemos “dar três sinais” e não “bater três golpes” quanto ao anúncio do começo de uma peça de teatro. Porém, preferimos deixar na tradução literal já que, no filme, Balochet efetivamente dá três golpes no chão com uma vassoura (nota da tradutora).

reutiliza o mesmo plano que nos mostra a chegada de Caporal ao campo disciplinar. Na primeira vez, foi destruído nele. Desta vez, vai nele se construir.

Para começar, ele se sente desapegado da matéria e até mesmo brinca com ela. Ousa, que digo, consegue mesmo romper o círculo infernal e voltar até Ballochét, o infeliz Ballochét, funcionário da companhia de gás em seu estado (mau estado) civil, que, fulminado anteriormente pela chegada jupiteriana de Caporal, saiu, enfim, de seu torpor. Uma careta malcriada, bem fora de lugar, em direção a seu superior germânico, marca, de um modo derrisório e patético, seu despertar moral. Ela é o bastante para despachá-lo, com um saco de pedras nas costas, marchando com dificuldade, sob os berros do guarda-vigia da matéria. A amizade dos dois homens que se reencontram, por um momento alterada, solda-se logo novamente e eis os dois face a essa matéria de que eram escravos e que se revela a eles em sua degradação final, a excreção. Olímpiano, Caporal, dominando essa matéria fecal, a esvazia, ao passo que Ballochét, tendo se tornado tão antimatéria quanto antes se comprazia na matéria, para escapar da corveia dessa manipulação pouco agradável que se choca com seu gosto delicado de artista, dirige-se para as latrinas, levando Caporal atrás dele, com graça. Um imbecil que lá estava e que não faz nada com graça, pensando ser fácil imitá-lo, acaba logo ficando com a colher de m... em punho. A correspondência com a cena de Penchagauche no trem (tratava-se também de latrinas, portanto, de matéria) lança um vislumbre sobre o que é realmente Ballochét, réplica invertida do prisioneiro travestido.

Nas latrinas, então, Ballochét, sentado no vaso sanitário, libera-se de sua matéria, ao mesmo tempo em que alivia sua consciência. Tornado alma, ele está pronto para a grande fuga. Não pertencendo mais realmente a este mundo, oferece sua nova realidade em representação. Bate os três golpes⁶ do teatro, domínio privilegiado para Renoir, sabemos, do imaginário onde tudo se torna possível.

Ballochet, então, para de ser Ballochét, o Ballochét falsamente apartado do mundo, que olhava os outros e os acontecimentos como um espetáculo, para se converter ele mesmo em espetáculo e, enfim, existir. O que é ele, afinal? Certamente, não um sinal, mas uma figura, figura de todos os mais elevados valores humanos, a dignidade, o heroísmo, a poesia, a arte. Certamente, não uma ilusão, mas um mito que drena atrás dele, como o rastro de um cometa, não somente os sonhos coletivos, mas as próprias coletividades (aqui, a *mise-en-scène* é explícita demais para que nos detenhamos nesse aspecto). Certamente, não a morte, mas uma maneira ideal de morrer, triunfando sobre a morte, porque a existência só se torna plena no momento em que é enviada ao nada, pois, figura e mito, ela não é mais que um tecido imaterial do sonho.

Assim termina a quinta tentativa de fuga de Caporal. Pois bem se trata de sua fuga e não da de Ballochét. Deixemo-nos levar, uma vez mais, pela *mise-en-scène* que, desde o momento da passagem pela porta – sempre a porta –, abandona Ballochét e se volta para Caporal, que, segundo a segundo e intensamente, vive essa fuga, que é a sua própria. Pois Ballochét, em representação, assume sua própria projeção e a tentação final do caminho espiritual: aquela que consiste em se refugiar, por um misticismo poético, nos valores puros, em detrimento do enfrentamento do real, ou seja, da imposição desses valores no mundo, mais ainda, da criação, prova única da existência.

Passado o sofrimento desse perda, Caporal está, enfim, pronto para a sexta e última fuga. É, então, o momento em que ele deve reencontrar Pater. Pois somente Pater pode e deve conseguir realizar a fuga com Caporal. A razão é fácil de entender. Penchagauche, o garçom de bar, Émile, o camponês, Ballochét, o funcionário da companhia de gás, ou o Gago, o perfurador de metrô, todos possuem uma profissão. Penchagauche e Émile, nesse marasmo de valores onde se encontram mergulhados, consideram seu trabalho como o último *valor* a que podem se agarrar. Melhor, eles só existem em relação a ele. Ora,

esse valor é exterior ao ser verdadeiro deles e os aliena. Nesse caminho espiritual em busca da própria existência pela conquista de valores íntimos, entende-se que eles não têm lugar. São eliminados automaticamente. Acontece diferentemente com Balloch, que considera seu trabalho como derrisório, como um impedimento ao seu verdadeiro valor. Mas sua atitude é a fuga perpétua, a evasão pelo sonho. Incapaz de assumir o valor de sua existência, ele sacrifica esta última aos valores mais nobres, ele se aniquila fazendo-se valor.

Pater é, então, o único, junto com Caporal, a não possuir nenhuma profissão, a não estar atado a nada. Ele é o vagabundo, desmunido mesmo da noção de valor, que se contenta em existir, em estado natural. Mas ele existe. Ele é, portanto, o único que está disponível para a liberdade, no estado ainda animal, certo (e sua amizade com Caporal tem tudo do afeto de um cão). Caberá a Caporal, ao término de seu périplo espiritual, ensinar-lhe o preço de sua existência.

O Gago, ainda que dê uma importância muito mais factícia e ostentatória que real à sua profissão, está, de fato, mais próximo de Pater nesse aspecto. Contudo, com a diferença de apenas uma nuance, Pater é um ser livre, porque é um homem de superfície, que vive ao ar livre. O Gago vem das profundezas, sempre num buraco, encerrado na matéria, tão mal construído em sua forma quanto travado em sua linguagem. Ele é tão pouco livre em seu ser que, logo após ir para a superfície, fica perdido. Seu traje estranho, que o faz ser detectado, não é mais que revelador de sua origem e do que ele é verdadeiramente. Sozinho, o sorriso que clareia seu rosto quando vê escaparem Caporal e Pater deixa intuir sua descoberta de um novo mundo.

Mas voltemos a essa sexta fuga e àquilo que a caracteriza: o acaso que se coloca a serviço dos fugitivos. Nas tentativas precedentes, com efeito, o acaso parecia favorecer cada uma das empreitadas em seu início, até o momento em que, de maneira grotesca, irônica, absurda, trágica, ele as interrompia bruscamente. Era sempre ele que

“capturava” os fugitivos. Encontramos, aí, uma das ideias-chave de Renouir. O acaso é a vida, a vida é feita apenas de imprevisto. Tudo o que entrava a vida, busca reduzir o acaso e seus riscos, impede a liberdade, aniquila a existência (nesse sentido, a profissão, como forma rígida de existência – e, em sua forma extrema, vai resultar no suboficial Dupieu – vai ao encontro do que apenas importa: o sentimento sempre disponível da plenitude da vida). O acaso, matéria-prima da criação, somente se oferece àquele que, ao termo de uma experiência íntima e espiritual, penetrou na significação profunda da vida e está sempre pronto para aceitá-lo. Caporal, tendo conseguido chegar a esse ponto final, está, a partir daí, em contato direto com a vida. Pode contar com o acaso como o seu mais fiel aliado. A prova é seu modo de sair do campo, extremamente simples, modo com o qual teria sonhado Balloch e que retoma, pela sua simplicidade, a facilidade que parecia encontrar o prisioneiro travestido em seus deslocamentos.

Levando consigo Pater e o Gago, Caporal tem que reencontrar a fonte de sua vida espiritual, a própria vida, a moça. Ele ainda precisa de sua ajuda, que ela lhe dá ao emprestar-lhe roupas civis. Ela sabe que a ele ainda resta jogar a partida mais difícil. Pois, após ter conhecido por duas vezes os ardis e as seduções da morte, Caporal deve enfrentá-la desde então diretamente como realidade.

Tendo sido o Gago reconhecido, perseguido, capturado, Caporal e Pater conseguem se esquivar e, de repente, na rua, alguém – ou o acaso – põe nas mãos de Caporal uma coroa de flores mortuária, da mesma maneira improvisada que tinha valido ao prisioneiro travestido receber um bebê em seus braços. Correspondência nada fortuita: a vida traz a morte, da mesma maneira que a morte trazia a vida. Integrando-se, então, ao cortejo fúnebre, Caporal (e Pater) se encontra novamente mergulhado nesse estranho mundo dos sinais, onde uma mulher – outra vez uma mulher – se vira para ele. É ele quem engana a morte, é ele que é ilusão.

Ele pode ainda criar ilusão no trem graças a esse sinal nefasto, a coroa mortuária, que parece protegê-lo. Até que penetra no compartimento do trem a força vital, a força dionisíaca absolutamente desregrada, que perturba tudo e todos, destrói o sinal da morte protetor, desmascarando o ardil. Pois Pater se trai. E ele se trai porque é instinto e não pode resistir ao poder da força instintiva. A desordem toma conta, então, do compartimento, a loucura se espalha, a força vital se torna destrutiva, chama a morte que semeia o pânico e Pan, embriagado de vida caótica, gritando ao absurdo do universo, desaparece numa explosão final, ao passo em que nossos dois heróis conseguem escapar.

Mas foi Pater o responsável? Não foi, melhor, Caporal que, pela sua atitude, vida trapaceando com a morte, chamou a força vital, fonte de destruição, junção inseparável da vida e da morte, da existência e do nada, pois é desse aniquilamento cósmico que deve surgir seu nascimento, seu verdadeiro nascimento para a vida, para a existência e para a criação. Após atravessar um porto de paz, um minuto de harmonia, uma maneira humana e modesta de resolver o problema da liberdade e da existência (o prisioneiro e a mulher alemã), Caporal, seguido pelo seu fiel Pater, alcança, enfim, Paris, pronto para o verdadeiro combate, para a grande obra.

É evidente que este filme tem, para Renoir, um caráter de fábula. Ele se pretende moral e exemplar. Ele se pretende, sobretudo, um ensinamento para o homem de 1962. Aliás, as imagens de arquivo possuem, em *O cabo ardiloso*, um significado que não engana. Para Renoir, a guerra de 40 marca a morte de uma civilização (a que dá à luz a homens como Mozart e seu pai) e o desaparecimento de seus valores. É, portanto, esse colapso que o cineasta quer nos mostrar pela utilização das atualidades cinematográficas. Cada uma indica o desmoronamento sucessivo da civilização em cada país. Começa pela França, depois vem o ataque da Rússia, a *blitz* de Londres e Pearl-Harbour (este último, cortado pelos produtores). Enfim, um

plano de arquivo (cortado também), mostrando aviões voando silenciosamente como uma ameaça sempre presente, vinha se colocar entre o encontro com o agricultor prisioneiro e a chegada a Paris, na ponte de Tolbiac. Nesse mundo devastado e privado de sol, entregue à servidão da matéria, é forçoso que cada indivíduo encontre nele mesmo os verdadeiros valores a fim de se empenhar na grande obra: a criação de uma nova e benfeitora civilização humana.

Tal me parece ser a mensagem de *O cabo ardiloso*. Qualquer crítica, mesmo a mais obstusa, poderia captá-la. Basta entreabrir um olho. Quem não vê que esse filme, tão depojado como uma depuração, conta a história de um itinerário, de um caminho espiritual? É a maneira mais simples, mais evidente, a mais superficial de abordá-lo. Certamente, se fosse necessário descobrir a concepção fundamental do autor, perceber que *O cabo ardiloso*, do mesmo modo que *O testamento do Dr. Cordelier* (*Le testament du Docteur Cordelier*, 1959), pode ser considerado como o testamento de Renoir, que nos revela o segredo mesmo de sua criação, a coisa seria diferente. Nem todos compreendem que, filme fantástico, *O cabo ardiloso* é sobretudo uma obra cósmica no sentido verdadeiro da palavra e que narra, simplesmente, o nascimento de um sol.

A juventude de Jean Renoir¹

ÉRIC ROHMER

Tratou-se muito do jovem cinema este ano. Vimos, em 1959, inscreverem-se nos créditos mais nomes franceses novos do que durante a década precedente. Alguns membros da equipe dos *Cahiers du Cinéma* fazem parte dos que foram admitidos. Eles se felicitam pela sua sorte. Agradecem ao público pela atenção com que acompanhou seus primeiros experimentos. Estão felizes de poderem fazer entrar numa etapa construtiva uma tarefa de que só se conseguia perceber o aspecto negativo. Até aí, todos os seus esforços tiveram que se limitar a semear os grãos de areia destinados a bloquearem as engrenagens de uma máquina vetusta, mas coriácea: o monstro sacrossanto do “cinema de qualidade”.

Mas nossa felicidade presente não nos torna de modo algum ingratos para com os mestres que encantaram nossas noites e que nos formaram. Agora que passamos à ação, a distância que separa as nossas realizações dos nomes deles nos parece ainda mais imensa. 1959 é o ano da Nouvelle Vague, mas este fato talvez só diga respeito à história local. A grande história do cinema marcará com uma pedra branca um ano particularmente fecundo de obras-primas. Nem estou me referindo aos dois lançamentos atrasados de *Ivan, o Terrível* (Ivan Groznyy I, 1944) e de *Contos da lua vaga* (Ugetsu Monogatari, 1953), obras já recobertas de uma pátina certa e que figuram em nossa lista dos 12 melhores filmes de todos os tempos². Acontece que

1. Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 102, dezembro de 1959, pp. 1–7. Tradução de Luíza Alvim.

2. *Cahiers du Cinéma*, n. 90.

vimos – ou veremos –, com alguns meses de intervalo, dois Hitckcock, um Hawks, dois Rossellini, dois Renoir, autores que, como se sabe, elegemos desde sempre como nossos faróis. *Um corpo que cai* (Vertigo, 1958) ou *Intriga Internacional* (North by Northwest, 1959), *Onde começa o inferno* (Rio Bravo, 1959), *Índia: Matri Bhumi* (1959) e mesmo *De crápula a herói* (Generale della Rovere, 1959), *O testamento do Dr. Cordelier* (Le testament du Docteur Cordelier, 1959), *Le déjeuner sur l'herbe* (1959) nos impressionaram não tanto pela sua perfeição quanto pela sua novidade, relativa menos aos caminhos próprios de seus diretores que ao futuro do cinema como um todo. O frescor que respiramos talvez só seja sensível aos verdadeiros conhecedores, não é facilmente redutível a um conceito ou a uma fórmula. Esses filmes conservam, certamente, elos bem visíveis com a tradição, mas não é isso que nos interessa. O que importa são os prolongamentos que eles adicionam a certos poderes do cinematógrafo, é a maneira como nos forçam a reconsiderar essa própria arte em si, a enriquecer o conhecimento que tínhamos dela. Não nos propõem, para dizer a verdade, nada de absolutamente novo quanto ao conteúdo e ao estilo. Fazem melhor, sugerindo-nos uma ideia até então inconcebível das relações de conteúdo e estilo.

No entanto, entre esses quatro nomes, convém dar um tratamento especial ao de Jean Renoir. A novidade do *Le déjeuner sur l'herbe*, sem ser nem um pouco chamativa, salta aos olhos mais profanos. Ela é, a princípio, de ordem técnica. Sobre esse aspecto, remeto-me às palavras do autor, publicadas em nosso número 100. É, ao mesmo tempo, muito fácil e muito desconfortável falar de Renoir e pela mesma razão: é que ele já disse tudo sobre sua arte e melhor do que qualquer outro saberia fazer. Não lhe basta ser o maior cineasta da história do cinema sonoro, é, mais ainda, o mais inteligente teórico do cinematógrafo. Outros souberam, com justeza e sutileza, falar-nos deles e de seus problemas: mas somente ele possui esse recuo de que apenas eram capazes, pensávamos, os profissionais

da crítica. Contentemo-nos, então, em dizer novamente, como ele, que a importância da filmagem com várias câmeras vem do fato de que ela substitui a noção de plano pela de cinema.

Todo procedimento só é válido pelo uso que se faz dele. Não sei a que futuro este aí é chamado. Pelo contrário, aquilo de que estou certo é que ele nos forçará, querendo ou não, a olhar os filmes de amanhã de modo diferente que os de outrora. *Cordelier* e *Le déjeuner* viram a página da mesma forma que *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941), *Festim diabólico* (Rope, 1948) ou *O manto sagrado* (The Robe, 1953). Eles nos oferecem a mesma aparência benigna de um ovo de Cristóvão Colombo. Tal como a lente hypergonar³ existia há uns 25 anos antes de ser comprada pela Fox, mas sobretudo pelo fato de que o espírito da tela *widescreen* já animava os mais belos filmes dos anos 1940, de igual modo, o método de tomadas múltiplas é desde sempre a regra da televisão, mas nos ajuda principalmente a melhor aferir a originalidade da obra de Renoir como um todo. Percebemos, provavelmente, sua cor única, mas sem conseguir ainda formular exatamente o porquê. Talvez seja simplesmente – embora não seja pouca coisa – porque ele soube ignorar de maneira soberba uma condição de expressão cinematográfica tão necessária aos outros diretores quanto a frase o é para o escritor, a tela para o pintor, a barra de compasso para o músico. Certamente há belos planos em Renoir e, o mais frequentemente, são admiráveis, mas suas fronteiras espaciais ou temporais não exercem sobre o que encerram a mesma tirania que em outros filmes. A dupla limitação do enquadramento e do *raccord* pode ser considerada, com justa razão, como a base obrigatória de toda linguagem cinematográfica. Dissemos repetidas vezes que o fato de delimitar no espaço e no tempo (sejam esses limites fixos, móveis, próximos ou distantes) um pedaço de realidade, como resultado, enobrecia e dotava de prestígios da arte um puro instrumento de reprodução. Renoir, como todo mundo, obedece a essa regra essencial que nem a profundidade de campo, nem o plano

3. Dispositivo anamórfico inventado em 1926 e utilizado pela Fox nos anos 50 com o nome de CinemaScope [N.T.].

de longa duração, nem a tela *widescreen* conseguiram destronar, mas, ao mesmo tempo, jamais cessou de nos fazer vislumbrar, ao menos como um caso limite, a possibilidade de um cinema liberado de seu jugo, desdenhoso do privilégio associado à dupla operação da filmagem e da montagem.

Se ele gosta de empregar o termo “cinematógrafo”, não é, talvez, como um outro, por purismo, mas sim porque o “cinema”, para ele, não existe. É o instrumento que o interessa, rico de possibilidades infinitas, não a coisa feita, a religião estabelecida, a arte constituída. Seus filmes sempre, de alguma maneira, rompem o cerimonial de um culto a que os outros constantemente se sacrificam, mesmo os pretensos iconoclastas. Nele, seres, cenários, objetos, paisagens são entregues ao estado bruto, cheios de sobressaltos, de reações imprevisíveis, embriagados de ar livre. Ao lado deles, todos os outros filmes, sem exceção, mesmo os pretensamente mais realistas, só evocam o dia glauco e a vida surda de um aquário: antes da filmagem, foi preciso que uma transmutação prévia se realizasse da ordem natural à ordem cinematográfica, mesmo que a segunda tenha o propósito de reproduzir a primeira sem traição. Que o grão da pele, captado por uma objetiva sem filtro e o diafragma no extremo, substitua o brilho untuoso das maquiagens sob os projetores em série, não importa. Que o jogo dos atores se desteatralize, que o homem da rua se substitua pelo ator profissional, que os encadeamentos, continuidades se tornem invisíveis, isso também não muda grande coisa. Haverá sempre um viés pelo qual a câmera proclamará sua existência. Graças à sua profissão de fé, ela dará um brasão mais ou menos nobre a tudo o que capta. E nós iremos aos templos escuros admirar as coisas cujos originais não admiraríamos sob a luz do sol.

Renoir tampouco ignora os poderes da câmera e da Moritone⁴. Ele não visa de modo algum deixá-los de lado. Mas ele recusa toda facilidade oferecida pela própria impotência de sua arte em reproduzir a exata realidade. Se ele se comove com os esplendores infieis

do ortocromático, é para bem significar que o tempo não é mais aquele em que podíamos confiar nas graças exclusivas da película. Contrariamente à maioria dos seus colegas, frequentemente modernos sem querer, ele soube estar à frente do seu tempo várias vezes e sempre adaptar a linha de sua evolução pessoal àquela do cinema como um todo, arte continuamente e cada vez mais tomada de verdade, ainda que esta não se tenha definido ao longo dos anos da mesma maneira (ora pelo realismo, ora por uma justa reação contra os lugares-comuns do realismo). Os outros, ao contrário, mesmo que ávidos de manejarem bem as novidades técnicas, nelas encontraram sobretudo uma limitação suplementar, apta a despertar sua verve.

Que me permitam deter-me nesse aspecto. Não pretendo de forma alguma dizer que Jean Renoir seja mais realista que um outro. Trata-se de algo totalmente distinto e, de fato, *Le déjeuner* é certamente um dos filmes mais irrealistas que já foram rodados. Há, aqui, um pequeno lado teatro popular de vanguarda: esse esquematismo, essas ingenuidades propositais, esse didatismo, mesmo esse famoso *distanciamento* que fazem de, digamos, *Maître Puntilla et son valet Matti* (1955) o arquétipo absoluto do anticinema. Mas o próprio objetivo do cinema não foi, desde o começo de sua história, se apropriar de tudo o que, na ordem da natureza ou das criações humanas, lhe parecesse mais estranho? A grande lição de Renoir é nos impedir de tomar o acidente pela substância, de confundir a verdadeira beleza da obra cinematográfica com essa espécie de charme que poderíamos, sem sermos muito ridículos, chamar de “pelicular”, já que a prudente Sorbonne não recuou diante de neologismos mais bárbaros. Da mesma maneira que a trama da tela é parte integrante do prazer do amante de quadros, o cinéfilo não deixa de ficar fascinado – mesmo que percebendo-a indiretamente – pela matéria em si do suporte ou da emulsão. É por isso que o opaco do aparelho de televisão o confunde e o irrita.

Todas as grandes obras da tela melhoram com o tempo, contrariamente ao que se afirmou outrora. Como a pintura ou a escultura, elas adquirem uma pátina, virtual, sem dúvida, geralmente, mas o desconforto de uma sala, as ranhuras da banda, os desfoques de uma projeção, na medida em que as materializam, contribuem, quando é o caso, para fortalecer o respeito que elas nos inspiram. Não é dessa maneira que envelhece um filme de Renoir: ele não desperta nostalgia pelo passado, mas parece mais novo ainda que aos olhos de seus contemporâneos. Não tem nada de flor seca no herbário: é o fruto colhido um pouco ácido demais e maturado lentamente sobre a prateleira da estante. Não é um trabalho de purificação que se opera em sua polpa, mas sim de enriquecimento. Muitas belezas, submersas a uma primeira vista numa massa algo desordenada, afloram à superfície. Algumas nuances, antes confusas, dissociam-se e tornam-se cores centrais, e nos surpreendemos de não as termos percebido de início.

Sei que esse paralelo entre Renoir e os outros cineastas não está isento de esquematismo. Numerosos são os filmes que, por sua perfeição, fazem explodir os limites não somente de seu gênero, como também de sua arte. Mas o que é em outros uma exceção, torna-se aqui a regra. Renoir jamais quis se instalar confortavelmente no cinema. Se ele gosta de se manter ligeiramente à distância, é porque conhece o cinema melhor que qualquer outro. Sabe que o mérito dessa arte não está exatamente em adicionar uma nova interpretação da natureza àquelas que já puderam nos fornecer o pintor ou o escritor, que o que há de específico nele não são somente os seus meios, sua óptica, sua escrita, mas a originalidade da relação que ele nos revela entre a natureza e o artista, que ele está apto a captar esta natureza no que ela tem de mais desregrada, de mais irreduzível aos cânones da estética, de mais livre.

É porque as relações fundamentais da aparência e do ser, da liberdade e da regra foram o objeto privilegiado de sua atenção, sobretudo naquelas obras que eu consideraria normalmente como reflexivas

(ainda que todas elas o sejam um pouco, de algum modo) e onde ele nos apresenta sua maneira⁵ de Arte Poética, *Madame Bovary* (1934), *A carruagem de ouro* (*Le carrosse d'or*, 1952), e agora *Le déjeuner*. Ficamos impressionados várias vezes pelas analogias que sua veia cômica possui com a de Howard Hawks, este, líder de um cinema que poderíamos chamar de instintivo – mesmo sendo ele, para além disso, inteligente e calculado –, quer dizer, filho de suas próprias obras, isento de qualquer flerte com as outras formas de arte. A semelhança com *O inventor da mocidade* (*Monkey Business*, 1952), que havíamos assinalado a propósito de *Estranhas coisas de Paris* (*Elena et les hommes*, 1953), é aqui flagrante. E não acho que haja noções mais dignas de interesse para o cinema – e, portanto, mais aptas a aguçar sua ironia – que essas de Ciência e Natureza, símbolos, uma de seu método, a outra, de seu objeto. A fábula do *Le déjeuner* pode ser tomada como uma parábola tanto estética quanto moral. Nisso, não estou inventando nada: contento-me em transcrever novamente um parágrafo da entrevista publicada aqui mesmo há dois anos⁶: “A ingenuidade é absolutamente necessária à criação. As pessoas que fazem amor dizendo: ‘vamos conceber uma criança magnífica’, bem! Elas provavelmente não conceberão criança alguma naquela noite. A criança magnífica vem por acaso, num dia em que nos divertimos bastante; houve um piquenique, a gente se diverte no bosque, rola sobre a grama, e aí, há uma criança magnífica”.

Podemos nos deter, admito, nessa interpretação e saborear o filme sem levar a sério a sátira da ciência que ele nos oferece: Renoir é um artista antes de tudo, não um filósofo, nem mesmo um moralista. Entretanto, de minha parte: darei a ela o maior crédito, ainda que não prove nada, como qualquer sátira. O *Le déjeuner* não refuta o cientificismo prático do século XX mais do que *Os ratos e a coruja* (*Les souris et le chat-huant*)⁷, o sistema cartesiano. Mas não ousaríamos acusar o cineasta de ter, em suas obras recentes, deleitado-se em reflexões morais, tal como não se fez com o fabulista em seus

5. Rohmer parece se referir aqui, com o termo francês *manière*, ao correspondente italiano *maniera*, que, em História da Arte, designa o estilo de um artista ou o estilo dominante numa determinada época [N.T.].

6. *Cahiers du Cinéma*, n. 78.

7. Fábula de Jean de La Fontaine, em que o autor critica Descartes a propósito das concepções do filósofo sobre a inteligência animal [N.T.].

8. Rohmer se refere ao rei Pirro I (318 a.C.–272 a.C.) da Macedônia, um dos inimigos de Roma. Uma “vitória à maneira de Pirro” é uma expressão que indica uma vitória obtida ao preço de grandes perdas para o vencedor [N.T.].

últimos livros, os mais belos aos olhos dos adultos ou, ao menos, dos alunos de escola. Não penso que o didatismo seja mais proibido no cinema do que na poesia: como esta, nos seus princípios, a invenção dos irmãos Lumière foi didática e assim permanece por muitos aspectos. Sim, pelo documento, diremos, pela evidência da imagem. Por que somente por isso? Para que serve opor o cinema ao teatro se nós só louvamos o seu amor pelo concreto por intermédio de uma identificação ao romance? Romance e filme são parentes próximos, ninguém duvida disso, mas é lícito achar que o primeiro exerce uma tirania pesada demais sobre o segundo, ao ponto de chamarmos frequentemente de qualidade cinematográfica o que mereceria o nome de romanesco. Viva o gênero da fábula, mesmo se ele parece introduzir um grão de impureza! Essa impureza é certamente menos perigosa que muitas outras mais sutilmente dissimuladas.

Há outro perigo de que esse filme nos poupa: o da confissão. Ao longo de sua existência, o cinema pôde, até aqui, observar uma certa objetividade como consequência de seus poderes próprios, mas também de suas limitações. A conquista da subjetividade, se não é condenável a priori, só representará, talvez, uma vitória à maneira de Pirro⁸. Pois, aí, o cinematógrafo não vai poder deixar de se adaptar ao modelo das outras artes, melhor equipadas que ele na matéria, e, mesmo admitindo que consiga batê-las nesse terreno, conseguirá ele evitar de se contaminar pelo mal de que todas elas mais ou menos sofrem hoje? Louvemos, então, Renoir por denunciar, como ele fez em suas entrevistas ou conferências, as miragens da subjetividade, assim como as da psicologia. Se, por meio da obra, somos capazes de nos remeter ao próprio homem, é porque a rosa, como ele diz, é o melhor retrato do artista. Não culpemos nosso autor de gostar mais de nos confiar suas ideias do que seu coração, pois a arte que ele exerce é a única ainda onde as ideias podem se exprimir de forma clara e simples, mesmo se nos ocorre achar a sua simplicidade simples demais.

Quem quer que tenha lido ou ouvido as palavras de Renoir não pode ter deixado de ficar impressionado pela extraordinária inteligência desse homem amável e que fala com desenvoltura sobre problemas não somente de sua arte, mas também de seu tempo. Não convém fazer dele um pensador influente, nem um profeta, mas suas tiradas ou anedotas abrem frequentemente perspectivas mais justas e lúcidas sobre o espírito do mundo moderno que as teses de um especialista de ciências humanas. Deus nos guarde de um cinema pedante, mas, no caso presente, o temperamento do autor é exatamente o melhor antídoto contra qualquer esnobismo. Penso que o artista tem o direito de olhar em volta dele, sem por isso, como se diz, engajar-se. Ele permanece fiel à sua vocação, apresentando sua opinião sobre os grandes problemas atuais que nossos professores de filosofia politizaram exageradamente. Um dentre eles, primordial, concerne-lhe diretamente, pois é do campo da estética pela própria definição: o da felicidade, quer dizer, o da arte de viver. E, enquanto os especialistas da dialética, escravos da polêmica, só veem em geral conflitos de homem a homem, é mais o grande combate travado pela nossa espécie com a natureza que é o objeto de sua atenção.

O que eu disse não prova nada, certamente, quanto ao valor de *Le déjeuner*. Acreditei, no entanto, ser mais útil dedicar-me a essas paráfrases de algumas reflexões de Renoir que entrar numa análise do detalhe, certamente indispensável para colocar em relevo as mil perfeições do filme, mas que arriscava fazer perder de vista sua grande novidade. Que se saiba apenas que eu considero *Le déjeuner* superior a *Estranhas coisas de Paris*, em que ele continua pelo mesmo caminho na medida em que o propósito me parece mais vasto e a expressão menos freada pelas contingências comerciais. Seria vão estabelecer uma hierarquia entre a última fase de Renoir e o período americano ou o primeiro período francês. Digamos que nosso autor tem a mesma velhice feliz que tiveram um Ticiano, um Beethoven ou um Goethe, ou ainda, um Cézanne, um Matisse, Renoir pai. Não

9. Como já feito por Rohmer anteriormente no texto, ele se refere à tradução do termo italiano *maniera* [N.T.].

é pelos seus últimos trabalhos que esses artistas ganharam o coração das multidões contemporâneas ou futuras; essas “últimas maneiras” não somente proporcionam o deleite dos conhecedores, mas também impedem a dúvida, que poderia nos tomar, às vezes, quanto às suas obras mais chamativas. Faltam-lhe talvez as graças atribuídas à juventude ou à idade madura, mas considero seus méritos mais seguros, mais cunhados com o selo da eternidade, menos sujeitos a sofrerem os caprichos da moda. É por isso, também, que elas desnorteiam, ao primeiro contato, por sua *secura*, sua *ascese*, e mesmo pela indefinição de certos traços, pela sua desordem aparente. Parece que lhes falta um pouco de carne, ao passo que, passados os anos, é sobretudo o luxo de sua sensualidade que nos toca, ao ponto de fazerem as obras precedentes parecerem pobres e magras por contraste. E, no caso de Renoir, não é, acreditamos, um desafio pequeno.

SEÇÃO DE FOTOS

Jean Renoir



262

Charleston, 1927



263

Cartaz de *A pequena vendedora de fósforos*



264



A pequena vendedora de fósforos, 1928



265

O preguiçoso, 1928



*O laxante do bébé,
1929*



A cadela, 1931



Madame Bovary,
1934



268



269

Toni, 1935



No set de
A Marselhesa e
Um dia no campo



270

271

Cartaz de *O crime de
monsieur Lange*



272



*O crime de
monsieur Lange*, 1936



273

A vida é nossa, 1936



*Um dia
no campo, 1936*



A besta humana,
1938



A regra do jogo, 1939





Jean Renoir com
Ingrid Bergman

Esta terra é minha,
1956



O rio sagrado, 1951





*Estranhas coisas
de Paris, 1956*



*Almoço sob a relva,
1951*



O cabo ardiloso, 1962

Jean Renoir
dessinant, 1901,
de Pierre
August Renoir
- página oposta



ENTREVISTA

Entrevista com Jean Renoir¹

JACQUES RIVETTE & FRANÇOIS TRUFFAUT

CAHIERS Em suma, nós não poderíamos ter outra ambição senão a de tentar retomar o célebre artigo do *Le Point*², onde Renoir resumia, em dezembro de 1938, a primeira parte de sua existência; e, naturalmente, nossa primeira questão abordava *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939).

RENOIR Havia muito tempo que eu desejava fazer *A regra do jogo*, mas esse desejo se tornou mais preciso durante as gravações de *A besta humana* (*La bête humaine*, 1938). Esse filme, como vocês sabem, foi retirado de um romance de Zola, que é essencialmente uma obra naturalista. Eu me mantive bastante fiel ao espírito do livro, mas não segui o enredo, sempre pensei que valeria mais ser fiel ao espírito da obra original do que a sua forma exterior. Além disso, eu tive longas conversas com a Madame Leblon-Zola, e não fiz nada além de trabalhar – em um certo sentido – de modo a satisfazer ao próprio Zola. Entretanto, não me convenci de que deveria seguir a trama do romance, pensei em certas obras como *L'Histoire du vitrail*, *La Cathédrale*, *La Faute de l'Abbé Mouret* ou *La joie de vivre*; pensei no lado poético de Zola. Enfim, as pessoas que amam Zola declararam-se satisfeitas.

Contudo, trabalhar nesse roteiro me inspirou o desejo de realizar uma mudança de curso, e talvez de escapar completamente do naturalismo, para abordar um gênero mais clássico e mais poético. O

1. Jacques Rivette e François Truffaut realizaram duas longas entrevistas com Jean Renoir para a *Cahiers du Cinéma*. A primeira saiu em duas partes nas edições 34 e 35 (abril e maio de 1954). A segunda fez parte de um programa especial Jean Renoir do número 78, dezembro de 1957. Esta entrevista é uma soma de variados enxertos de ambas as entrevistas. Tradução de Ciro Lubliner.

2. O artigo mencionado faz parte deste catálogo sob o título "Meus anos de aprendizagem" [N.T.].

3. Pierre de Marivaux (1688–1763), renomado dramaturgo e romancista [N.T.].

resultado dessas reflexões foi *A regra do jogo*. Como nos inspiramos sempre a partir de alguma coisa (é necessário que partamos de um ponto, mesmo que não reste nada desse ponto na obra definitiva), e para me ajudar a pensar *A regra do jogo*, li bem atentamente Marivaux³ e Musset, sem a ideia de seguir seus espíritos. Penso que essas leituras me ajudaram a estabelecer um estilo, abrangendo um certo realismo – não exterior, mas realismo de qualquer modo – e uma certa poesia, pelo menos foi o que tentei.

Um buquê de flores

CAHIERS Dizem que o senhor abandonou uma adaptação para *Les Caprices de Marianne*...

RENOIR Não, eu não tinha a intenção de realizar uma adaptação; digamos que ler e reler *Les Caprices de Marianne*, que considero a mais bela peça de Musset, me ajudou muito, mas é evidente que isso marca somente relações bem distantes, esses autores me auxiliaram muito mais na concepção das personagens do que na forma e no enredo.

CAHIERS O senhor escreveu muitas versões para esse roteiro; Jurrieu, por exemplo, era um maestro na primeira versão.

RENOIR Sim, é claro, mas é assim, sempre. Essa peça que escrevo agora, eu a reescrevi pela terceira vez, e penso que haverá uma quarta; ela não possui mais qualquer relação com a primeira versão, as personagens têm mesmo identidades diferentes.

CAHIERS Mas o senhor chegou a modificar *A regra do jogo* durante as filmagens?

RENOIR No *set* de filmagem? Sim, eu improvisei bastante: os atores são também os autores de um filme, e quando nos encontramos em sua presença, eles trazem reações imprevistas, essas reações são frequentemente boas, e seríamos loucos de não as aproveitar.

CAHIERS E em qual sentido o senhor modificou?

RENOIR Bem, as modificações, que são trazidas pelos meus contatos com os atores, em todos os meus filmes, seguem geralmente uma

mesma ordem. Tenho uma certa tendência a ser um pouco teórico no início dos meus trabalhos: o que eu quero dizer, eu digo bem claramente, um pouco como um conferencista, e é extremamente enfadonho. Pouco a pouco (e o contato com os atores me ajuda enormemente), tento me aproximar da maneira como, na vida real, as personagens poderiam se integrar a suas teorias, mantendo-se algo submissos aos mil impedimentos da vida, aos mil pequenos eventos, aos mil pequenos sentimentos que fazem com que não reste nada teórico em nós, que não possamos mais assim ficar; mas eu começo sempre sendo teórico. Sou um pouco como o caso do homem que está apaixonado por uma mulher e que vai encontrá-la com um buquê de flores na mão, na rua ele repete o discurso que vai proferir, e ele faz um discurso magnífico, com comparações, falando dos olhos dela, de sua voz, de sua beleza e se vangloriando de si mesmo também, não é? E depois, chegando à frente da mulher, estende o buquê de flores e diz outra coisa, completamente diferente. Porém, só de ter preparado o discurso, já ajuda um pouco.

CAHIERS E a sinceridade do exato instante...

RENOIR É isso. Há também uma outra coisa: é que é extremamente difícil ser sincero quando estamos sozinhos, há pessoas que conseguem, são pessoas extremamente dotadas para o trabalho de escritor, sou bem pouco dotado, e eu não consigo realmente encontrar minha própria expressão definitiva, o que acontece graças ao contato com os outros. E não falo de críticas, falo, sobretudo, dessa espécie de troca constante, que me parece necessária. Note, é exatamente o que se passa ao longo da vida, por exemplo, na política, vemos homens de Estado irem a uma conferência, eles prepararam coisas extremamente “malignas”, eles esquecem inteiramente que do outro lado preparam também coisas extremamente “malignas”, e eles não concordam jamais. Se, dos dois lados, chegassem a essa conferência política com o espírito que imprimo no meu trabalho, talvez pudessem se entender.

CAHIERS Em suma, o senhor prepara seu trabalho com a ideia de abandoná-lo por completo no *set*...

RENOIR Sim, certamente, contudo, sou incapaz de improvisar completamente, eu não saberia trabalhar como os grandes pioneiros, como as grandes figuras do início do cinema, como Mack Sennett... Frequentemente visito o pequeno estúdio de Mack Sennett, que existe ainda em um velho bairro, entre Los Angeles e Hollywood, não é mais um estúdio, há escritórios lá agora, falei com antigos maquinistas, antigos eletricitas que trabalharam naquela época, encontrei também alguns operadores de câmera: há, por exemplo, um francês que se chama Lucien Andriot, que conheceu muito bem aquela época; vocês conhecem Lucien, ele fez *Amor à terra* (*The Southerner*, 1945) comigo. Então, o pai Mack Sennett convocava todo mundo cada manhã, todos aqueles que seriam pagos no mês seguinte e dizia: “o que faremos esta manhã?”. Alguém sugeria: “poderíamos pegar um xerife, uma foca, uma mulher vestida de leiteira e ir à praia”. E depois iriam à praia, no caminho refletiam, rodavam qualquer coisa, e ficava muito bom. É evidente que eu não saberia fazer isso, sou obrigado a saber o que rodarei, mas por saber, o que rodo torna-se diferente. No entanto, não é nunca um diferente que se refere aos acessórios, à decoração, e ao sentimento geral da cena, é a forma que muda.

O prado e os álamos

CAHIERS Retornando *A regra do jogo*, o senhor não ficou surpreso com a má aceitação por parte do público?

RENOIR Bem, eu não duvidei de mim, nunca duvido, por uma razão muito simples: é que sempre tenho para mim que o filme que farei será um filme extremamente comercial, que encantarà todos os exibidores e que será considerado como bastante banal; faço todos os esforços para ser o mais comercial possível, e quando aventuras como *A regra do jogo* aparecem, elas me vêm, apesar de mim. Além

disso, me convenci de que é esse frequentemente o caso, me convenci de que as teorias seguem a prática.

Eu disse há pouco que comecei sendo muito teórico, e depois que, a prática e o contato com a vida modificavam minha escrita completamente: é a verdade. Quando eu disse que a teoria segue a prática, não imagino pelas teorias o que as personagens terão a exprimir na tela, e que desaparecem pouco a pouco na minha escrita final, penso na teoria geral do filme, nas conclusões que podemos tirar dele, a lição, a mensagem – como dizemos – o que ele pode trazer. Tenho a impressão de que essa mensagem não pode ser realmente grande se imaginada de antemão, ela deve aparecer pouco a pouco a partir do próprio filme, como um certo efeito de luz que surge de uma paisagem; mas vemos a paisagem antes de ver o efeito de luz. Passeamos no campo, sabemos que vamos chegar a tal lugar, próximo de uma estrada e que, lá, haverá um prado com álamos; pouco a pouco, as emanações mais sutis, os jogos de luz, certos contrastes, certas relações – que são o essencial da paisagem, que são mesmo mais importantes que o prado e os álamos – aparecem, mas os vemos apenas após termos visto o prado e os álamos. Isso pode realmente se passar, e acontece com muitos artistas, eles esquecem completamente o prado e os álamos, e guardam somente as consequências: isso é o que chamamos de arte abstrata. Na realidade, creio que toda grande arte é abstrata, mesmo se restar algo do prado e dos álamos, é necessário que esse prado e esses álamos sejam suficientemente modificados para que não permaneçam uma simples cópia.

CAHIERS E o senhor assim descobriu, mais tarde, tudo o que, em *A regra do jogo*, fazia pressentir a aproximação da guerra...

RENOIR Ah! Não, isso, eu pensei, mas pensei de uma forma extremamente vaga, eu não me dizia: devo absolutamente, nesse filme, exprimir isso ou aquilo, porque nós teremos a guerra. Entretanto, sabendo que teríamos a guerra, estando absolutamente convencido, meu trabalho estava impregnado, apesar de mim, mas eu não

estabelecia relação entre o estado de guerra quase imediato e os diálogos das minhas personagens ou tal ou tal palavra.

CAHIERS Chegamos então ao essencial deste encontro: sua experiência americana, apreciaríamos demais escutá-lo também longamente sobre, por favor.

RENOIR Note, a quantidade de gente que disse a vocês como se trabalha nos estudos da América, eu não teria nada a ensinar, e meu caso, em particular, não é tão diferente dos outros. Contudo, posso dividir minha produção americana em dois: alguns testes em grandes estúdios, e outros em independentes. Os testes nos grandes estúdios não deram maus resultados, pois rodei, por exemplo, *O segredo do pântano* (*Swamp Water*, 1941), e não é um filme ruim, é um filme bem agradável, em todo caso. Somente pude rodar por ser novo, eu obtinha outra vantagem naquele momento, é que eu falava mal o inglês, então eu podia não compreender, eu não era ainda influenciável.

Na realidade, tudo o que dizem sobre os grandes estúdios é verdade, mas creio que não pensamos, por outro lado, as grandes razões pelas quais é difícil de lá trabalhar, para um homem como eu, para um improvisador: é que os grandes estúdios têm custos enormes, que os filmes custam muito caro, e que eles não podem arriscar todo esse dinheiro sem ter aquilo que eles chamam de “a seguridade”. A seguridade, é o roteiro, é o plano de trabalho. Cada detalhe de um filme é ditado antecipadamente por uma espécie de conselho administrativo do qual fazem parte os personagens principais do estúdio, assim como o produtor e o diretor. Note que se você for eloquente, você faz o que bem quiser como diretor, mas você é obrigado a prever tudo, você é obrigado a convencer antecipadamente as pessoas sobre o que você fará, e isso, eu não sei fazer. Acontece-me, frequentemente, após ter convencido as pessoas que deveria fazer isso ou aquilo, uma vez no *set*, de achar isso completamente idiota e de ter vontade de fazer outra coisa. Dito de outra maneira, o que

dizemos da tirania dos grandes estúdios é algumas vezes verdadeiro, mas isso depende dos indivíduos; pessoalmente, eu poderia lá trabalhar sendo o menos tiranizado do mundo, de uma forma mesmo extremamente agradável, se eu tivesse o dom de prever o que eu gostaria no *set*, mas eu não tenho.

Além disso, quando decidi deixar a *20th Century Fox* após *O segredo do pântano*, isso se passou de uma forma extremamente amigável, expliquei o que agora explico a vocês para Zanuck⁴, e Zanuck me disse: “evidentemente, nós não podemos, nós somos obrigados a saber aonde nós iremos, lamentamos bastante”. Eu lhe disse: “bem, seja gentil, rompamos meu contrato”. Ele me disse: “mas é claro”. Nós somos os melhores amigos do mundo. Mas penso que meu modo de trabalhar não combina com uma grande administração, além disso, penso ainda que ele vai desaparecer, não somente de Hollywood, mas do mundo inteiro, porque os filmes custam muito caro hoje, o preço de um filme é uma coisa absurda, é por isso que estou convencido de que pessoas no meu caso – e de qualquer maneira, é necessário que essas pessoas façam também filmes – poderão trabalhar, talvez, no futuro, somente com uma produção mais barata, em preto e branco, menos industrial, talvez em 16mm, é possível...

Picasso nascido na China

CAHIERS Foi o senhor mesmo quem trouxe o roteiro de *O segredo do pântano*?

RENOIR Não, de forma alguma. Foi Dudley Nichols quem o escreveu, talvez com um ano de antecedência, sob uma forma diferente. Nichols, nesse momento, havia deixado Hollywood e estava no leste, em Connecticut, onde escrevia outras coisas, mas não para cinema. Quando cheguei, a *Fox* me deu para ler uma quantidade de roteiros pedindo para eu escolher aquele que gostaria de rodar, li bastante, e todos, para meu gosto, eram muito cópias de histórias européias. Ora, não perdi a convicção de que é extremamente difícil fazer filmes

4. Darryl F. Zanuck (1902–1979), um dos fundadores da *20th Century Fox*, foi um dos produtores mais poderosos e influentes da história do cinema clássico hollywoodiano [N.T.].

que não sejam ligados ao lugar onde eles são feitos, penso que a origem do artista não tem uma importância extrema, mas... emprego frequentemente a comparação da Escola francesa de pintura, que foi no mundo um acontecimento tão importante quanto a Renascença italiana, ora, havia lá pessoas que vinham de todos países possíveis, eram pessoas que pintavam franceses, e em contato estreito com o que vinha do solo francês: Picasso talvez seja espanhol, ele pinta na França, é uma pintura francesa, e se ele tivesse nascido na China, ele seria um pintor francês, é a mesma coisa.

É a razão pela qual, sendo francês, a *Fox* me propôs um monte de filmes sobre a França ou sobre a Europa, dizendo para si mesma: “ele conhece bem a França, ele conhece bem a Europa, ele vai fazer coisas sensacionais”. Mas eu não queria, finalmente me debrucei sobre essa história essencialmente americana, e fiquei encantado, isso me deu, além disso, a oportunidade de me relacionar com Dudley Nichols, que acabou virando um amigo extraordinário, posso inclusive dizer um irmão – com o qual mantenho correspondência e com quem empreendi outros filmes que nunca foram feitos.

Devo também a *O segredo do pântano* o fato de ter feito eu conhecer a América, pois foi produzido lá: o filme se passa na Geórgia. Perguntei à administração do estúdio: “quando partimos para a Geórgia?”. Eles ficaram extremamente assustados, e me disseram: “o senhor acredita que construímos um estúdio que custa milhões, onde podemos reproduzir o que quisermos, para depois irmos a Geórgia? Nós faremos a Geórgia aqui”. Eu não me movi, e protestei veementemente. A história chegou a Zanuck, que se contorceu, ele disse a si mesmo: “e não é que esses franceses têm cada ideia engraçada”. Eu lhe disse: “tenho ideias engraçadas, mas devo dizer-lhe que prefiro nada fazer a ter que fazer esse filme em um estúdio. Parece-me que na Geórgia encontraremos pelo menos algumas externas, não digo que não devam fazer aqui as cenas internas ou mesmo algumas externas que não sejam típicas, a frente de uma casa, meu Deus, por que não

a construir no estúdio, mas tudo o que exprime a característica da paisagem georgiana, eu quero fazer na Geórgia”. Então fomos para a Geórgia, e essa se fez para mim a ocasião de conhecer esse pântano, e devo lhe dizer que foi muito agradável e que eu me diverti bastante.

Sou um diretor lento

Produziu-se uma outra coisa, é que este filme demorou um tempo maior para ser rodado do que o previsto na estimativa. Eu teria que ter rodado, não sei, em quarenta dias, e estávamos já talvez no quadragésimo quinto dia, e ainda estávamos distantes do término do filme. Eu tinha um operador de câmera lento, mas não era culpa dele, era eu quem necessitava de muito tempo para rodar o filme. Um dia chamaram o operador para lhe fazer duras críticas sobre sua lentidão, protestei: “escutem, não é o operador quem é lento, sou eu; eu sou lento, sou um diretor lento, e se vocês não querem um diretor lento, não me contratem”. Esse operador, depois disso, se tornou um amigo muito querido, ele ficou muito contente com essa minha atitude... Com efeito, produziu-se então isto: eu recusei uma história tirada de um romance conhecido, recusei qualquer estrela, eu já tinha alguns ótimos atores, tínhamos Walter Hudson, Dana Andrews que era um empacotador de mercearia, Anne Baxter que também era uma empacotadora, Walter Brennan havia ganhado um Oscar e era bem conhecido, mas eram coadjuvantes, faziam papéis secundários, e naquela época, a hierarquia das estrelas era muito severa em Hollywood: um filme que custasse tanto deveria apresentar ao público uma estrela, algum ator ou alguma atriz principal, de tal importância. Como eu recusei, meu filme caiu automaticamente em uma categoria de filmes que deveriam ser feitos com um tanto limitado de dinheiro. E os administradores do estúdio se inquietaram ao ver um filme sem grandes nomes custando já mais do que o normal. Mandaram então eu parar as filmagens, cessamos de rodar o filme e voltei para casa. À noite, recebi uma ligação telefônica

5. Palais de l'Élysée é a residência oficial do presidente da República Francesa, onde está localizado o seu gabinete e onde se reúne o Conselho de Ministros [N.T.].

de Zanuck, que me disse: “não, não, Jean, evidentemente, é um jogo, mas eu tomei para mim a responsabilidade e expliquei para o conselho administrativo que, apesar desses gastos suplementares, você continuará esse filme”. Foi então que retomei as filmagens na manhã seguinte, e assim me tornei o beneficiário de uma manifestação que me tocou enormemente e que me mostrou que as pessoas do cinema são verdadeiramente as mesmas em todos os países do mundo e se entendem bem: quando cheguei ao estúdio, às 9 horas exatamente, que era o horário da filmagem, encontrei toda a equipe no meio do *set*; os eletricitistas – em vez de estarem no lugar em que ficam os holofotes, estavam lá embaixo – o operador, os atores, os figurantes, todo mundo estava lá de uma maneira extremamente formal, um pouco como se eu houvesse entrado no Elysée⁵ para visitar o presidente da República, e quando eu abri a porta, todos eles me aplaudiram; e foi realmente um grande aplauso, e depois começamos o trabalho, foi muito agradável. Um outro operador, que tive no mesmo filme, era um rapaz muito interessante: Lucien Ballard é um Índio americano, e como muitos índios americanos, ele carrega um nome francês, porque os franceses, no século XVIII, tiveram um contato muito estreito com os índios; muitos se estabeleceram nas tribos ou nos territórios indígenas, casaram com índias, houve uma grande mistura Índios-Franceses... Lucien Ballard era um ser requintado: como ele ganhava bem, ele tentava ajudar os Índios que se encontram frequentemente em má condição nas reservas. Ele me levou uma vez em uma reserva, onde passamos muitas horas com os Índios Hopis, em uma escola absolutamente encantadora, de onde levei algumas aquarelas – feitas pelos pequenos índios – que representavam quase todos o Papai Noel com uma barba branca.

O maior diretor do mundo

CAHIERS Chegamos então a *Amor à terra*, que marca, suponho, a estreia das produções independentes.

RENOIR É isso. A ideia para *Amor à terra* me foi dada por Robert Hakim⁶. Um dia ele me trouxe um roteiro que era... enfim, que não era muito bom, que era, sobretudo, um roteiro típico de um grande estúdio, e ele me disse: “eu gostaria de rodar esse filme com um orçamento bem pequeno”. Ora, eu li o roteiro e não era filmável senão com milhões. Falei isso pra ele, ele se convenceu, mas eu disse ainda: “de qualquer forma há coisas bem admiráveis nessa história, eu gostaria de ler o livro” (pois já era uma adaptação). Ele então me entregou o livro, e é um livro encantador, é uma sequência de histórias curtas, que se passam no Texas, escritas por uma figura que se chama Sessions Perry, sobre personagens como esses que há em *Amor à terra*, histórias que são bem variadas, poderíamos fazer dez filmes como esse com o livro. E após ler, eu disse a Hakim: “isso me interessa, com a condição de poder esquecer o primeiro roteiro, e escrever um outro”. Aconteceu de Hakim propor *Amor à terra* a um outro produtor, que era David Loew, e essa foi para mim a oportunidade de me tornar amigo desse sujeito extraordinário, é realmente uma figura formidável, que foi extremamente corajoso. Escrevi então o roteiro, e esse roteiro o agradou, ele me disse: “está feito, começemos”. Eu lhe disse: “vou já te prevenir, eu modificarei durante as filmagens”, e ele me disse: “está bem”. E eu falei: “de qualquer forma, estejamos próximos: assim, quando eu modificar, discutiremos juntos”. Ele me disse: “pois isso me interessa bastante”. Ele compreendeu muito bem meu modo de trabalhar. Mas quando o roteiro foi apresentado às duas estrelas do filme; elas, que estavam habituadas a roteiros extremamente diferentes, foram bem claras: eram pessoas que me cobriam de flores, me adoravam, e diziam: “Ah, Jean, o maior diretor do mundo”, etc., mas quando eu apresentei meu roteiro, os elogios se transformaram em críticas e elas me disseram: “Nós não somos obrigadas a rodar um roteiro como esse, nos recusamos”. Então David Loew disse a elas: “tudo bem, vocês recusam, por mim tanto faz, escolherei os atores com Jean”. E nós escolhemos, de novo, atores

6. Robert Hakim (1907–1992), produtor, conhecido ainda por ter trabalhado com Luis Buñuel em *A Bela da Tarde* (*Belle de jour*, 1967) e com Michelangelo Antonioni em *O Eclipse* (*L'Eclisse*, 1962) [N.T.].

7. RKO Pictures Inc., também conhecida como RKO Radio Pictures e, em seus últimos dias, como RKO Teleradio Pictures, foi uma produtora e distribuidora cinematográfica americana. Era considerada um dos cinco *studios* mais importantes da era de ouro de Hollywood [N.T.].

desconhecidos, e começamos uma aventura completa. O filme foi distribuído pela *United Artists*, mas a *United Artists* disse a David Loew: “nós não podemos distribuí-lo porque vocês nos prometeram um filme com estrelas, e não há nenhuma, então podem mantê-lo com vocês”. David Loew lhes disse: “pois bem: tenho parte em cerca de trinta filmes que vocês distribuem, vou dá-los a *Columbia*”. Então a *United Artists* disse: “tudo bem, então nós vamos pegar *Amor à terra*”.

É um filme que fiz com liberdade completa, e foi, desde o início, um filme bem ambicioso, note que mais ambicioso para Hollywood que para aqui, porque já havíamos contado na França histórias desse gênero, e ainda as contamos, mas naquele momento a América estava em guerra, e havia uma espécie de palavra de ordem, a qual Hollywood deveria representar os Estados Unidos de uma forma gloriosa no mundo, além disso o filme não foi apresentado na Europa, ele chegou à França bem mais tarde, e um pouco por um feliz acaso, pois a *United Artists* odiava o filme. Como forçamos ela a aceitá-lo, eles divulgaram bem mal o filme, ele terminou até por fazer algum dinheiro, sei porque eu tinha uma parte nos lucros, e eu recebi dinheiro, então é porque ele lucrou. Atualmente, o filme pertence a David Loew e a mim, e neste momento nós começamos a lançá-lo na televisão.

—

CAHIERS Enfim temos *A mulher desejada* (*The Woman on the Beach*, 1947), filme no qual o senhor encontrou, digamos, algumas dificuldades...

RENOIR É toda uma aventura, é um filme que fiz a pedido de uma amiga, que é a Joan Bennett, ela me disse: “pedem-me para fazer um filme na R.K.O.⁷, tenho dois ou três roteiros, venha então fazer comigo”. A R.K.O. também me solicitou, fui muito feliz nesse estúdio e fiquei contente de lá retornar. No começo, o produtor desse filme deveria ser Val Lewton. Digo-lhe algumas palavras sobre Val Lewton,

porque é uma figura extremamente interessante. Infelizmente, ele faleceu já há alguns anos, ele foi um dos primeiros, talvez o primeiro, que teve a ideia de fazer filmes que não custariam tão caro, com orçamentos de *filmes B*, mas com certas ambições, com roteiros de qualidade, contando histórias mais revelantes do que o habitual. Não queira disso concluir que desprezo filmes B, diria até que prefiro eles aos grandes filmes psicológicos e pretensiosos, eles são muito mais divertidos. Quando, por acaso, vou ao cinema na América, assisto a filmes B. Primeiro, eles são a expressão da grande qualidade técnica de Hollywood, porque, para se fazer um bom *western* em uma semana, como fizeram na *Monogram*, começar na segunda-feira e terminar no sábado, acredite em mim, isso demanda qualidades técnicas extraordinárias, e as histórias policiais são feitas com a mesma rapidez. Creio também que os filmes B são frequentemente melhores que os filmes importantes porque eles são feitos de maneira tão rápida que o realizador tem evidentemente toda a liberdade, pois não há tempo para o vigiarem.

Val Lewton apresentou então à R.K.O. um programa de filmes que não custavam caro, mas que contavam histórias um pouco mais ambiciosas. Cito um que foi bem-sucedido, que ele fez com o filho de Jacques Tourneur, e que Simone Simon foi a protagonista: *Sangue de pantera* (*Cat People*, 1942), essa era uma ótima história e foi um ótimo filme. Pois então, Val Lewton, muito gentilmente, me ajudou a começar *A mulher desejada*, e depois ele teve outros projetos, que estavam em maior conformidade com seu programa, e que, sem dúvida, o interessavam mais, de sorte que acabei ficando sozinho, e acabei virando praticamente o meu próprio produtor, em associação com um camarada que se chama Gross, por motivos meramente práticos. Na realidade, fui absolutamente responsável por *A mulher desejada*, ninguém interveio, deixaram eu fazer exatamente o que queria, jamais rodei um filme com um roteiro tão pouco escrito e tão improvisado no *set*. Aproveitei para tentar algo que fazia tempo que

desejava: um filme baseado no que chamamos hoje de sexo – e que já chamávamos de sexo naquele momento, só que falávamos menos sobre –, mas abordado de um ponto de vista puramente físico. Eu queria tentar contar uma história de amor na qual os motivos pelos quais se sentiram atraídas as diferentes partes eram puramente físicos, uma história na qual o sentimento não interviria de jeito nenhum. Eu a fiz e fiquei muito satisfeito, era um filme talvez um pouco lento, mas com cenas bem consistentes, e que foram admiravelmente contracenadas por Robert Ryan, que todos conhecem – ele apareceu depois em *Punhos de campeão* (*The Set Up*, 1949), de Robert Wise, e em muitos outros filmes, foi seu primeiro papel importante – e Joan Bennett, que foi maravilhosa. Então, a R.K.O., a direção do estúdio, os atores, eu mesmo, nós estávamos todos bem contentes com o filme, mas tínhamos algumas dúvidas quanto à recepção por parte do público, assim, de comum acordo, decidimos fazer alguns testes de audiência, e fizemos, notadamente um em Santa Barbara, composto por um público de jovens, em sua maioria estudantes, e eles recepcionaram muito mal o filme, aquilo não os interessou de maneira nenhuma. Tive a impressão de que meu modo de apresentar essas questões sentimentais sem sentimento os chocou, ou talvez aquilo não correspondeu ao que eles têm por hábito, em todo caso, o filme foi extremamente mal recebido e nós voltamos ao estúdio bastante deprimidos.

Sabe, um teste de audiência, é um teste terrível. Sentamos na sala e é exatamente como se fizéssemos pequenos cortes com uma faca por todo o corpo, devo confessar que retornei daquele teste de audiência muito desencorajado e que fui o primeiro a sugerir cortes e mudanças no filme. Ele acabou sendo caro, porque para chegar a esse estilo tão diferente, tive que trabalhar lentamente. Joan Bennett se dispôs, de maneira muito gentil, a praticamente mudar de personalidade, eu a pedi até que mudasse de voz, trabalhei para registrá-la em um tom mais baixo, ela tinha uma voz muito aguda e, nesse filme, ela está

com uma voz bem baixa. Tudo isso levou tempo, portanto, dinheiro, e fui o primeiro a temer uma catástrofe financeira para o filme, a me sentir responsável e a me assustar: e o estúdio muito gentilmente disse: “bom, façamos algumas mudanças, mas será o senhor quem as vai fazer”. Então solicitei a colaboração de um escritor para não ficar sozinho, para ter alguém com quem conversar e passar a bola, ao mesmo tempo, muito gentilmente, o marido de Joan Bennett, Walter Wanger, veio também assistir às projeções e dar seu ponto de vista. Enfim, me pareceu, naquele momento, que eu não tinha o direito de assumir sozinho a responsabilidade do lançamento desse filme. Creio, além disso, que me enganei e que esse pequeno movimento de temeridade não fez bem ao filme.

Foi então que rodei novamente numerosas cenas, sendo prudente, digamos mais ou menos um terço do filme, essencialmente as cenas entre Joan Bennett e Robert Ryan, e lancei um filme que, acredito, acabou não sendo nem uma coisa nem outra, que havia, pelo menos, perdido sua razão de ser. Penso que me deixei influenciar demais por aquele teste de audiência em Santa Barbara, ele acabou sendo decisivo, tive um medo muito grande de perder o contato com o público, e vacilei. Mas, mais uma vez, as pessoas que criticam esse filme não devem criticar as influências as quais sofri, fui eu o responsável pelas mudanças, mesmo antes disso já era eu o responsável pelo filme. Na realidade, penso que tentei naquela ocasião algo que seria bom hoje. Se rodasse agora *A mulher desejada* na América, com as ideias que eu tinha quando o rodei, creio que funcionaria, receio ter antecipado o estado de espírito do público.

Pescaria em alto-mar

CAHIERS O senhor nos dizia que procurava um certo estilo...

RENOIR Quando digo estilo, a palavra é ambiciosa, meu Deus, o que eu buscava era, sem empregar uma palavra precisa, era sugerir um estado fisicamente amoroso muito grande nas minhas personagens,

e sugerir, com outras palavras, com palavras de uma grande banalidade, por exemplo, com lembranças. Assim, Joan Bennett contava lembranças de sua infância, e falava de um certo professor italiano que lhe ensinava música, e essas lembranças, muito banais, eram ditas de tal maneira que sugeriam um grande desejo comum da parte de Joan Bennett e de Bob Ryan. Então, não é, essas coisas são difíceis de se colocar, difíceis de se exprimir, e isso levava tempo. Outra coisa, é que o gênero de filme que pede expressões muito fáceis de serem lidas pelo público, demanda vários planos-detalhe, e os planos-detalhe tomam muito tempo no cinema e custam caro.

Adicione alguns marajás

RENOIR Após *A mulher desejada*, eu me encontrava em um estado de grande confusão, me dava conta de que esse filme não tocou o público como eu havia desejado, e tinha uma quantidade boa de projetos. Assim, fundei uma pequena companhia com alguns amigos, que eu chamava de Film-Group, e queria tentar rodar, com um orçamento bem pequeno, peças clássicas de teatro. Eu tinha o desejo de me apoiar em uma espécie de renovação cinematográfica sobre certas trupes teatrais que, naquele momento, tinham muito sucesso em Hollywood, não um sucesso comercial, mas que eram muito admiradas. Além disso, essas empresas teatrais eram muito valorizadas na América, havia muitas: a Circle, notadamente, se instalou no primeiro andar de uma antiga casa e, como eles não tinham um palco, colocavam o público ao redor dos atores, como num circo em miniatura. Essas diferentes trupes trabalhavam firme e seus atores, seus participantes, eram frequentemente bem interessantes. Tive então a ideia – através de numerosas repetições e me debruçando sobre os clássicos ou sobre obras modernas de qualidade – de tentar criar uma espécie de cinematografia clássica americana. Devo dizer que não consegui, e por uma razão simples: é que ficou mais difícil de se obter empréstimos bancários e, como nossa empresa era nova,

os bancos americanos estavam menos dispostos a apostar em algo como estavam no ano anterior, quando as receitas eram bem grandes para todos os filmes. Não sei se cheguei a mencionar uma frase do meu amigo Charles Korner, que me disse um dia, sacudindo a cabeça com pesar: “Jean, nesse momento, todos os filmes fizeram dinheiro, mesmo os bons”. Não estávamos mais naquele momento. Então, vendo que aquilo não funcionaria, comecei a ter outras ideias: e um dia, por acaso, na seção de livros do *New Yorker*, li uma crítica sobre o livro de um autor inglês, uma mulher, Rumer Godden, e o nome desse livro era *O rio sagrado*. A crítica dizia algo como: do ponto de vista da linguagem, em todo caso, era, sem dúvida, um dos melhores romances escritos em inglês dos últimos cinquenta anos, e acrescentava que, provavelmente, não teria nenhum sucesso de público. Foi o suficiente para que eu comprasse o livro, fui imediatamente a uma livraria, o comprei e li. Fiquei convencido de que ali tinha um tema cinematográfico de primeira ordem, e escrevi para Madame Godden por intermédio de meus agentes, de modo a fazer tudo regularmente, e ela me consentiu a opção pelo livro; ao mesmo tempo, eu a havia escrito que seu tema tinha uma grande inspiração cinematográfica, mas que não era uma história cinematográfica, e que seria necessário que ela reescrevesse comigo, modificando acontecimentos e mesmo talvez algumas personagens, mas preservando a inspiração geral da história que, na minha opinião, possibilitava um grande filme. Ela me respondeu bem gentilmente que concordava, me encontrei com uma opção com *O rio sagrado*, fui então me reunir com diversas pessoas, e não pude tornar interessadas no meu projeto nenhuma delas.... Porque um filme sobre a Índia, para o espírito de muitas pessoas, evoca cavalarias, caça a tigres, elefantes, marajás. As pessoas me disseram: “não, se você puder colocar alguns marajás, algumas caças a tigres, aí será uma belíssima história. Parece-nos que as pessoas que irão ver um filme sobre a Índia esperam essa outra coisa, deve-se mesmo servir o público com um pouco do que ele deseja”.

8. Jawaharlal Nehru, também conhecido como Pandit Nehru ou Pandita Nehru, foi um estadista indiano, o primeiro primeiro-ministro da Índia, desde 1947 até 1964 [N.T.].

*Uma sobrinha do Pandit Nehru*⁸

Entretanto, eu não me desencorajei, e o filme assim se produziu: um senhor, que não tinha nada a ver com a cinematografia, tinha vontade de fazer filmes, e encontrou entre os indianos um grupo que poderia financiar. O que lhe faltava era o conhecimento do cinematógrafo, um tema e um diretor. Ele tinha grandes relações com o Governo indiano, e parece que, um dia, teve uma conversa, creio, com uma sobrinha do Pandit Nehru, que lhe disse: “sabe, fazer um filme nas Índias não é nada fácil para um homem do Oeste, e se o senhor quiser rodar um tema indiano, corre o risco de quebrar a cara e dizer coisas extremamente falsas, no seu lugar, eu começaria por um filme no qual haveria pessoas do Oeste, o que permitiria ao diretor ser suscetível à compreensão da Índia, de estabelecer uma espécie de ponte entre o público daqui e o ocidental”. E essa pessoa disse ainda: “para mim, o autor inglês que melhor conhece a Índia hoje é Rumer Godden, ela não nasceu na Índia, mas veio para cá com alguns meses, cresceu aqui e fala certas línguas indianas, ela conhece a Índia como se fosse o seu próprio país”. Esse senhor, muito impressionado, investigou *O rio sagrado*, solicitou a compra dos direitos do livro, e chegou a mim por opção. Então, ele me disse: “o senhor quer que façamos *O rio sagrado* juntos?”. Eu lhe disse: “sim, mas com uma condição, que o senhor me ofereça uma viagem para as Índias para que eu saiba se posso verdadeiramente fazer algo interessante”. Fiz assim uma primeira viagem para as Índias, e escrevi o roteiro com Rumer Godden, nós também reescrevemos durante as filmagens, e rodei *O rio sagrado* (*The River*, 1951). Pois bem, *grosso modo*, eis a história prática de *O rio sagrado*.

A escala indiana

Quando o filme foi rodado, é evidente que o produtor e eu mesmo nos perguntamos o que seria dele: minha última experiência tinha sido *A mulher desejada*, e a má acolhida nos testes de audiência

foi uma surpresa para mim, então eu me dizia: talvez tenhamos dificuldades com um tema que, como nos disseram pessoas muito inteligentes e que conheciam bem como funcionava Hollywood, não levaria ao público a Índia que ele queria. Essa era uma Índia um pouco como eu dizia, um pouco sem cor, que eu pensava carregar no filme. Por conta de tudo isso, eu quis ser prudente, e fiz a montagem Tateando constantemente as reações do público, eu a fiz em um velho estúdio de Hollywood, hoje em dia quase que inteiramente destinado à televisão, que é *Hal Roach*. *Hal Roach* foi um lugar para os pioneiros, os primeiros filmes cômicos foram rodados lá. Havia uma grande sala de projeção contendo mais de cem assentos – o que constitui o início de um verdadeiro público – e nessa sala, com bastante frequência, eu reunia pessoas optando por expressar uma certa categoria: por vezes, por exemplo, pessoas que trabalhavam na indústria, nas usinas vizinhas, ou algumas pessoas que trabalhavam no comércio, nas lojas de Beverly Hills, ou pessoas que pertenciam a profissões liberais, desenhistas; e por vezes, ao contrário, pessoas bem misturadas, e a cada novo passo da minha montagem, eu exibia para esses pequenos grupos. Note, era um teste bastante perigoso, pois o filme estava em preto e branco, e ele foi concebido para ser em cores. Eu compensava isso mostrando alguns exemplos coloridos, fosse antes, fosse depois. Eu possuía o que chamamos de “pilotos”, que enviamos à Technicolor⁹ para nos ajudar a imaginar o que seria o filme colorido enquanto fazíamos a montagem. Poderíamos revelar tudo colorido, é claro, mas custaria muito caro, e é uma economia enorme montar em preto e branco. Era, além disso, um preto e branco especialmente feio, pois ele é tirado de uma das três bandas, não havia portanto todos os valores, certas cores desapareciam inteiramente, não era nem mesmo uma ortocromática, e é bem desanimador.

Havia uma questão que me preocupava bastante, era o da música. Tive a sorte, nas Índias, de encontrar muitos camaradas, sobretudo, jovens camaradas do cinema, técnicos, ou jovens jornalistas ou atores,

9. A Technicolor era a segunda maior empresa de coloração cinematográfica após a britânica Kinemacolor e a mais utilizada pelos estúdios de Hollywood de 1922 a 1952 [N.T.].

que me introduziram nos meios de Calcutá que diziam respeito às artes, notadamente na cena musical, onde pude conhecer muitos bons músicos: por outro lado, tive uma conselheira extraordinária, em *O rio sagrado*, no que concernia à Índia, que era Radha, a dançarina que interpreta o papel da moça metade indiana. Apesar de ser uma pura brâmane, ela fez o papel de uma mestiça; e é evidente que, sendo uma dançarina, ela conhecia bem a música, sobretudo a do Sul (ela é de Madras). Então, de uma parte por conta dos meus amigos de Calcutá, de outra devido a Radha pelo Sul, pude realmente compreender um pouco daquela música e entendê-la bastante; e com a ajuda dos camaradas, pude registrar a excepcional música indiana, muito clássica, bem pura, e nem um pouco misturada com o espírito ocidental. Note que nos filmes indianos a música é frequentemente ruim, os produtores indianos creem ser populares ao adotar instrumentos europeus, renunciando inclusive à antiga escala musical indiana. Vocês sabem que a escala indiana – como a da música europeia da Idade Média, antes das grandes revoluções de Bach e dos Italianos do século XVII – tinha entre quarenta e setenta notas, e ainda mais, era infinita. A música indiana ainda é assim, e muitos produtores indianos não hesitam em traduzir ares antigos sobre a escala moderna, para instrumentos modernos, que dão, digamos, mais impacto, mas um impacto muito artificial, na minha opinião. Isso acaba fazendo lembrar o caso da falsa música mexicana, e isso não é muito bom. Eu teria então que evitar isso, mas essa música é, de qualquer maneira, bem especial, eu me perguntava qual seria a acolhida do público europeu e americano, já que meus testes de audiência eram muito focados neles. Eu fazia misturas provisórias entre o diálogo e essa música...

O contraponto

Devo dizer que os testes de audiência me ajudaram a estabelecer uma ponte mais direta com o público, desde o início compreendi

que com *O rio sagrado* não me enganaria. As reações foram imediatamente boas, as pessoas ficaram absolutamente interessadas pelas minhas personagens, com reações diversas; de tempos em tempos, nós aplicávamos questionários, e as respostas foram extremamente diferentes: uma parte do público se interessava pelos Ingleses nas Índias, viam uma imagem de si mesmos, caso tivessem ido lá; outros, ao contrário, se interessavam somente pela vida indiana, mas compreendi rapidamente que havia no filme diferentes temas de interesse e que eu poderia explorá-los, então desisti de seguir grandes tendências, pedi ao produtor para não termos nenhum registro de música feita para o filme, que segue os princípios modernos da música que sublinha as imagens – fui, inclusive, logo contra isso, sou a favor do contraponto na trilha sonora, contra a repetição da ação e do sentimento. O produtor aceitou, e mesmo quanto à música europeia, peguei alguns fragmentos clássicos, *Convite à dança*¹⁰, por exemplo. Também selecionei pequenos trechos de piano de Schumann, outro trecho de Mozart...

Enfim, essa questão da música me preocupava bastante, e esses testes de audiência serviram para confirmar minha opinião, eles foram muito preciosos, sobretudo porque me deram coragem para fazer um filme integralmente e como eu o tinha concebido, como o via, como nós havíamos imaginado com Rumer Godden. A montagem foi feita da mesma forma, meus primeiros testes de audiência foram bem prudentes, minha primeira montagem era uma montagem na qual eu tentava seguir simplesmente a ação do filme, pouco a pouco, percebi que era um filme no qual eu poderia me permitir lançar alguns fragmentos puramente poéticos, e não tendo nenhuma relação com o que chamamos de ação; por exemplo, a passagem das escadarias, que me satisfaz bastante pessoalmente, mas que ousei adicionar só bem no final da montagem. *O rio sagrado*, então, e muito por conta do suporte moral que o público me deu, é um filme que representa integralmente o que eu havia imaginado no início.

10. Convite à dança ou Convite à valsa é uma peça de piano composta em 1819 por Carl Maria von Weber. A música é dedicada a Caroline Brandt, com quem o compositor havia se casado em 1817 [N.T.].

A Itália clássica

CAHIERS *A carruagem de ouro* (Le carrosse d'or, 1952) foi também um projeto bem antigo...

RENOIR Sim, mas eu rodei *A carruagem de ouro* sem nenhuma relação com esse projeto bem, bem antigo. Eu o concebi nos tempos do cinema mudo, e eu o via como uma espécie de grande história de aventuras, isso não correspondia mais, absolutamente, com minhas ideias presentes, e quando me pediram para rodar (não fui eu quem teve, naquele momento, a ideia para *A carruagem de ouro*, ele era já um projeto antigo da parte dos produtores). Quando cheguei para as filmagens – estava convencido de que seria rodado na França, eu não sabia que se tratava de um projeto italiano – aceitei porque estava muito interessado em Anna Magnani, eu tinha a convicção, tendo visto muitos filmes – despido de seu aspecto habitual, apesar de sua reputação de atriz mais que romântica, naturalista –, de que eu poderia talvez fazer com ela um pequeno gesto em direção ao classicismo, e isso foi o que me guiou. O que substituíu a Índia para mim, em *A carruagem de ouro*, foi a admiração pela Itália clássica, pela Itália anterior a Verdi e ao romantismo.

CAHIERS E que é exprimida no filme pela música de Vivaldi...

RENOIR Exatamente. Minha primeira ideia não era com Vivaldi, eu devo Vivaldi a um camarada... Sabe, quando trabalhamos em um país, devemos nos deixar absorver absolutamente pelo país, senão não temos nenhuma chance de fazer qualquer coisa certa, e o personagem que atuou em *A carruagem de ouro*, o papel que Radha fez nas Índias, foi um diretor, que foi meu assistente nesse filme, ele se chama Giulio Macchi. Macchi é um homem não somente muito inteligente, mas muito culto, e foi ele quem me orientou na direção de Vivaldi. Eu não havia ainda começado uma decupagem, nem mesmo um roteiro, tinha vagos tratamentos; comprei então todos os discos de Vivaldi que pude encontrar. Havia na produtora Panaria um compositor que se ocupava em geral das músicas dos

filmes dessa companhia, e eu solicitei a ele uma ajuda para melhor conhecer Vivaldi. Sabe, Vivaldi é ainda desconhecido, descobrem-se manuscritos dele todos os dias, é absurdo tudo o que ele produziu. Esse músico então tocou para mim, simplesmente no piano, outras coisas que eu não conhecia, e é evidente que a influência de Vivaldi foi determinante na escrita da decupagem final.

O jogo das garrafas

CAHIERS Há durante *A carruagem* como que a permanência de uma ideia musical: assim o contorno dos violinos parece se encontrar com todas as minúcias da decoração, e mesmo em certos detalhes dos figurinos...

RENOIR Eu responderei no que diz respeito a *A carruagem*, como respondi a propósito de *O rio sagrado*: creio que tentamos nos aperfeiçoar, tentamos aprender, tentamos trabalhar constantemente, em todos os estágios de uma carreira fazemos descobertas; somente isso, as descobertas e o pouco que aprendemos. É um pouco como uma bateria, e a eletricidade que é lançada dessa bateria não é necessariamente consciente. Então, tentamos carregar tudo isso em si, esperando que venha quando desejamos; e isso nem sempre vem quando necessitamos, esse é um pouco o drama da produção. Muito frequentemente, tudo o que acumulamos, tudo o que buscamos aprender, chega muito tarde ou muito cedo, e não coincide com o momento do qual precisamos. Por outro lado, se procedemos com muita ordem, quero dizer, tomando notas, comentários, lembranças classificadas, e se tentamos aplicá-las mecanicamente, arbitrariamente, creio que nos distanciamos da vida. Devemos desconfiar enormemente dos conhecimentos e das teorias, devemos tê-los, mas devemos tentar abordar cada tema como se nada soubéssemos, como se tudo fosse novo, e como se o tema fosse desconhecido. Se não abordamos um tema com certo frescor, não somos vivos, estamos mortos. Devemos também nos divertir fazendo filmes. Isso é

extremamente importante, me diverti demais fazendo *A carruagem*, foi muito penoso, foi muito duro, mas eu me diverti enormemente.

CAHIERS E mais particularmente com o quê?

RENOIR Bem, com a descoberta constante do espírito italiano clássico através dos Italianos modernos. Diverti-me com o contato com os Italianos, encontrei constantemente pessoas excepcionais, pessoas que guardaram um frescor clássico, ousou dizer, notadamente, na maneira de abordar os problemas da vida com uma espécie de simplicidade, um lado bem direto, mesmo que mascarado por complicações aparentes, mas essas complicações não são aparentes, quando chegamos aos sentimentos, os sentimentos são muito diretos, muito simples.

CAHIERS O que é ainda uma forma de classicismo...

RENOIR É igualmente o classicismo: é como uma renda, na qual notamos gradualmente, pouco a pouco, um desenho que já era bem claro. Há um crítico americano que não morre de amores pelo meu filme; ele me teceu grandes elogios, mas fez um comentário bem divertido, eis o que ele disse: “é um pouco como essas garrafas que abrimos e no interior delas encontramos uma outra garrafa, a abrimos, e há uma outra garrafa, a abrimos, e há uma outra garrafa”. Note que esse crítico me causou grande prazer dizendo isso, ele considera um defeito e acha que um filme não deve ser feito assim, eu, pessoalmente, acho que é bem interessante, o jogo das garrafas.

CAHIERS Há uma questão que desejamos colocar a propósito de cada filme: qual é a parte da improvisação? A construção, que parece sutil e complicada, não estava ela já bem definida no plano do roteiro?

RENOIR Ah sim, o desenho estava bem definido, o que era improvisado, eram os diálogos. Se assim preferirem, as cenas e sua progressão foram determinadas anteriormente; agora, a forma de se chegar ao objetivo final, que é o último plano de uma cena, algumas vezes variou. Isso se passava no mesmo cenário, com as mesmas

personagens, mas frequentemente as palavras, as reações das personagens eram diferentes.

CAHIERS O senhor dedica, creio, as manhãs para repetições de cenas que serão rodadas após o meio-dia, para decidir o posicionamento e a decupagem a partir do jogo mesmo dos atores...

RENOIR Sim, é isso. O sistema dito “francês”, que consiste em começar o trabalho ao meio-dia, é excelente na minha opinião para a qualidade dos filmes: primeiro porque os atores, os técnicos e os trabalhadores preferem assim. Eles chegam mais descansados, isso os permite passar a manhã em casa, com suas famílias, e de jantar um pouco mais tarde, mas igualmente em casa. Por esse lado, é muito bom, e para o diretor, isso o permite ir ao *set* de manhã, ou em todo caso se concentrar sobre certos problemas antes de colocá-los nessa espécie de turbilhão que é um *set* de filmagem.

CAHIERS O senhor aborda então os atores de maneira a fazer eles repetirem dramaticamente, sem se preocupar com a câmera...

RENOIR Ah, eu vou além disso, sabe, creio bastante em um método de repetição que é o seguinte: ele consiste em pedir aos atores que digam as palavras sem as interpretar, não permitindo que eles pensem. Ouso dizer que, após várias leituras do texto, no momento em que eles lhe aplicam certas teorias, quando têm certas reações, cara a cara com o texto, eles encaram então algo que conhecem, e não um texto que ainda talvez não compreenderam, pois não compreendemos uma frase antes de repeti-la várias vezes. Penso mesmo que a maneira de atuar deve ser descoberta pelos atores, e quando eles a descobrirem, eu os peço para se segurarem, para não interpretarem por completo imediatamente, para tatearem, para irem com prudência, e, notadamente, para apenas acrescentarem os gestos no final, para possuírem por completo o sentido da cena antes de se permitirem trocar um cinzeiro, pegar um lápis, ou acender um cigarro. Peço para não fazerem um falso natural, mas sim para agirem de maneira a descobrir que os elementos exteriores vêm

após a descoberta dos elementos interiores, e não o inverso. Sou, em todo caso, extremamente contra esse método que aplicam muitos diretores, que consiste em dizer: “olhe para mim, vou interpretar a cena; agora, faça como eu”. Não acho que seja muito bom, porque não somos nós quem interpretamos a cena: é o ator. É necessário então que o ator faça a descoberta da cena ele mesmo, e que tenha aplicado sua própria personalidade à situação, não a nossa.

O adjetivo: moderno

CAHIERS O senhor nos falou do classicismo, mas o que é marcante também em *A carruagem*, é seu caráter moderno. Não buscava o senhor, através do classicismo, um certo modernismo?

RENOIR Sim, evidentemente, é verdade. Mas somente se os resultados obtidos possam beneficiar o adjetivo “moderno”, penso que ainda aí se deve fazê-lo expresso. Creio enormemente nos mestres, na escola, nos exemplos, eu lhe disse: acredito que o ato de ver filmes que admiramos, e que são bons, ajuda demais. Sou muito disciplinado no modo de trabalhar e convencido de que se partimos nos dizendo: “eu vou me esforçar, serei moderno”, com certeza não seremos modernos. Podemos ser modernos, e é necessário o desejar, pois se deve mesmo trazer algo como pequenas contribuições à arte de nosso tempo, mas podemos apenas fazer isso muito modestamente, por detrás dos antigos. Agora, apesar de nós, se devemos mesmo o fazer, bem, seremos modernos, mesmo se não o quisermos.

CAHIERS Assim o senhor busca antes a justaposição dos elementos do que a sua ligação...

RENOIR Sim, porque isso me é cômodo. Sabe, no exercício do meu ofício, sou quase sempre guiado pela ideia do prático, da comodidade. Em suma, trata-se de contar uma história, e de encontrar meios práticos para contar essa história.

CAHIERS É então, para o senhor, um trampolim, não um fim...

RENOIR Não é um fim, não, absolutamente, mas é um meio.

CAHIERS E o mais simples, portanto, o mais eficaz?

RENOIR Creio eu... É evidente que a cada vez que me encontro de frente com o problema de uma cena a ser rodada, depois de ter repetido bastante... por exemplo, não parto jamais do ângulo da câmera, parto da cena. Eu a repito, e depois, com a ajuda do operador determinamos o ângulo, dizemos: “bem, essa cena poderia ser rodada assim”. Há, da mesma maneira, uma coisa que não faço, que é decupar uma cena em campo e contracampo, partindo do conjunto, quer dizer, rodando toda a cena em plano geral, e depois passando aos planos mais próximos, e em seguida, na montagem, fazendo uso de todos esses elementos. Parece-me que cada parte da cena tem um ângulo e não dois. Na realidade, a montagem dos meus filmes, exceto nos casos um pouco especiais como *O rio sagrado*, é uma montagem extremamente simples; consiste em colocar um plano após o outro, unindo uma extremidade à outra.

Azul, branco, vermelho

CAHIERS Há uma outra questão que amaríamos ainda colocar ao senhor, trata-se da cor. Qual seria, na sua visão, a melhor forma de a utilizar?

RENOIR Primeiro, me parece que a cor não tem nenhuma importância. Certos temas devem ser ditos em cor, outros são melhores em preto e branco; enfim, penso que aqui, como em tudo, a técnica está a serviço da história. O objetivo é contar uma história, se ela for auxiliada pelas cores, contemos ela em cores. Agora, como aplicar essa cor? Penso que devemos aplicá-la não acreditando tanto na técnica, chegando ao ponto no qual estamos: os diferentes sistemas são todos bons. O *Technicolor* em Londres é excepcionalmente bom, mas isso se deve à qualidade de seus laboratórios, eles têm equipes antigas que trabalham a cor em conjunto já há muitos anos, lá não se trata da máquina ou da invenção que cria a superioridade técnica, é a qualidade dos homens.

Então, devemos admitir que há um bom sistema em cores, e se temos um bom sistema, penso que a única maneira de proceder é tentando ver nitidamente. Produziu-se uma coisa nos últimos cinquenta anos, foi que os homens perderam terrivelmente o uso dos sentidos, isso por conta do que chamamos progresso. Note que é extremamente normal: giramos um botão e temos luz, apertamos um outro botão e temos fogo num forno a gás; o contato com a natureza se faz agora de tal maneira através de intermediários que chegamos a perder o contato táctil com os fenômenos naturais, podemos então dizer que os homens não veem muito atualmente. Todo mundo, por exemplo, concebe que a bandeira francesa é azul, branca e vermelha. Ora, a bandeira francesa não é mais azul, branca e vermelha; o azul, não sei o porquê – provavelmente por conta das indústrias que fabricam o tecido azul acharem que o azul verdadeiro custava muito caro – não é azul, mas violeta. O azul é um pouco próximo da sua jaqueta, o azul é como uma camisa, é uma espécie de violeta, não é de maneira nenhuma azul, não tem relação nenhuma com o azul. No entanto, todo mundo é persuadido de que é azul. Então, se fotografamos uma bandeira francesa, na tela vemos uma espécie de violeta, e as pessoas se assustam; simplesmente porque elas não enxergaram.

CAHIERS O senhor então não acredita nos tratamentos químicos ou óticos da cor?

RENOIR De forma alguma, sou absolutamente contra isso. Note que isso existe, e dá às vezes bons resultados, só que, neste momento, falo do meu modo próprio de trabalhar, e pessoalmente, sou egoísta demais para confiar o resultado final do meu trabalho a um químico. Prefiro confiar mais nos meus próprios sentidos e nos dos colaboradores dos meus filmes. Prefiro ter confiança nos meus olhos e nos do operador do que nas combinações químicas, assim me parece mais confortável e, uma vez mais, prático.

CAHIERS O senhor prefere então se manter no postulado da fidelidade...

RENOIR É isso. Note, no preto e branco, a trucagem existe, muito mais que na cor. É evidente que, no preto e branco, os contrastes, por exemplo, dão resultados absolutamente inesperados, há no preto e branco um elemento de surpresa que não existe na cor. O preto e o branco dão também ao diretor e ao cinegrafista possibilidades de trucagem que são infinitas: quando um ator não consegue ir muito bem em uma cena, digamos que ele foi um pouco fraco na expressão de certos sentimentos, podemos então colocar nele claridades inverossímeis, com luzes exageradas. De um lado um preto absoluto; do outro, mascaramos metade da sua figura, emerge então uma sombra vaga, imediatamente o senhor se torna muito forte, e a cena pode ser muito boa. Creio que com a cor, deve-se renunciar a esses truques, trata-se de ser cada vez mais honesto. É isso.

CAHIERS E a cor, processo realista, deve obrigar o cineasta ao realismo...

RENOIR Estou persuadido disso. Estamos em uma época onde somos todos mais ou menos intelectuais antes de sermos sensuais, e são as razões intelectuais que determinam nossas crenças, ou nossas escolhas. É, por exemplo, como em uma publicidade para Dubonnet¹¹, onde, na frente de um café, tomamos um aperitivo, o que faz com que, instintivamente, digamos “um Dubonnet!” ao garçom que vem. Nossos sentidos não têm mais nada por enxergar, é um mecanismo do espírito e não do paladar; é a mesma coisa para tudo, e isso é extremamente perigoso. Acredito que uma das funções do artista é tentar recriar o contato direto do homem com a natureza.

A natureza muda

CAHIERS Retornemos ao passado. O senhor escreveu antes da guerra um célebre artigo no qual dizia que considerava *Nana* (1926) seu primeiro filme. Continua a pensar dessa forma?

RENOIR Sim, continuo pensando a mesma coisa. *Nana* foi o primeiro filme no qual descobri que não copiamos a natureza, mas

11. Dubonnet é um aperitivo doce, uma mistura de vinho fortificado, ervas e especiarias (incluindo uma pequena quantidade de quinino). Foi vendido pela primeira vez em 1846 por Joseph Dubonnet [N.T.].

12. Luís Filipe I foi o Rei dos Franceses de 1830 até sua abdicação em 1848. Seu pai, Luís Filipe II, Duque d'Orleães, havia apoiado a Revolução Francesa e mesmo assim foi guilhotinado [N.T.].

que devemos a reconstituir, que todo filme, que todo trabalho com pretensão artística, deve ser uma criação, uma criação boa ou ruim. Descobri enfim que valeria mais inventar, criar alguma coisa de ruim do que se contentar em copiar a natureza, mesmo que o façamos de maneira brilhante.

CAHIERS Há um mundo entre *A filha da água* (La fille de l'eau, 1925) e *Nana*, mas não podemos dizer que *A filha da água* seja um filme realista ou naturalista. O senhor buscava já outra coisa.

RENOIR Absolutamente. Só que, examinando esse primeiro trabalho, posteriormente, ele me possibilitou tirar alguns ensinamentos. Pude discernir que as partes nas quais mais me expus eram menos ruins, precisamente, onde escapei da cópia direta da natureza. Por natureza, não entendo apenas as árvores e as estradas. Entendo os seres humanos e entendo tudo. Entendo o mundo.

O que foi uma fonte de inspiração bem cômoda para os Franceses, após cento e cinquenta anos, é, em parte, o que convenciamos chamar de realismo.

Mas esse realismo não é de forma alguma um realismo. Esse realismo é, simplesmente, uma outra forma de traduzir a natureza.

Estou absolutamente convencido de que para um Zola, para um Maupassant, a maneira de traduzir aquilo que eles viram ao redor deles, é também dirigida, composta como em Marivaux. E depois, a natureza muda, porque a natureza de um país civilizado é feita pelos homens. Por exemplo, após minha infância, vi mudar inteiramente o aspecto das colinas, na Borgonha. Simplesmente porque plantaram os vinhedos de forma a possibilitar o uso de pequenos arados mecânicos: todos retos, com fios de ferro, em vez de vigas desordenadas. Isso mudou completamente o aspecto da paisagem. Da mesma maneira, os novos métodos de plantação de árvores adotados nas florestas. Podemos dizer que o aspecto natural da França mudou consideravelmente depois de Luís Filipe¹², por conta das teorias de aperfeiçoamento das terras. Há, por exemplo, uma

árvore que agora é bem comum na França e que não existia de jeito nenhum nos Landes, na floresta de Fontainebleu, que eram desertos de areia. Assim, o aspecto de um país muda consideravelmente. Essa é a razão pela qual permanecerão os artistas, não se trata da cópia da natureza, já que essa natureza muda, é provisória: o que é eterno é a forma de absorver essa natureza, e como dizíamos no início de nossa pequena conversa, é que o que poderão trazer os homens, servindo aos homens, através da cópia, ou antes da reconstrução dessa natureza.

Na realidade, frequentemente isto me diverte: proferir um paradoxo.

Diverte-me porque as pessoas protestam e acham que esse paradoxo é insustentável. Eles talvez tenham razão. Gosto de fingir que todo artista é abstrato, que Cézanne, Renoir ou Rafael são pintores abstratos, que não podemos julgá-los pela semelhança de seus quadros com seus modelos.

Acredito, por outro lado, que seria um erro afirmar que toda grande arte é subjetiva. É, digo frequentemente, um perigo para o artista considerar que sua arte é puramente subjetiva. Os grandes artistas estiveram absolutamente convencidos de que foram objetivos e de que foram copistas da natureza, mas que suas forças eram tão grandes que, apesar deles, era o próprio retrato de si que faziam, e não somente o de uma árvore.

CAHIERS Enquanto que os pintores que querem ser abstratos desde o início arriscam cometer um pecado contra o espírito.

RENOIR Sim, bem frequentemente acabam com algo um pouco estéril, e terminam por não se mostrar de forma alguma, pois, querendo se mostrar, eles começam por se dissimular de si mesmos, eles começam por fazer deles mesmos uma certa ideia. Um retrato exato só pode ser inconsciente. Deve acontecer o que se passa quando falamos de fotografia. Se alguém diz: “vou te fotografar”, imediatamente congelamos. Fazemos uma cara inverossímil e a fotografia

acaba por não ter nenhuma relação com o modelo. Se não sabemos que estamos sendo fotografados, bem frequentemente a fotografia é boa, é verossímil.

O amor dos contrastes

CAHIERS *Tire-au-flanc* (1928) é muito maltratado pelas histórias do cinema. Apresenta-se ele como um de seus filmes raros feitos unicamente com um objetivo comercial. Tivemos, ao contrário, a surpresa de ver um filme de muita qualidade, desordenado.

RENOIR *Tire-au-flanc* foi feito após *Le tournoi dans la cité* (1928). Quando fiz *Tire-au-flanc*, eu estava um pouco mais em posse dos meus meios, eu começava a saber aonde iria. Eu não sabia ainda muito bem, porque não sabemos jamais – mesmo agora, eu não sei –, mas enfim eu acreditava ter uma espécie de direção. Começava já a compreender que eu poderia me deixar ir a certos lados do meu caráter sem chocar muito o público. Gosto bastante dos paradoxos e sabia que poderia me lançar ao amor dos contrastes, a não me acreditar obrigado a fazer ligações extremamente elegantes e harmoniosas o tempo todo.

CAHIERS Com efeito, ele possui bem esse lado: um pouco triste, um pouco alegre... Foi o senhor quem teve o desejo de fazer *Tire-au-flanc*, ou alguém o propôs?

RENOIR Não me lembro muito bem. Sei que éramos um grupo de amigos, de pessoas decididas a trabalhar em conjunto. Braunberger estava nesse grupo. Escolhemos *Tire-au-flanc* porque parecia nos dar a possibilidade de fazer alguma coisa divertida, e por outro lado, por conta do título, que era bem conhecido, seria fácil de vender.

Além disso, é o caso de todos os filmes. É um erro crer que os filmes são decididos por razões puramente artísticas. É mesmo um comércio, é necessário que eles se vendam: então outras considerações intervêm.

Acredito que é um erro se lançar em uma empreitada na qual não nos sentiremos atraídos. Mas é igualmente um erro querer fazer um

filme contra todas as perspectivas comerciais. É necessário mesmo que eles sejam vistos por uma quantidade de pessoas. Senão, por que os fazer?

CAHIERS Ouvimos dizer que essa foi uma filmagem muito improvisada.

RENOIR Ah, muito improvisada!... Uma outra grande razão a favor de *Tire-au-flanc* foi minha admiração pelo dançarino que se chamava Pomiès. Ele não era somente um dançarino interessante, era um homem muito bom, quase um asceta na vida, um verdadeiro altruísta. Sim, Pomiès era um homem apaixonante, e é, em parte, por causa dele que fiz *Tire-au-flanc*.

CAHIERS Havia também Michel Simon...

RENOIR Michel Simon, com certeza! Michel Simon é um ator pelo qual tenho mais que admiração. Ele parece ser mesmo o teatro e o cinema: é um personagem inverossímil. Os dons desse homem são inacreditáveis. Mas, sabe, tive sorte na vida: o que digo de Michel Simon, posso dizer, por exemplo, também de Gabin. Temos assim, na França, personagens que foram unicamente inventados para nos permitir fazer um grande cinema.

Eu adoro Andersen

CAHIERS O senhor fez um outro filme importante no seu período mudo, é *A pequena vendedora de fósforos* (*La petite marchande d'allumettes*, 1928).

RENOIR Eu o fiz, nós o fizemos no Teatro Vieux-Colombier com Jean Tedesco. Nós mesmos fazíamos as ligações elétricas. Nós tínhamos comprado um motor de um automóvel Farman acidentado, que resfriávamos com água da torneira. E tínhamos fabricado nossas próprias lâmpadas, ou mesmo os porta-lâmpadas, nossos refletores. Devo dizer que muitas pessoas nos ajudaram, foram as pessoas da casa Philips. Isso interessava a eles, porque, naquela época, os filmes, onde quer que fosse no mundo, eram feitos em ortocromática, enquanto que

A pequena vendedora de fósforos foi feito em pancromática. Apenas a empregávamos nas externas, porque a pancromática necessita de raios de luz de uma certa ordem. Ora, os arcos não davam suficientes raios dessa ordem, nem os Mercure que são utilizados nos estúdios. A ideia de utilizar lâmpadas não havia chegado às pessoas.

Rodei mesmo *Le bled* (1929) e *Le tournoi* com esse material fabricado no Vieux-Colombier, que consistia essencialmente de espécies de molduras de madeira. Três pedaços de madeira, um em direção ao fundo, um de cada lado, em uma altura que variava entre 1,5 e 2,5 metros, com um peso embaixo para mantê-lo de pé, atrás desses três montantes, basicamente um ferro branco que compramos e que funcionava como refletor. Cortávamos ele com tesouras para metais e o pregávamos.

Estabelecemos, a partir dos conselhos da Philips, as resistências nós mesmos com metal que enrolávamos em torno de uma vara. E depois, fizemos alguns testes. Tive a sorte de ter como colaborador alguém que havia sido um dos primeiros a trabalhar em um laboratório, em Hollywood, logo no início. Ele se chamava Raleigh, como sir Walter Raleigh, que importou o tabaco para a Inglaterra. Ele já faleceu. Era um grande amigo e sinto muito a sua falta.

Raleigh morava em Paris, ele tinha algumas economias, uma pequena casa em Neuilly, era um senhor muito velho. Ele morava na França porque pensava que o ponto de vista dos franceses sobre a questão das mulheres era melhor, era mais lógica. Ele não gostava do ponto de vista anglo-saxão. Era sua razão para estar em Paris.

Ajeitamos um laboratório na sua cozinha. Instalamos cortinas pretas etc. Construímos tanques de madeira, é mais fácil assim, com as molduras. E então desenvolvemos inteiramente *A pequena vendedora de fósforos* na cozinha de Raleigh.

E depois, fizemos as primeiras cópias com um velho aparelho de mira. As cópias ficaram realmente boas. Só após isso entregamos o filme a um laboratório. Os cenários também foram pintados lá.

Essa foi a única tentativa, na minha vida, de trabalhar de modo verdadeiramente artesanal, e feito por um grupo de técnicos para quem a questão divertia. Éramos bem entusiasmados e muito felizes.

Discute-se demais

CAHIERS Chegamos agora então à entrada do cinema sonoro.

RENOIR O cinema sonoro surgiu durante *A pequena vendedora de fósforos*, o que não foi favorável ao lançamento desse filme. *A pequena vendedora de fósforos* não teve sorte.

A distribuidora que lançou *A pequena vendedora de fósforos* tentou fazer uma espécie de sonorização musical, que ainda existe. Mas o público queria falas, que os atores abrissem a boca e palavras saíssem. É certo que *A pequena vendedora de fósforos* teve seu crescimento interrompido por conta da chegada do cinema sonoro.

CAHIERS O seu primeiro filme falado foi *On purge bébé* (1929).

RENOIR Ah sim, há aí uma figura que é formidável. É Fernandel. Ninguém o queria no estúdio. Ele não se esqueceu disso, toda vez que me encontra, muito gentilmente ele me estende a mão e diz: “você me fez estrear”.

CAHIERS É um filme que o senhor rodou bem rápido...

RENOIR Sim! É simples, eu o rodei por uma razão principal: é que eu queria rodar *A cadela* (*La chienne*, 1931), e *A cadela* era um filme com um certo orçamento. Os últimos filmes que eu havia rodado, eram filmes no gênero de *Le bled*, de *Le tournoi*, na cidade, filmes com longas filmagens. Era necessário então que eu desse uma prova da minha rapidez ao estúdio Braunberger-Richebé. O filme foi tirado de uma prima de Fevdeau, de uma excelente comédia. Tive que escrever o roteiro em uma semana. Eu o rodei em menos de uma semana, em quatro ou cinco dias. Ele foi montado em uma semana. Passadas essas três semanas, ele era lançado no Aubert Palace! E ao final da quarta semana, já dava lucro.

CAHIERS É algo que já não se pode fazer hoje...

RENOIR Não. É uma pena. Primeiro, discute-se demais, examina-se o valor de um projeto durante meses, algumas vezes durante anos. Então, toda a inspiração se dissipa, essa espécie de espontaneidade que permite fazer as coisas dessa maneira... Gosto bastante de *On purge bébé*. Evidentemente, tendo sido rodado rapidamente, ele sofreu talvez de uma falta de planos-detalhe, de uma falta de planos diferentes, é possível. Quando eu quis utilizar a câmera com um pouco mais de abundância, eu era obrigado a me limitar para conseguir fazer meus trinta ou quarenta planos diários. Mas tudo bem. Fiquei contente! E depois – o que mais gostei de tudo – foi da grande experiência com os atores, o filme foi muito bem encenado.

CAHIERS E igualmente quanto ao som, o senhor fez uma experiência?

RENOIR Sim, quanto ao som, com certeza. Conteí umas cem vezes essa experiência, do vaso sanitário nos banheiros, que imediatamente me fez passar por um grande artista! A ideia de pegar o microfone, de ir ao recinto em questão e de puxar a cordinha... Isso parecia uma espécie de inovação audaciosa. Note, além disso, era muito mais difícil do que se pensava, pois a mixagem não existia. Era necessário então ter um segundo microfone, um sinal luminoso, ter estudado com antecedência a densidade do ruído do vaso sanitário em questão, de maneira que a mescla se fizesse durante a filmagem. Ah, sim!

E quando havia música, ela era gravada no estúdio, ao mesmo tempo em que encenávamos. Na época de *A cadela* também não, a mixagem ainda não existia. Tive pequenas dificuldades na montagem, é o que explica as falhas do som no momento da canção: colocamos baixinho, na rua, o som que fora gravado no quarto, então pegamos um som tirado da rua, cheio de buzinas de carros, de ruídos magníficos, mas que foi perdido.

Uma pequena lacuna

CAHIERS O sucesso de *On purge bébé* permitiu ao senhor rodar *A cadela* com uma grande liberdade de movimentos?

RENOIR Uma liberdade absoluta.

CAHIERS Foi depois que as coisas deram errado?

RENOIR Sim, *A cadela* teve dificuldades para ser lançado. As pessoas não queriam. Isso foi, sobretudo, o que foi embaraçoso. As primeiras apresentações em Nancy foram desastrosas. Creio que as pessoas que estavam na sala começaram a quebrar as poltronas. O filme foi exibido somente por dois dias. Le Studio havia decidido testá-lo em Nancy antes de Paris, e a figura que me salvou, me salvou absolutamente, foi Siritzky, um exibidor que era proprietário de alguns cinemas em Provence, dois em Biarritz (foi só mais tarde que ele teve o Marivaux e o Max Linder, onde foi lançado *O submundo* [Les bas-fonds, 1936]). Era um homem que eu admirava bastante, por uma razão bem externa ao cinema: é porque ele foi marinheiro na marinha turca. Parecia-me que qualquer um que tivesse sido marinheiro na marinha turca, era algo de extraordinário. Ele era muito forte. Ele sabia fazer muito bem jogos com um martelo em cima de uma bigorna, e ele me salvou totalmente ao pegar *A cadela*, que ninguém queria, para seu cinema em Biarritz e fazendo algumas publicidades muito inteligentes, que consistiam em dizer: “não venha ver esse filme, ele é horrível!”. E todo muito ia ver o filme: pela primeira vez na história de seu cinema, ele manteve o filme, creio, por três semanas em vez de quatro dias, e a notícia chegou a Paris. Então, Jacques Haïk, o proprietário do Coliseu, marcou uma reunião comigo. Ele me disse: “ouça, Jean Renoir, se para seus produtores ele é bom, eu pego o filme”. Então, foi assim que se deu, muito bem. O filme acabou sendo mesmo um grande sucesso.

CAHIERS Como então ocorreu de, após *A cadela*, o senhor ter enfrentado um período difícil...

RENOIR Sempre tive períodos difíceis na vida. Isso nunca mudou,

por uma simples razão, a de que... não, depois de tudo, não é por uma razão tão simples. Acredito que a verdadeira razão é que os filmes que produzi, que rodei, não foram jamais rodados no momento exato no qual eles deveriam ser. Houve sempre uma pequena lacuna entre meu trabalho e a opinião do público. As pessoas o constatarem e dizem: “não se deve encomendar outros filmes a esse sujeito, porque ele nos fará uma coisa talvez muito bem, mas que será mal apresentada”. É isso, e *A cadela* tendo tido dificuldades no lançamento, tendo obtido sucesso somente após vários meses problemáticos, de negociações, lutas, isso não desencorajou os produtores a confiar a mim outros filmes.

Agora, há uma outra razão. É uma razão dada por René Clair, e que penso ser dura como ferro, porque René Clair é um analista maravilhoso das condições do cinematógrafo na nossa sociedade.

René Clair afirma que a indústria nunca perdoa um diretor de um sucesso comercial. Sim, ele afirma que a única forma de conseguir bons trabalhos, muito bem pagos, com ótimos salários, é de ter dívidas absolutas, fracassos financeiros absolutos. Pois então, as pessoas hesitam sobre você, e te cobrem de ouro; elas ficam encantadas, elas adoram isso!

Assim, a experiência de *Estranhas coisas de Paris* (Elena et les hommes, 1956) me fez um bem considerável. Essa desventura americana me feriu, mas, por outro lado, na América, as pessoas sabem bem que certos erros de apresentação não me são imputáveis e, além disso, sinto uma espécie de corrente de simpatia comercial quanto a mim, da qual, no entanto, eu talvez não saiba tirar proveito, mas que é evidente. Nesse momento, se eu soubesse exatamente o que eu mesmo quero, seria muito fácil rodar filmes.

Em plena magia.

CAHIERS Assistimos recentemente a *La nuit du carrefour* (1932). O que se destaca, é que o filme é uma fábula policial. O senhor não

procura nunca o terror, mas uma espécie de deslocamento, e ao mesmo tempo, é prodigiosamente realista.

RENOIR A magia veio apesar de mim, simplesmente pelo fato de haver uma encruzilhada a 30 km de Paris, em uma estrada em direção ao Norte, um lugar mágico. Quando passeamos à noite de carro, por uma estrada nos arredores de Paris, nos encontramos em plena magia. Enfim, a realidade é sempre mágica. Para conseguir tirar a magia da realidade, é necessário que certos autores façam algo bem ruim, e que o apresentem sob um dia verdadeiramente bizarro. Se a deixamos tal como ela é, ela é mágica.

CAHIERS Isso é uma verdade para todos os seus filmes anteriores à guerra: para *Toni* (1935), para *O submundo*, para *O crime de monsieur Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936).

RENOIR Isso vem unicamente do meu desejo de tentar ver a realidade. Ora, a realidade, eu a amo bastante, e sou feliz de amá-la porque ela me traz alegrias infinitas. Mas encontramos uma grande quantidade de pessoas que a encaram com um horror absoluto, e a maioria dos seres humanos, que fazem cinema ou não, sejam eles lavradores, comerciantes ou autores dramáticos, estabelecem um tipo de filme entre a realidade e eles. E esse filme, para o estabelecer mais comodamente, é estabelecido a partir de elementos que são dados pela sociedade, pelo seu entorno, pelas conversas na rua, pelos jornais, pelos espetáculos que vemos. Esse filme é um filme extremamente monótono, pois ele se torna o mesmo para todo mundo. E verifica-se que quando perfuramos esse filme e mostramos a realidade que há por trás, as pessoas dizem: “ah, não! Isso não é verdade! Não é desse jeito!”. Então, essa é que é a verdade.

Sim, no final das contas, a realidade é que é mágica. É necessária muita paciência, muito trabalho e boa vontade para a encontrar. Estou convencido de que, além disso, não é uma questão de talento ou de dom: trata-se, unicamente, de boa vontade. Se quisermos encontrar a realidade, deve-se encontrá-la. Já é o suficiente eliminar o

13. Referência ao Primeiro Império de Napoleão Bonaparte, que durou de 1804 a 1815. [N.T.]

que nos parece fabricado pelos hábitos de nossa época, eliminar esses hábitos *a priori*, mesmo se retomarmos mais tarde aqueles que estão em conformidade com a realidade: pois há, em todo caso, alguns deles. Por exemplo, em um país como a França, onde comer conta muito, é evidente que a realidade culinária francesa não é de maneira nenhuma uma realidade pura, mas se aproxima bastante da realidade. Ao contrário, a realidade dos acontecimentos cotidianos, por exemplo, aquela das aventuras sentimentais, é absolutamente distorcida, deformada, como se vista através de um sorvete *soft*. Creio mesmo que a realidade das aventuras sentimentais é a mais enganosa, talvez mais que nos filmes, nos romances ou nos jornais. É absurdo o quanto os namorados que brigam podem bruscamente ver os fatos e o mundo através de um vidro distorcido, e perder todo o senso de realidade. É a tradição romântica. Pagamos por cento e cinquenta anos de tradição romântica: em se tratando do amor, da mulher, da abordagem das mulheres, em se tratando do que chamamos de “sentimento”. Essa realidade, apesar das rendas que a cobrem, essa realidade amorosa, me parece verdadeiramente muito mais real no Marivaux. Algo que perdurou até o final do século XVIII, e mesmo ainda nas produções revolucionárias. Isso mudou durante o Império¹³. Talvez por conta da influência da Alemanha. Em todo caso, dado que as aventuras sentimentais servem de base, bem frequentemente, à literatura, e que essas aventuras sentimentais são bem deformadas, isso acarreta em uma literatura e em um cinema bastante deformados.

CAHIERS Trata-se então de tentar rever as coisas tais como elas são.
RENOIR Acredito que esse é o trabalho – não empregarei aqui o nome demasiado importante do criador – de todo ser vivente. Se simplesmente vivemos, e se ganhamos nossa vida através de uma profissão qualquer, digamos como empregado em um comércio, podemos mesmo viver tentando suprimir essa espécie de filme que nos rodeia e de ver as coisas tais como elas são: sendo elas mais belas, sendo elas mais mágicas. Ah, se o filme nos trouxesse mais magia

e nos mergulhasse em um sonho agradável! De jeito nenhum: ao contrário, é a realidade que é o sonho agradável.

As obras-primas literárias, teatrais ou cinematográficas trazem, de tempos em tempos, um filme de qualidade que é também uma magia, uma ilusão, mas essa ilusão tem a vantagem de carregar mais realidade, ou talvez de ser uma ilusão de categoria menos inferior. Talvez... Além disso, passo meu tempo escrevendo histórias nas quais a mistura entre a magia teatral e a magia da vida formam a base da trama. Ainda agora, minha última peça, em suma, trata disso. É uma peça que se passa em Paris durante a guerra, sob a ocupação. Há os Alemães, há a Gestapo, há pessoas que estão infelizes, há tudo o que se quer, mas é uma peça que trata fortemente e, acima de tudo, de ilusão e de realidade. Quando rodamos uma cena em um filme, acontece que, quando encontramos realmente uma expressão bem próxima da realidade, toda a equipe, todo mundo no *set* julga mal essa expressão: “não está natural!”. Por outro lado, estamos tomados por uma certa prudência para, de qualquer forma, sermos aceitos pelo público. Demasiada prudência, é igualmente bem ruim...

—

CAHIERS 1935, é o ano de *O crime do monsieur Lange*...

RENOIR Em *O crime do monsieur Lange*, não devemos esquecer a contribuição de Jacques Prévert, que é primordial. Trabalhamos juntos. Pedi para ele vir comigo ao *set*. Ele vinha todos os dias, muito gentil, e, constantemente, eu o dizia: “bem, meu velho, nessa devemos improvisar”, e o filme foi improvisado como todos os meus filmes, mas com a permanente cooperação de Prévert.

CAHIERS Temos a impressão de uma conversa perpétua entre vocês dois: que a frase de um é terminada pelo outro.

RENOIR Exatamente! Tenho certeza de que nesse filme seria impossível saber a origem das ideias, se foi Jacques ou eu quem pensou isso ou aquilo. Chegamos a praticamente tudo juntos.

CAHIERS Mas, por exemplo, as pílulas Ranimax?

RENOIR Ah sim, esta foi inteiramente de Prévert!

CAHIERS E o cachorrinho de Brunius? Estaríamos tentados a crer que essa é do senhor...

RENOIR Ah, sim, com certeza. O cachorrinho de Brunius está lá somente porque era o meu cachorro.

CAHIERS Como foi a recepção para *O crime do monsieur Lange*?

RENOIR Boa. De forma alguma calorosa, mas boa. Não creio que *O crime do monsieur Lange* teria sido um triunfo comercial – isso me surpreenderia – mas foi certamente um bom investimento.

Um erro sedutor

CAHIERS *Um dia no campo* (*Une partie de campagne*, 1936) é um de seus filmes sobre o qual correm rumores os mais contraditórios.

RENOIR Parecia-me interessante fazer um filme curto que seria, entretanto, completo e que teria o estilo de um filme longo: enfim, o qual faríamos com os cuidados de um filme longo. Contudo, para imprimir cuidados de um longa-metragem em um curta-metragem, seria necessário encontrar um ponto onde aplicar algumas economias, dado que um filme curta-metragem não pode custar muito caro. Fizemos ele então em associação com Braunberger, e, para assim dizer, sem salário.

Escrevi o roteiro pensando nos locais onde poderia filmar, porque conhecia bem aquela região do Loing, perto de Montigny. Pensei que o Loing, naquele lugar, poderia representar o que o Sena foi outrora para Paris. Agora é impossível encontrar lugares sem construções, sem usinas nos arredores de Paris. E, sobretudo, a razão maior para a escolha dessas externas foi que eu as conhecia com exatidão, sabia a que horas a luz poderia ser dirigida agradavelmente sobre tal grupo de árvores. Eu conhecia os mínimos detalhes daquela paisagem. Conhecia também os inconvenientes. Sabia que poderia chover a qualquer momento: é o inconveniente principal, mas eu não esperava que a chuva fosse ser tão importante. Tínhamos um período do dia muito curto

de sol e, muito rapidamente, o orçamento previsto por Braunberger já havia sido ultrapassado, porque a chuva nos detinha mais demoradamente do que havíamos imaginado. Então, uma vez mais, modifiquei o roteiro, e o adaptei para o clima chuvoso. É por isso que temos sequências de chuva que não estavam previstas no roteiro original, e é por isso que eu não pude rodar todas as cenas previstas.

Do ponto de vista técnico, tive colaboradores extraordinários: meu sobrinho Claude, foi seu primeiro filme como diretor de fotografia, Cartier-Bresson e Visconti como assistentes, Brunius como ator. O som foi gravado diretamente. Foi um filme que pudemos fazer sem nenhuma dublagem, sem trucagem sonora. Quando o filme foi terminado, tive que ir imediatamente fazer *O submundo*, pois a chuva havia prolongado demais as filmagens.

O submundo foi atrasado assim em quinze dias, nos quais tive que reescrever o roteiro. Felizmente, a última estação foi boa e pudemos rodar algumas externas sem grandes dores de cabeça! Além disso, parece que a chuva se concentrou em *Um dia no campo*.

Não pude realizar a montagem, porque, após *O submundo*, fui levado a *A grande ilusão* (*La grande illusion*, 1937), já que o projeto, que eu tentava fazer havia três anos, se tornou, de repente, possível. Seguidamente, um após outro, sem que eu pudesse respirar, foram *A Marselhesa* (*La Marseillaise*, 1938), *A besta humana* (*La bête humaine*, 1938), *A regra do jogo*. Foram filmes que me foram muito caros, todos, e a cada vez eu dizia: “meu Deus, vou fazer a montagem de *Um dia no campo* depois”. Então, quando chegava esse momento, eu estava muito ocupado, e não podia fazer a montagem. E a guerra chegou...

Há também uma outra razão: eu pensava que faltavam cenas isoladas, mas aí, eu me enganava. Essas cenas não são, de forma alguma, necessárias. Ainda uma outra razão: é que Braunberger ficou muito contente com o resultado, tão contente que projetava fazer um longa-metragem. Ele chegou a pedir a Prévert para escrever um roteiro. Mas é bem difícil, vocês sabem, fazer um remendo,

transformar em longa-metragem algo que foi concebido para ser um curta-metragem. De modo que Prévert fez um pequeno projeto com o qual não ficou contente. E finalmente, acabou não sendo rodado. Em suma, para além do meu trabalho, foram todas essas circunstâncias que levaram o filme até a guerra.

CAHIERS Então não foi porque o senhor estava descontente?

RENOIR De jeito nenhum. Pelo contrário, estive sempre encantado com *Um dia no campo*. Foi somente que, por outro lado, as razões de Braunberger para se fazer um filme mais longo eram bem convincentes. Foi um erro, mas um erro sedutor. E, também, eu queria mesmo, caso decidíssemos revelá-lo do jeito que estava, levar isso a sério, sem ter a sensação de perder tempo com a montagem. Enfim, hesitávamos sobre a questão musical. A adaptação musical foi feita por Kosma de pronto, e de uma forma magnífica, mas, naquele instante, não sabíamos o que fazer. Não me lembro de todas as cenas que previa a mais, mas eu previa uma explicação, ou uma exposição de sentimentos, um intermediário entre a tempestade e o retorno ao final: uma cena na qual veríamos Sylvia Bataille em Paris com seu marido. Contudo, como desconfiava um pouco e achava que não poderíamos a rodar jamais, filmei a última cena de maneira que ela pudesse ser compreendida isoladamente.

Tenho certeza de que aquela cena em Paris foi inútil. Mas, como em todos os meus filmes, rodam-se cenas inúteis. Talvez seja o único filme que eu tenha feito (não rodo muita metragem nos meus filmes... em geral, não sou um “devorador de película”: mas enfim, de qualquer maneira, acabamos com algumas sobras) onde não há nenhuma sobra. Tudo foi utilizado plenamente.

Fazer a Rússia

CAHIERS Chegamos então a *O submundo*.

RENOIR *O submundo* é uma produção sem história. Sabe, Spaak é um colaborador maravilhoso, e com ele – apesar de sua maneira de improvisar

– partimos com uma armadura com a qual minhas improvisações não são perigosas. Companeez escreveu um tratamento para o roteiro, antes que eu ou Spaak chegássemos. Nós não o utilizamos.

Foi um tema que me foi proposto por Kamenka, de que gostei de imediato. Pedi somente uma modificação com relação ao projeto original – não digo do roteiro, que mudei completamente, mas do projeto geral –, foi que não tentássemos fazer a Rússia autêntica. Parecia-me que tentar fazer a Rússia autêntica em Paris era um empreendimento fadado ao ridículo, ao carnaval.

CAHIERS É justamente sobre esse ponto que a crítica fez algumas reservas.

RENOIR Ah, sim! Sempre a Rússia nas bordas do Marne! Penso que tive razão. A Rússia sem as bordas do Marne seria ainda mais falso. Aí, pelo menos, não pretendemos fazer a Rússia. Também não pretendemos fazer Paris. Mas demos a nossos atores uma linguagem puramente francesa, do século XX, e foi bem melhor.

CAHIERS Foi também seu primeiro filme com Jean Gabin...

RENOIR Ele sim, é um verdadeiro ator de cinema, Gabin, é ator de cinema, com *A maiúsculo*. Filmei com um bocado de gente na minha vida, e nunca encontrei uma tal potência cinematográfica, ele é uma força cinematográfica, é fantástico, é incrível, e isso deve vir de uma profunda honestidade. É certamente o homem mais honesto que conheci em toda a minha vida... Ah! Se conheço outra pessoa honesta, é Ingrid Bergman! Não há nela nada de enganoso. E tenho certeza de que o carisma de Ingrid para com o público – as pessoas dirão que é por conta da sua beleza, encontrarão mil razões –, tem a ver, para mim, com sua profunda honestidade.

É necessária uma picada

CAHIERS Dizem que *A grande ilusão* nasceu de uma troca de roteiros entre o senhor e Duvivier. Originalmente, ele deveria ter feito *A grande ilusão* e o senhor *La belle équipe*.

RENOIR Não. O que se passou foi o seguinte: eu trabalhava com Spaak. Estávamos próximos de escrever não lembro mais o que, provavelmente, *O submundo*, e nós trocamos algumas palavras acerca de *La belle équipe*. É possível que tenhamos mesmo começado a imaginar juntos a história para *La belle équipe*: é possível, não me lembro exatamente. Em todo caso, falávamos de *La belle équipe*. E depois Spaak e eu mesmo pensamos que deveríamos apresentar esse roteiro para Duvivier, porque seria uma história magnífica para ele! Tinha tudo a ver com ele. Duvivier, em seguida, a modificou ele mesmo, a digeriu e reescreveu o roteiro com Spaak. Mas nunca esteve em pauta que eu o filmasse.

Quanto a *A grande ilusão*, a origem desse filme foi uma história que um camarada de guerra que se chamava, durante a guerra, aspirante Pinsard, mais tarde capitão Pinsard e, quando rodei *Toni*, e ele comandava a base de Istres, general Pinsard. E o general Pinsard foi verdadeiramente um herói de guerra, uma figura que tinha escapado setenta e oito vezes, e é um homem pelo qual nutro um imenso reconhecimento, porque, quando eu mesmo estava na aeronáutica, e que tirava fotografias – isso significa que eu estava em um avião que não era muito rápido, nem muito bem defendido – bem frequentemente, eu era atacado pelos alemães, e se não fui derrubado, era porque um avião de caça de uma esquadrilha vizinha chegava sempre e derrubava o alemão. E era Pinsard, na maioria das vezes!

Eu rodava então *Toni*. Alguns aviões faziam acrobacias acima de nós, o tempo todo. Assim, o produtor Pierre Gaut me disse: “vamos ver o comandante”. E me deparei com Pinsard!

Revê-lo me fez lembrar suas histórias de escapadas. Eu disse a Pinsard: “Bem, meu velho, conte-me então ainda outra vez suas histórias de escapada! Poderei até, quem sabe, fazer um filme”. Então, ele me contou algumas histórias, as quais coloquei no papel, que não têm nada a ver com o filme que todos conhecem, mas que foram um ponto de partida indispensável. É necessário

termos algo que nos anime desde a base, uma espécie de fisgada, é necessária uma picada.

A picada, foram meus encontros com Pinsard. Então, escrevi um roteiro... enfim, escrevi uma história e, quando essa história foi um pouco digerida, eu a levei para Spaak, e disse: “meu velho, preciso de ajuda. Você vai fazer esse roteiro. Penso que há uma boa história”. Ele concordou, ele a achou muito boa e escreveu o roteiro, comigo. Após isso, nós levamos o roteiro ao produtor que fez *O submundo*, que não o achou nada bom. Finalmente, nós fomos dar uma volta por toda Paris. Felizmente Gabin gostou bastante do tema: além disso, éramos realmente bons amigos. Eis como rodei *A grande ilusão*, graças a Gabin.

Gabin e eu fomos a não sei quantas empresas e escritórios: franceses, italianos, americanos, não importa! Todos o recusaram, todos disseram: “Ah, uma história de guerra, que piada, etc. E depois, lida com uma série de questões muito delicadas, não se deve fazer isso”.

Finalmente, encontramos um rapaz que, na minha opinião, mostrou um talento enorme nisso tudo e nos ajudou formidavelmente. Ele se chamava Albert Kinkéwitch e era assistente, o secretário-geral, um factótum de um financiador, Rolmer, que sonhava em fazer negócios cinematográficos. Ele havia, talvez vagamente, colocado dinheiro em alguns filmes, não sei. O que quer que seja, Kinkéwitch, que se interessava bastante por cinema, mas que não era do cinema e Rolmer, que também não era do cinema, fizeram *A grande ilusão* e, tenho certeza, unicamente, de que por não serem do cinema. Todos os profissionais eram contra essa história.

Todos os especialistas em distribuição, as pessoas que eram realmente os nomes no meio comercial do cinematógrafo, rejeitaram esse roteiro com horror. Eu só pude rodá-lo graças ao apoio de Gabin.

CAHIERS Desde o lançamento, foi um grande sucesso?

RENOIR Desde o lançamento, decolou.

14. Guilherme II (1859-1941) foi o último imperador e rei da Alemanha de 1888 a 1918. [N.T.]

CAHIERS Não foi o senhor mesmo um prisioneiro durante a guerra?

RENOIR Não. Rodei esse filme a partir de testemunhos, os de Pinsard e os de muitos prisioneiros que entrevistei. O que me ajudou muito, foi que meu primeiro trabalho na vida tinha sido como oficial de cavalaria, e que, conseqüentemente, eu pude adivinhar quais seriam as reações das pessoas, já que eu conhecia bem o estado de espírito, em certas circunstâncias.

Do mesmo modo, as externas não foram feitas na Alemanha. Elas foram feitas na Alsácia, em certas partes de Alsácia extremamente influenciadas pelos alemães durante o período que seguiu a guerra de 1870. Por exemplo, os bairros, as casernas nas quais rodamos, eram casernas de artilharia construídas por Guilherme II¹⁴ em Colmar. O último castelo é um castelo construído por Guilherme II, é o Haut-Koenigsbourg. Essas são edificações de influência absolutamente alemã.

A música indiana

CAHIERS Então, logo após *A Marselhesa*, *A besta humana*.

RENOIR *A besta humana*, não foi um tema que escolhi. Sinto-me verdadeiramente feliz por ter feito esse filme. Isso prova que é um erro crer que devemos sempre escolher o tema. Foi Robert Hakim que me falou dele e que me convenceu de que deveria fazê-lo. Escrevi o roteiro em quinze dias. Em seguida, li para Hakim, que solicitou algumas pequenas modificações sem importância. Mas eu não escolhi o tema.

E, não o tendo escolhido (tinha lido *A Besta Humana* quando criança, e fiquei sem o reler talvez por vinte anos), meu trabalho de roteirista foi relativamente superficial. Aconteceu uma coisa que se produziu igualmente em *O submundo*. Durante as filmagens, modifiquei o roteiro no sentido de Zola. Lembrei-me dessa circunstância outro dia, na televisão, porque Simone Simon havia me pedido para

lhe dar com antecedência os textos que ela teria que dizer. Eu não tinha mais o roteiro de *A besta humana*, encontrei um na casa de Mary Meerson que, muito gentilmente, me emprestou. Infelizmente, era o meu primeiro roteiro. O diálogo em questão não estava nele. Havia um diálogo que eu tinha escrito e que ficou muito ruim, então o que dei a Simone Simon foi quase inteiramente copiado do texto de Zola, e ele é magnífico. Foi no dia em que o rodei, que o reapliquei. Tendo sido dada a tarefa de trabalhar muito rápido, reli, à noite, algumas páginas de Zola, para ver se não estava esquecendo nada. Além do mais, se há uma ideia que tenho na cabeça e que nunca abandonei – e continuo a pensar assim – é que o lado dito realista, ou naturalista de Zola não é tão importante, e que Zola é antes de tudo um poeta, um grande poeta. Era necessário então, conseqüentemente, que eu tentasse encontrar, em seu estilo, elementos que me permitiriam levar essa poesia à tela.

CAHIERS E, no entanto, esse filme tem alguma coisa mais organizada que os filmes precedentes.

RENOIR Veja, procedi ali como tinha procedido em todos os filmes. De manhã eu chego ao *set*. Leio os textos... Se eu puder ter alguns atores comigo – enfim, eu os tenho bem frequentemente: é necessário mesmo que eles se maquiem, que se preparem, que se vistam. Em geral, eu o faço somente com meu assistente, dois assistentes: a assistente de direção e o câmara. Imagino as cenas e as defino pela metade. Não penso ainda nos ângulos. Na minha opinião, os ângulos devem ser decididos após o ensaio com os atores. Naquele momento adquiro somente a ideia geral da cena, que se torna a espécie de linha a ser seguida, e mantida rigorosamente, de forma a dar toda a liberdade aos atores. Dito de outra maneira, penso que há entre a forma de proceder e a forma que consiste em seguir fielmente o roteiro, a diferença que existe entre a música indiana e a música ocidental após Bach e Vivaldi, depois da escala temperada.

Na música indiana, há um tema geral. Esse tema geral, há quatro mil anos, deve ser seguido. Além disso, há uma nota geral que é dada por um instrumento de cordas, que possui na verdade uma corda. Antes de começar, todos já estão cientes e essa nota é repetida constantemente, de modo a reunir os outros instrumentos em uma unidade tonal. Há então o tema e o tom, e ao redor deles se é livre. Penso que esse é um sistema maravilhoso, e tento fazer um pouco disso no cinematógrafo.

Eis meu sinal vermelho

Há outra coisa. Sabe, eu tenho a mania de rodar histórias que vêm a mim mesmo, histórias que se baseiam em observações que são feitas a partir do que me rodeia, sobre aventuras que vivi ou que amigos viveram e, na realidade, não sei se isso é um erro, porque demanda um trabalho pesado. Exige muito tempo, em todo caso. Então terminamos por produzir relativamente pouco. Quando já se tem um romance como *A Besta humana*, a adaptação é muito mais fácil. De qualquer maneira, os maiores autores assim fizeram: Shakespeare, todos os grandes autores clássicos. Os clássicos franceses repetiram os clássicos latinos, que repetiram os clássicos gregos. É uma grande ajuda quando não temos que nos preocupar com a invenção de uma história, mas somente com a construção dramática de uma história já encontrada. Podemos nos permitir então uma construção muito mais rigorosa. Nas histórias originais, dado o fato de que duvida-se de si, estamos obrigados a lançar uma certa incerteza, que permite um reajuste constante. Em *A regra do jogo*, fiz um trabalho de equilibrista (ainda esse trabalho de equilíbrio!) empurrando de um lado pro outro, depois endireitando: “vou quebrar a cara, isso vai cair por terra”. Tem-se a impressão de se estar sobre uma corda bamba, como um funâmbulo, com uma grande barra e seus pesos. Mas é apaixonante, devo dizer. Nesse instante, é muito difícil fazer filmes e, quando vejo filmes bem-sucedidos

(só Deus sabe se eles existem!), fico imensamente admirado. Nós nos endereçamos a um mundo essencialmente instável, e somos instáveis. Evidentemente, temos o direito de sermos pessimistas, de perder um pouco essa espécie de confiança que eu tinha, por exemplo, quando rodava *O rio sagrado*.

Outro dia, eu tenho um amigo, um amigo bem jovem, que me disse uma coisa realmente maravilhosa. Na minha opinião, é nesse sentido que podemos filmar alguma coisa. Nós falávamos de como é hoje dirigir automóveis nas cidades, por exemplo, em Paris, e o fato de muitos motoristas de táxi ficarem bastante irritados quando chegam ao final de sua jornada de trabalho. Perguntávamo-nos como eles não ficam ainda mais, porque é abominável. Eles ficam constantemente com um pé no freio, arriscando atropelar um ciclista, sob o risco constante de morte e de sofrer acidentes, ou simplesmente da contravenção, o que é muito aborrecedor. E se eles não manifestam mais seu estado de nervos é porque são pessoas bem altivas e que se contêm. E meu jovem amigo, que dirige bastante em Paris, me disse: “bem, eu tento – ainda não consegui, mas creio que vou conseguir – tento considerar que os semáforos são como calmantes para os nervos. Por exemplo, há um sinal vermelho: esse sinal vermelho nos detém? Em geral somos impacientes, nos dizemos: ‘esse sinal vermelho, ele dura, ele não termina, quando virá o sinal verde?’. Eu me digo: ‘que sorte! Eis meu sinal vermelho!’ Largo os pedais, estendo minhas pernas, me estico e olho para as pessoas ao meu redor, tento ver o que se passa na rua, e quando o sinal verde aparece, me digo: ‘tenho sorte! Esse sinal vermelho mal durou! Vou chegar adiantado, e não atrasado’”.

RENOIR POR ELE MESMO

Meus anos de aprendizado¹

JEAN RENOIR

Amo o cinema desde 1902. Tinha oito anos e estava internado numa espécie de prisão de luxo, ornamentada com o nome de colégio.

Numa manhã de domingo vimos chegar no locutório um homem do tipo “fotógrafo”, que carregava um estranho equipamento. Era um cinematógrafo. Ele usava uma gravata larga e tinha uma barba pontuda. Ficamos observando-o durante mais de uma hora, enquanto montava seu aparelho, ajudado por dois trabalha-dores, experimentava a lâmpada de acetileno, armava a tela, etc. Depois, a exibição começou. O operador nos mostrou primeiro algumas cenas que ele próprio filmara nos bairros de Paris. Lembro que as imagens me pareceram inicialmente confusas, sem dúvida não por causa da qualidade da fotografia, mas porque eu não estava acostumado. Mas as crianças, como os selvagens, habituam-se depressa ao cinema e depois de alguns instantes eu já podia compreender tudo. Meus colegas também, e indicávamos em voz alta os pontos da cidade que reconhecíamos.

Em seguida, foi apresentado um filme cômico: *Les aventures d'Auto-Maboul*.

Auto-Maboul vestia uma casaco de pele de cabra, de chofer, cujos pêlos, endurecidos por alguma hábil engomagem, apontavam imperinentes para todos os lados. Um enorme boné e um gigantesco par de óculos completavam o atavio desse grotesco ouriço. Diante de

1. Publicado originalmente na revista *Le Point*, XVIII, dezembro de 1938. Esta versão foi extraída do livro: Renoir, Jean. *Escritos sobre cinema 1926–1971*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 41–51. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos.

uma garagem, ele tentava pôr seu automóvel em funcionamento. A aventura se desenrolava com um grande reforço de fumaça, chamas e explosões. Abruptamente, o automóvel se moveu sozinho, para trás. Foi parar diante de um pedestre aturdido, depois tomou a se mover, desta vez para a frente, a toda velocidade. Na passagem, Auto-Maboul conseguiu pular para o volante, mesmo se atrapalhando com o enorme casaco de pele de cabra. O filme terminava com o automóvel e o motorista desaparecendo na água.

Eu daria tudo para rever esse programa. É o cinema autêntico, muito mais do que consegue ser a adaptação de um romance de Georges Ohnet ou de uma peça de Victorien Sardou.

Minha segunda etapa no caminho do cinema ocorreu durante a guerra, uma apresentação de *Os mistérios de Nova York*. Creio que foi no “American Cinema”, na Place Pigalle. Eu estava na aviação e ao voltar à minha esquadrilha fiz a meus companheiros um relato delirante dessa aventura. Meu entusiasmo me valeu o apelido de Elaine Dodge.

Mas não demorou muito para que todos os meus companheiros também se sentissem atraídos e se tomassem fãs ardorosos da heroína desse filme. Conheci mais tarde a atriz. Era uma intrépida americana, a gentileza em pessoa, não vivia absolutamente nas nuvens.

A terceira etapa é a mais importante. Também data da época da guerra. Podemos chamá-la de “a revelação de Carlitos”. Devo-a à clarividência de um de meus companheiros de esquadrilha. A projeção dos primeiros filmes de Carlitos o impressionara profundamente e o convencera de que no futuro o cinema desempenharia um papel da maior importância na vida das nações. Ele até apregoava que um dia os filmes seriam julgados por críticos de qualidade, como acontecia com o teatro, os romances, a poesia e a música. O pai de meu amigo partilhava totalmente as suas opiniões. Esse pai profético não era outro senão o Professor Richet.

O período do pós-guerra foi de certa forma a idade de ouro dos amantes do cinema. Era o grande momento do cinema americano. As

salas importantes o desprezavam, preferindo as asneiras pretensiosas representadas de maneira desastrosa por atores superados ou filmes italianos, de um ridículo absoluto. Os filmes americanos encontravam um excelente mercado nas pequenas salas de exibição. Eram apresentados dois ou três por sessão e o programa mudava duas vezes por semana. Houve várias ocasiões em que eu ia ao cinema três vezes por dia, o que significava que no momento de deitar assistira a sete ou oito filmes, cinquenta ao final da semana e cerca de duzentos em um mês.

A ideia de trabalhar no cinema não me ocorreu. Parecia-me impossível fazer qualquer coisa semelhante na França. Esses filmes americanos que eu tanto amava, os atores admiráveis cujo desempenho tanto me fascinava, não eram desprezados e muitas vezes até ignorados pela maior parte de nossos críticos? Como eu, que sonhava timidamente em seguir os seus passos, sem a esperança de igualá-los, podia me imaginar tendo a menor chance, neste país rotineiro que é o meu?

Quanto a ir para a América, era um projeto que se encontrava no domínio da utopia e que eu nunca teria a desfaçatez de conceber.

Um dia, no cinema do Colisée, assisti a *Le brasier ardent*, dirigido e representado por Mosjoukine, produzido pelo corajoso Alexandre Kamenka, da Albatros.

Os espectadores gritaram e assoviaram, chocados com aquele espetáculo tão diferente de seu pasto habitual.

Eu me senti encantado. Finalmente tinha diante dos olhos um bom filme feito na França. Era verdade que se tratava de um filme de russos, mas realizado em Montreuil, num ambiente francês, sob o clima francês; o filme não teve sucesso, mas foi apresentado numa boa sala.

Decidi então abandonar meu ofício, que era a cerâmica, e tentar o cinema.

Meus primeiros trabalhos, em minha opinião, não oferecem interesse algum. – Só têm valor pela interpretação de Catherine

Hessling, que era uma atriz fantástica, até demais para ser aceita pelos tímidos comerciantes franceses. Essa é a explicação para o seu desaparecimento. Ingenuamente, meticulosamente, eu me esforçava por imitar meus mestres americanos. Não compreendera que o homem, ainda mais do que sua raça, é dependente do solo que o alimenta, das condições de vida que moldam seu corpo e cérebro, das paisagens que durante todo o dia desfilam diante de seus olhos. Ainda não sabia que um francês vivendo na França, bebendo vinho tinto e comendo queijo de Brie, diante de paisagens parisienses, não pode realizar um obra de qualidade se não se basear nas tradições das pessoas que viveram como ele.

O único benefício que obtive desses primeiros e ingênuos trabalhos foi um bom conhecimento da técnica do aparelho, iluminação, cenário e, principalmente, trucagens. Tomei-me um hábil fabricante de maquetes; a construção de uma paisagem em tamanho reduzido ou de uma rua em miniatura era suficiente para minha felicidade. Passei a ir muito menos ao cinema, porque não tinha tempo. Minha atração pelos filmes americanos começou a se tomar menos exclusiva. Talvez por espírito de contradição e porque os esnobes haviam descoberto o cinema americano. E também, como eu próprio virara um artesão, comecei a perceber seus defeitos.

Foi um tremendo acaso que me levou, em 1924, a um cinema em que era exibido um filme de Eric von Stroheim. Esse filme, *Esposas ingênuas* (*Foolish Wives*, 1922), me impressionou. Devo tê-lo visto pelo menos dez vezes.

Relegando o que antes adorava, compreendi o quanto me equivocara até aquele momento. Deixando de acusar tolamente a suposta incompreensão do público, percebi a possibilidade de atingi-lo pela apresentação de temas autênticos, na tradição do realismo francês. Pus-me a olhar ao redor e, aturdido, descobri uma grande quantidade de elementos puramente franceses que podiam ser transpostos para a tela. Comecei a constatar que os gestos de uma lavadeira, uma mulher

que se pinta diante de um espelho ou um vendedor de legumes e frutas em sua carroça possuíam muitas vezes um valor plástico incomparável. Refiz uma espécie de estudo do gesto francês, através dos quadros de meu pai e de outros pintores de sua geração. E depois, fortalecido por essas novas aquisições, realizei meu primeiro filme que vale a pena ser comentado, *Nana* (1926), baseado no romance de Emile Zola.

Revi esse filme há dois ou três anos. Testemunha uma grande sinceridade em sua inépcia. Quando se é jovem, quando se é combatido, criticado e vaiado, qualquer um adora se apoiar numa certa pretensão. Pode-se sentir isso em *Nana*. Seja como for, ainda amo esse filme.

Uma das maiores alegrias de minha vida foi a que experimentei em Moscou, há três ou quatro anos, quando um camarada de lá me apresentou num congresso; os espectadores que ignoravam meu nome se puseram a aclamar meu velho *Nana*.

Mas *Nana*, que foi um dos primeiros filmes a manter uma exclusividade de várias semanas num cinema dos bulevares, que obteve bilheterias excepcionais para a época e preços de venda no exterior que gostaríamos de conseguir hoje, foi mesmo assim um desastre comercial. Empenhei tudo o que possuía, até o último níquel, mas conquistei o respeito através da força dos grandes produtores do momento e a convicção de que, enquanto eles predominassem no mercado, um independente nada poderia fazer.

Houve um outro elemento de êxito que eu negligenciara: o cinema, como todos os outros ofícios, é um “círculo”, e para que um “estranho” possa penetrar nesse círculo não é apenas uma questão de idéias e tendências, mas também de linguagem, hábitos, costumes, etc.

A história nos ensina que as grandes transformações entre os povos e os organismos provêm em geral de dentro para fora; meu erro fora o de não começar como um homem do interior.

Encontrei trabalho e fiz, por encomenda, filmes anódinos. Não foram sucessos, mas os produtores ficaram satisfeitos. Diziam que

meu trabalho era “comercial”. No jargão do cinema, um filme comercial não é aquele que dá muito dinheiro, mas sim um filme concebido e executado de acordo com as regras dos comerciantes.

Mas faço duas exceções em minhas produções desse período. Uma é *A pequena vendedora de fósforos* (La petite marchande d’allumettes, 1928), que foi para mim uma excelente oportunidade de desenvolver os conhecimentos técnicos. A outra é *Tire-au-flanc* (1928), um *Tire-au-flanc* mudo, com a participação do bailarino Pomiès e do ator Michel Simon, sem qualquer relação com o *Tire-au-flanc* de Bach.

Realizei *A pequena vendedora de fósforos* em associação com Jean Tedesco, num estúdio minúsculo, que conseguimos montar no sótão do Vieux-Colombier. Este empreendimento baseava-se em nossa convicção de utilizar dali por diante a película negativa pancromática, em lugar da ortocromática. Mas essa técnica exigia meios de iluminação diferentes e as pessoas na indústria cinematográfica ainda não estavam convencidas da conveniência dessa mudança.

Eu já conseguira impor às empresas para as quais trabalhava o uso de objetivas bastante luminosas, que proporcionavam à impressão na película ortocromática um aspecto que se aproximava da fotografia atual. Agora, todo mundo emprega essas objetivas, como a Cook 2, por exemplo, mas naquele tempo era preciso discutir e brigar com determinação para persuadir as pessoas a adquiri-las e, mais ainda, a usá-las.

Hoje, diga-se de passagem, penso o contrário; a sensibilidade das emulsões modernas e a perfeição dos laboratórios fazem com que essas objetivas sejam inúteis. Tenho um outro motivo: quanto mais avanço em meu trabalho, mais sou levado a realizar a cena em profundidade, em relação à tela. Quanto mais isso acontece, mais renuncio às confrontações entre dois atores postados de maneira comportada na frente da câmera, como na fotografia. E mais cômodo para mim colocar os personagens com mais liberdade, a distâncias diferentes da câmera, fazê-los se movimentarem. Para isso, tenho necessidade de uma grande profundidade e creio que esse efeito é

muito mais agradável quando deriva de uma objetiva que a possui desde o nascimento, em vez de ser decorrência de uma objetiva pouco profunda que foi diafragmada.

A fotografia francesa em 1925 era uma fotografia falsamente brutal e a multiplicidade de sombras nos rostos me chocava muito.

O uso de objetivas luminosas oferecia nesse momento uma vantagem evidente para diminuir a quantidade de aparelhos de iluminação e, em conseqüência, obter um sistema de sombras muito mais simples nos objetos fotografados.

Mas voltemos ao Vieux-Colombier. Com Tedesco e outros companheiros, construímos um equipamento que é no fundo o ancestral de todos os equipamentos atualmente empregados nos estúdios. Sua característica consistia no emprego de lâmpadas elétricas com a voltagem um pouco aumentada. Eram instaladas em caixas de metal brilhante, na frente de superfícies pintadas de branco e menos refletoras, ou diante dos espelhos de projetores, isoladas ou em grupo, exatamente como todos fazem agora. Conservamos alguns arcos que permitiam projetar grandes sombras sobre os rostos e cenários. É claro que os técnicos dos estúdios zombavam de nós, mas estávamos confiantes porque outros técnicos, como Raleigh, meu velho mestre, e o engenheiro Richard aprovavam nossas pesquisas.

Alimentávamos os aparelhos com a corrente de um grupo elétrico que nós mesmos havíamos montado e cujo motor (um excelente Farman, retirado de um carro acidentado) era refrescado pela água da torneira.

Também fabricávamos nossos cenários, maquetes, vestuário, etc. Filmávamos e revelávamos. Assim, durante um ano, praticamos em pequena escala todas as especialidades do ofício. Saiu um filme que não era pior do que os outros, com partes feéricas que interessaram ao público e uma fotografia, de Bachelet, que foi considerada deslumbrante. Infelizmente, um processo ridículo interrompeu a carreira desse filme e condenou ao insucesso nosso empreendimento artesanal.

Quanto a *Tire-au-flanc*, é um filme do tipo comercial, produzido em prazo rápido e com um orçamento muito reduzido. Tive a oportunidade de lançar Michel Simon, que já era o grande ator que continuou sendo. A colaboração do bailarino Pomiès, que logo a morte nos tiraria, permaneceu em minha memória como uma etapa agradável de minha carreira. A realização desse filme burlesco, com partes trágicas e outras feéricas, sem muita relação com a peça teatral em que se baseou, me proporcionou grandes satisfações.

Chegamos enfim ao acontecimento mais marcante na vida de todas as pessoas que procuram viver de nossa indústria, a exibição de *O cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927). O sucesso desse filme revolucionou os hábitos cinematográficos. Os franceses, a princípio com desconfiança, depois com entusiasmo, aderiram ao cinema falado. Eu também queria fazer como os outros, mas estava definitivamente classificado como autor de filmes dramáticos mudos, como uma espécie de inimigo do teatro. Ninguém queria saber de mim nesse caminho novo, cujas primeiras aplicações consistiram na filmagem, palavra a palavra, de peças de sucesso.

Esperei quase dois anos por uma oportunidade. Durante esse período, todo o edifício comercial sobre o qual se construía o cinema desmoronou fragorosamente. O motivo foi muito simples. Antes do cinema falado, havia filmes demais; quase todos os filmes estrangeiros podiam se transformar em filmes absorvidos pelo público francês com mero acréscimo de subtítulos. Os donos do negócio eram os proprietários das salas de projeção. O filme falado mudou tudo isso, porque a língua constituía uma fronteira dentro da qual nossos filmes se encontravam automaticamente protegidos. Os donos do cinema deixaram de ser os exibidores e passaram a ser os produtores.

Os estrangeiros iniciaram a luta. Não demorariam a encontrar um meio de combate eficaz, com a dublagem dos filmes. Os produtores, com as despesas exageradas em que se empenharam com base nas receitas espetaculares dos primeiros filmes falados, logo

caíram nas mãos dos distribuidores, isto é, dos intermediários. É quase a situação atual. Pode-se dizer que, salvo raras exceções, o cinema francês pertence agora aos que souberam se situar entre o fabricante e o cliente, ou seja, às pessoas que arriscam muito pouco ou nada e sempre ganham.

Meu primeiro filme falado foi uma espécie de teste. Desconfiavam de mim. Era preciso que eu apresentasse provas. Realizei *On purge bébé* (1929), baseado em Feydeau. Não é um filme famoso. Realizei-o em quatro dias, apesar de ter mais de dois mil metros. Custou menos de duzentos mil francos ao produtor e rendeu mais de um milhão.

E ainda bem que comeci por esse filme. Provavelmente estaria perdido se estresse no cinema falado com uma obra de certa importância. Era a época dos falsos ruídos. Os acessórios, os cenários, tudo era “arranjado” para o som, com uma incrível simplicidade. Esses hábitos me irritavam e, para assinalar meu mau humor, decidi registrar o ruído de uma descarga de latrina. Foi uma espécie de revolução, que fez mais por minha reputação do que a realização de uma dúzia de cenas de sucesso. As personalidades artísticas e científicas mais respeitáveis das grandes empresas sonoras declararam que era “uma inovação audaciosa”. Depois de tal golpe de mestre, não podiam mais me recusar o que eu reivindicava há um ano: a possibilidade de filmar *A cadela* (*La chienne*, 1931), baseado num romance de La Fouchardière.

Fui impiedoso em *A cadela*; até mesmo, devo dizer, insuportável. Realizei esse filme como queria, como entendia, sem levar em consideração os desejos do produtor. Jamais revelei qualquer coisa das cenas ou mostrei os diálogos; dei um jeito para que o resultado das filmagens permanecesse praticamente invisível até o final do filme. E nesse momento houve um grande escândalo. O produtor esperava um espetáculo de vaudeville; descobriu-se diante de um drama sombrio, desesperado, tendo como atração um assassinato, o que não era do gosto do público no momento.

Fui expulso do estúdio, em particular da sala de montagem, mas como todos os dias tentava entrar ali acabaram chamando a polícia. O produtor mandou fazer uma montagem de acordo com suas noções, percebeu que ficava sem pé nem cabeça e chegou a uma conclusão: perdido por perdido, valia mais deixar que eu fizesse o que queria. Pude voltar à sala de montagem e reparar os estragos. O filme foi exibido pela primeira vez em Nancy. Um fracasso sem precedentes. Os espectadores foram ao cinema confiantes no anúncio de que se tratava de uma boa comédia. (consegui que a publicidade anunciasse o verdadeiro gênero de minha obra. Um corajoso exibidor de Biarritz, Monsieur Siritzky, apresentou *La chienne* a seu público e obteve boa receptividade.

Decidiram então lançar o filme em Paris, no Colisée; e reencontrei durante várias semanas aquele clima extraordinário de polêmica que é tão agradável para os que exercem meu ofício e que eu já conhecera durante a exibição de *Nana*.

Infelizmente para mim, a luta que travei para realizar *A cadela* me proporcionou uma reputação de homem intratável. Depois desse filme, tive a maior dificuldade para encontrar trabalho. Era considerado um tipo terrível, capaz das maiores violências contra os produtores que não partilhavam as minhas opiniões. Vivi como pude, realizando uns poucos e pobres filmes, até o momento em que Marcei Pagnol me permitiu realizar *Toni* (1935).

Toni foi para mim a oportunidade de criar de verdade, de escapar ao conformismo imbecil que domina tantas pessoas que dirigem a nossa indústria. Em suma, foi a liberdade de espírito e corpo sem a qual nenhuma pessoa no mundo é capaz de fazer um bom trabalho.

Aprendi muita coisa com *Toni*. Esse filme me deu a coragem necessária para tentar coisas novas, em rumos diferentes.

Depois fiz *O crime do monsieur Lange* (Le crime de monsieur Lange, 1936), *La vie est à nous* (1936), *O submundo* (Les bas-fonds, 1936), *A grande ilusão* (La grande illusion, 1937), *A Marselhesa* (La

Marseillaise, 1938) e acabo de concluir *A besta humana* (La bête humaine, 1938). Não sei se esses filmes são bons ou maus. Em minha humilde opinião, isso não tem a menor importância. O que sei é que agora começo a compreender como se deve trabalhar.

Sei que sou francês e que devo trabalhar numa perspectiva absolutamente nacional. Sei também que fazendo assim e somente assim posso alcançar as pessoas de outras nações e realizar uma obra internacional.

Sei que o cinema americano vai desmoronar porque não é mais americano. Sei também que não devemos repelir, mas sim absorver os estrangeiros que vêm nos trazer seus conhecimentos e talento. É uma política que não deu maus resultados para a arte francesa, desde Leonardo da Vinci a Picasso. Creio que o cinema não é tanto uma indústria como querem apregoar, e que os magnatas com seus milhões, gráficas e mesas enormes vão acabar se perdendo. O cinema é um ofício artesanal e são os artesãos, reunidos para se defenderem, que talvez façam com que o nosso cinema seja o primeiro do mundo. Sabendo isso, tenho a impressão de que ainda me resta muito a fazer num ofício que, se fosse livre, poderia contribuir de maneira considerável para o conhecimento dos homens e das coisas.

Perguntam-me¹

JEAN RENOIR

Perguntam-me qual foi minha evolução depois de *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939). Não creio que essa questão tenha a menor importância.

Em primeiro lugar, ninguém faz um filme sozinho. É o produto de uma equipe. É evidente que há uma pessoa que influencia essa equipe e se toma praticamente a animadora, a condutora, o *patron*, como se dizia nos ofícios artesanais. No início do cinema americano, essa função cabia com frequência ao artista famoso. Há razão em dizer “um filme de Mary Pickford ou Douglas Fairbanks”, porque eles influenciaram o trabalho de suas equipes mais do que qualquer outro. Às vezes são os escritores que prevalecem mais do que os outros na obra comum. Com mais frequência, no entanto, são os diretores. Ainda hoje, na Europa, um filme é antes de tudo a obra de seu diretor; na América, é habitualmente a criação do produtor.

Como diretor, estou convencido de que eu e meus colegas somos os únicos *chefs* capazes de preparar uma refeição requintada. Mas sei também que nada podemos fazer sem a colaboração de nossos especialistas em molhos e assados, *sommeliers* e assim por diante, sem falar no proprietário do restaurante. Há *restaurateurs* de classe e há os vulgares. Os segundos estão constantemente em cima de seu *chef*, importunando-o com conselhos... um pouco mais de sal... há estragão demais nesse frango... Os produtores – perdão,

1. Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 8, janeiro de 1952, pp. 5–9. Esta versão foi extraída do livro: Renoir, Jean. *Escritos sobre cinema 1926–1971*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, pp. 66–70. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos.

os *restaurateurs* – de classe proporcionam paz a seu *chef*. O talento deles consiste em escolher o *chef* com o maior rigor... e oferecer-lhe uma equipe e recursos técnicos que se ajustem à sua personalidade. Se não dá resultado, sempre resta ao *restaurateur* a possibilidade de despedir todo mundo.

Só o resultado conta nesta terra e o resultado é o produto não apenas de meu trabalho, mas também dos atores, técnicos, artistas e trabalhadores diversos. É por isso que somente a minha evolução não seria suficiente para explicar a diferença entre *A regra do jogo* e *O rio sagrado* (The River, 1951). É preciso também definir a evolução dos vários colaboradores que me ajudaram a realizar esses dois filmes, passando ainda pela história interior dos outros filmes que realizei entre 1939 e 1949.

O que simplifica a questão é o fato de que não evoluímos sozinhos. Mesmo a distância, as pessoas de civilizações similares avançam mais ou menos numa só direção. E o mundo que conhecemos, o mundo a que estamos ligados por nossa civilização, nossas afeições, vai pelo mesmo rumo.

Passei dez anos fora da França. Na primeira vez em que voltei a Paris, sentei com os velhos amigos e retomamos a conversa não no ponto em que fora interrompida, mas no ponto em que estaria se continuássemos a nos encontrar todos os dias.

É claro que estou falando de meus amigos mais íntimos.

Diga-se de passagem que essa constatação é bastante inquietante. Tenho certeza de que é procedente no que me diz respeito. Se ocorre também com uma maioria, representa um sério questionamento à ideia de nação, sobre a qual nos apoiamos desde Joana d'Arc. Portanto, evoluímos por grupos... e não individualmente.

Há mil maneiras de criar. Pode-se plantar batatas, fazer filhos ou descobrir um novo planeta. O que me atrai na fabricação de filmes é o que também atrai certos fabricantes de romances – ou de música – enfim, muitas pessoas que tentam criar alguma coisa nos

domínios da Arte. Porque estou cada vez mais convencido de que o cinema é uma arte. Como arte, pode, entre outras coisas, servir para transmitir a nosso público um relato tão exato quanto possível dessa evolução coletiva.

Quando digo que o cinema é uma arte, admito que pode ser uma arte menor, contaminada pelo industrialismo e comercialismo. Mas não é o que também acontece com a tapeçaria e a cerâmica? Uma faiança de Urbino ou uma tapeçaria de Beauvais são inegavelmente obras de arte. Saem de um ateliê e, como um filme, precisam da colaboração de autores, técnicos, financistas e comerciantes. E, no final das contas, mesmo a apresentação de uma peça de teatro, de uma sinfonia ou os afrescos que ornamentarão um palácio são precedidos de compromissos financeiros e de técnicas bastante comparáveis ao que constitui o prelúdio inevitável de um filme.

Nesta vida, pode-se escolher o grupo. Com bastante frequência, é o acaso que nos situa. Não importa – o essencial é que nossas vozes não sejam isoladas.

Em todos os filmes que realizei, reconheço que minha influência foi muito grande, permitindo-me aceitar que me atribuam a responsabilidade maior pela obra final. Mas seria igualmente inútil negar que a influência que recebi dos colaboradores foi enorme. Tentei digeri-la de forma a me ajudar a reforçar meu conhecimento da vida. Afinal, como se pode aprender a conhecer a vida se não através de outros seres humanos? Um grande problema é o de não se permanecer apenas um curioso, não observar a agitação dos outros como um turista contempla uma multidão estrangeira da sacada do hotel. É preciso participar ou então se permanece como um amador. Para ter filhos, são necessárias duas pessoas. E é preciso amar, nem que seja apenas fisicamente.

Quando se realiza um filme, as relações entre os colaboradores – eu deveria dizer “cúmplices” – tomam-se estranhamente íntimas. Essa fusão aparentemente vulgar talvez seja a causa de uma certa

“grandeza genuína” de nosso ofício, que também tem seus aspectos mesquinhos... como todos os grandes ofícios.

Devo dizer sinceramente que sempre evitei me lançar em produções nas quais teria de colidir com personalidades hostis. Não creio que da discussão nasça a luz. Ao contrário, estou convencido de que para se chegar a um bom trabalho é preciso que todos cavem no mesmo buraco e na mesma direção.

A fim de se poder escolher as condições de trabalho, é preciso obviamente renunciar a fazer fortuna.

Há criadores que sentem antes e outros depois. Os que sentem ao mesmo tempo que as massas são evidentemente aqueles que alcançam mais sucesso. Basta abrirem a boca para que o público reconheça seus próprios pensamentos. Os que são verdadeiramente grandes pensam antecipadamente. Numa equipe ideal de filme, deve haver os que pensam antes, os que pensam depois e os que pensam passo a passo. Creio que os grandes filmes são o resultado de equipes que seguiram aquele que pensava antes. Isso não significa que esse personagem, diretor ou escritor, fotógrafo ou ator, às vezes simples conselheiro, sempre tenha razão comercialmente. Ele pode estar errado até mesmo em termos artísticos. Preenche uma função ao correr mais depressa que os outros. Desempenha o papel que lhe foi designado neste vasto mundo que os hinduístas dizem ser “único” e do qual, segundo eles, não somos mais que uma parte, da mesma forma que uma árvore, um passarinho ou uma pedra.

Para abrir um caminho através da selva, é sempre conveniente se bater à frente com um bastão, a fim de afastar os perigos invisíveis. Algumas vezes o bastão se choca com um galho sólido e quebra em sua mão; resiste outras vezes, mas seu braço fica todo dolorido. É um pouco assim o que tenho feito nos últimos anos. Não queria permanecer no mesmo lugar. Mas a agulha da bússola que consultei estava louca e era muito difícil encontrar o rumo. Além do mais, sou bastante pretensioso. Isso prova que não perdi o contato com nosso

mundo instável. Poucos podem alegar hoje que sabem para onde vão. Quer sejam indivíduos, grupos ou nações, o acaso é seu guia. Os que marcham para um objetivo preciso devem isso mais ao instinto do que à inteligência. Eu sabia para onde ia quando realizei *A regra do jogo*. Conhecia o mal que corroía meus contemporâneos. Isso não significa que eu soube apresentar uma ideia objetiva desse mal em meu filme. Mas o instinto me guiava. A consciência do perigo me proporcionava as situações e as respostas e meus companheiros eram como eu. Como estávamos inquietos! Creio que o filme é bom. Mas não é tão difícil assim trabalhar quando a bússola da inquietação indica o verdadeiro rumo.

Reencontrei uma certeza similar com *O rio sagrado*. Senti aflorar em mim o desejo de compreender meu próximo. Creio ser este, igualmente, o desejo de todos. É possível que as forças do mal desviem o curso dos acontecimentos. Mas sinto no coração dos homens um desejo... eu não diria de fraternidade, mas simplesmente de investigação. Essa curiosidade ainda permanece na superfície, como em meu filme. Mas é melhor do que nada. Os homens estão cansados de guerras, privações, medo e dúvida. Ainda não chegamos ao período dos grandes avanços, mas entramos no período da boa vontade. Meus companheiros e eu sentimos isso mesmo na Índia, durante os dias terríveis em que hinduístas e muçulmanos se matavam uns aos outros. A fumaça das casas incendiadas não sufocava nossa confiança. Pensávamos apenas que aqueles homens estavam atrasados no tempo.

Tudo isso é muito vago. São sensações difíceis de expressar. Arrisco muito ao escrever que creio haver percebido esses impulsos de boa vontade. Se estiver enganado, vão rir de mim. Mas assumo o risco com confiança.

Algo aconteceu comigo¹

JEAN RENOIR

Como diz o Capitão John em *O rio sagrado* (The River, 1951): “Tudo o que acontece com você, cada pessoa que você encontra e que é importante aos seus olhos, ou você morre um pouco, ou você renasce”.

Aconteceu-me algo muito importante. Para mim, bem como para milhões de outras pessoas, e esse algo é a Segunda Guerra Mundial, causa de minha partida para a América, onde eu encontraria pessoas importantes para mim, onde eu sentiria ter nascido de novo.

Naquela época, o grande projeto dos produtores de Hollywood era me convencer a fazer o mesmo tipo de filme que eu já tinha feito na Europa. Fiquei muito lisonjeado ao saber que gostavam dos meus filmes, mas, por me sentir um ser novo e ansioso para expressar no meu trabalho o que eu tinha me tornado, foram muitos os mal-entendidos.

Outra dificuldade foi encontrar um novo estilo que pudesse se encaixar com a minha nova personalidade e com a minha nova existência. O dia em que li o romance de Rumer Godden, *O rio sagrado*, percebi que eu tinha finalmente encontrado. Este não foi um projeto simples. Era preciso aceitar a primeira lei inconsciente formulada por Rumer Godden: ser “consciente” do mundo. Esta é a base do pensamento hindu. Estar consciente é a característica principal da arte inglesa, e é por isso que tanto a Índia quanto a Inglaterra podem igualmente reivindicar Rumer Godden.

1. Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, n. 8, janeiro de 1952, pp. 31-33. Tradução de Julio Bezerra.

Mas, sendo consciente, você quer também ser útil, e ser útil em um mundo sujeito a alterações diárias e a exigências que se renovam constantemente é um tremendo problema. O grande poder de influenciar o mundo não é apenas privilégio do artista, do soldado, do filósofo. Um cozinheiro, um varredor de rua ou mesmo um mendigo também possuem esse poder. Assim como um diretor.

Antes da guerra, minha maneira de participar do concerto universal era tentar levantar uma voz de protesto. Eu não acho que minha crítica tenha sido muito amarga. Eu amo demais a humanidade, de modo que espero que meu sarcasmo seja sempre misturado com um pouco de ternura.

Hoje, o novo ser que eu sou percebe que este não é o momento para o sarcasmo e que a única coisa que eu posso trazer a este universo ilógico, irresponsável e cruel é o meu “amor”.

Obviamente, há nessa atitude a esperança egoísta de ser pago de volta. Eu sou tão ruim quanto os outros e eu preciso de sorrisos indulgentes como qualquer outra pessoa.

O livro de Rumer Godden é um ato de amor para as crianças. É também um ato de amor para a Índia, mas isso eu descobri apenas quando Kenneth Mc Eldowney me levou pra lá. Eu costumava pensar que, como diz o prólogo do filme, a história do primeiro amor poderia muito bem se passar em Timbuktu. Algumas semanas na Índia levou-me de volta a esta verdade fundamental: que os homens não vivem no vazio, que tudo em torno deles existe.

Sem a Índia, o reencontro da pequena Harriet com a vida teria sido bem diferente.

Rumer Godden e eu tivemos a sorte grande de encontrar um produtor que compreendeu que reescrever o roteiro em locação poderia dar resultados frutíferos. O resultado é que a atmosfera extraordinária daquele lugar contaminou gradualmente a história e tornou-se um novo elemento da história, provavelmente o mais importante.

O drama de *O rio sagrado* baseia-se essencialmente sobre a situação clássica de um “triângulo”, com Harriet, o estrangeiro e a Índia. Ao redor deles, vamos mostrar os elementos adicionais importantes: outras meninas, o primo filósofo, uma boa família inglesa, uma cobra, uma árvore, um rio, e espero que um pouco de nossa devoção a Índia.

RENOIR APRESENTA
VINTE FILMES

Nana

1926

Nana é uma lembrança ao mesmo tempo maravilhosa e não muito bonita. É uma lembrança maravilhosa porque é um filme que fiz em condições muito especiais, em uma atmosfera calorosa e amigável. Fiz este filme com todos os meus amigos. Pierre Champagne estava lá – teríamos um acidente de carro juntos alguns anos mais tarde em que ele, infelizmente, morreria. Pierre Lestringuez, que também já morreu, estava lá, bem como Werner Rrauss, o ator alemão, Jean Angelo, e, claro, Catherine Hessling. Filmei *Nana*, veja você, porque admirava Stroheim e só queria fazer algo que não fosse uma imitação da arte de Stroheim, mas sim uma homenagem ao Stroheim. E eu rodei este filme com o meu próprio dinheiro e perdi esse dinheiro. É por isso que esta é uma má lembrança. Reparem que eu não me arrependo. Não me arrependo porque, não tendo nenhum dinheiro, fui forçado a trabalhar para os outros e trabalhar para outros foi o que me fez aprender a profissão. Não é uma coisa ruim. É muito bom não fazer o que queremos. Então, depois de *Nana*, fiz outros filmes, não sei o que aconteceu com eles, mas devo a *Nana* o fato de me inserir completamente e profissionalmente no *métier*.

Noite no cruzamento

La nuit du carrefour 1932

A razão por trás de *La nuit du carrefour* é minha admiração por Simenon. Eu o admirava na época da mesma forma que o admiro hoje. Eu estava a um passo de levar ao cinema aquilo que ele fazia tão bem em seus livros. Este passo era justamente a realização de *La nuit du carrefour*. Perguntei ao meu irmão Pierre se ele queria viver o papel do Inspetor Maigret e encontrei uma criatura estranha, uma espécie bizarra de menina de dezessete anos, com um rosto muito pálido, chamada Winna Winfried. Eu não acredito muito no termo “fotogênica”, mas essa menina justificava a existência de tal expressão. Era só

Estas apresentações foram gravadas em outubro de 1961 como parte da série para televisão *Jean Renoir vous parle de son art*. As apresentações introduziam os filmes que seriam exibidos em seguida. Publicado originalmente em Narboni, Jean. *Jean Renoir: entretiens et propos*. Paris: Cahiers du Cinema – Petite Bibliothèque, 2005, pp. 307-348. Tradução de Julio Bezerra.

colocá-la diante de uma câmera que tudo funcionava. Sua voz também funcionava. Ela encantava o engenheiro de som e a mim também. Em *La nuit du carrefour*, eu tentei fazer uma adaptação de Georges Simenon. Não sei ao certo se o fiz, mas, de qualquer maneira, é preciso dizer que a comunhão com ele era absolutamente formidável. Eu tentei passar a impressão de uma lama que gruda, caminhamos sobre ela; do nevoeiro que bloqueia nossa visão quando caminhamos através dele. Eu tentei fazer o que Simenon fazia em seus livros, ou seja, transportar o espectador para uma certa atmosfera. Para chegar lá, talvez eu tenha exagerado um pouco na opacidade, eu espalhei opacidade por toda parte, não apenas nos planos, mas na história, no meu cenário, na minha decupagem, no diálogo. Eu havia feito a decupagem e os diálogos em colaboração com Simenon. Mas nós tentamos manter o mistério. Eu não sei se chegamos lá. Faz muito tempo que não vejo este filme, mas, ainda assim, seja qual for o caso, este filme é para mim um grande momento, é mais lembrança de uma empreitada amigável, Simenon, meu irmão, eu, meu irmão, o premier Maigret... Vocês vão ver.

A cadela

La chienne 1931

A cadela me leva de volta trinta anos. Talvez até um pouco mais. Eu não me sinto nenhum pouco rejuvenescido. Não foi fácil filmar *A cadela*. Até aquele momento, eu havia dirigido filmes mudos com muitos figurantes, mesmo com o exército; com cavalos, com lanças, com muitas outras coisas. Esses filmes saíram caros, e estávamos convencidos de que, se tivessem me dado microfones e som, teria sido a nossa ruína. Então, não queriam me confiar um filme. Para provar que eu poderia fazer um filme falado sem arruinar os produtores, fiz um pequeno filme chamado *On purge bébé* (1929), uma adaptação de uma peça de Georges Feydeau. Foi um o grande sucesso financeiro. Escrevi-o em seis dias com um dos meus assistentes, é claro: nós não

fazemos nada sozinho nesta profissão, você sabe. Então, escrevi em seis dias, filmei em seis dias, montei em seis dias. Seis dias depois, ele estreava no Palácio Gaumont e, em seis dias, começou a dar lucro. Então, tornei-me um grande homem, e eles confiaram em mim... aceitaram que eu fizesse *A cadela*. Eu queria muito fazer esse filme e por uma série de razões. Uma das razões mais importantes é o fato de que adoro e amo muito, porque sou muito apaixonado – platonicamente – pelas mulheres que encontramos pelas ruas de Paris. Eu acredito que não há nada mais encantador do que uma menina da classe operária que trabalha ou que vai pegar o trem para a Gare Saint Lazare ou a Gare du Nord. É algo muito bonito e único. Então, queria contar uma história que girasse em torno de uma garota como essa. Acontece que na peça *La Fouchardière*, a menina é uma prostituta. Meu Deus, é um trabalho como outro qualquer, não se deve atirar pedras em ninguém, é uma menina agradável, muito atraente e eu estava feliz por contar sua história. Eu também tinha outro motivo: a minha admiração por Michel Simon. Michel Simon, estamos todos de acordo, é um grande ator, e eu pensava que *A cadela* seria um bom veículo para ele, lhe permitiria atingir determinados patamares. Ele os alcançou. Ele não precisava de mim para isso. De qualquer forma, eu o trouxe para o filme, ele atuou e foi um grande sucesso. Lembro-me também de Flamand. Lembro-me dos meus colaboradores. Em suma, eu não quero me lembrar de todos, isso me tomaria muito tempo e seria um tanto ridículo.

Boudu, salvo das águas

Boudu sauvé des eaux 1932

Boudu é Michel Simon. Isso quer dizer que este é um dos maiores atores vivos e um dos maiores da história do teatro e do cinema. *Boudu* é uma homenagem a Michel Simon. Além disso, foi Michel Simon que sugeri que eu fizesse *Boudu*. Assim que terminamos *A cadela* (La chienne, 1931), começamos a procurar outra coisa para

fazermos juntos. Tínhamos muitas ideias, mas não conseguimos avançar em nada. E um dia ele me disse: “Devíamos fazer *Boudu*.” No começo eu não entendia. Eu li a peça, que admirava muito, é uma bela peça. Mas não via como esta peça poderia se tornar um filme. Até que um dia pareceu-me óbvio, me tomou de assalto. Vi Michel Simon vestido como um vagabundo. Na verdade, eu já tinha filmado um vagabundo com Michel Simon. Era o fim de *A cadela*. Então, enquanto me preparava para ver o final de *A cadela*, *Boudu* se impôs em mim. Eu disse: “É isso aí, vamos filmar *Boudu*, nós já o filmamos.” Rodei *Boudu* de diversas maneiras. Peço desculpas por falar de técnica, mas queria aproveitar o fato de que Michel Simon era tão verdadeiro, de que Michel Simon era um vagabundo entre vagabundos, mas que ele era todos os vagabundos do mundo, e era curioso imaginar se todos os vagabundos do mundo poderiam ser absorvidos pela multidão parisiense. Portanto, para este tipo de filmagem, eu me cerquei de lentes enormes, do tipo que se usa na África para filmar leões à distância. Então, em vez de filmar um leão, filmei Michel Simon. Eu coloquei a câmera na janela de um primeiro andar, de modo que ficássemos logo acima do teto dos carros que passavam, e meu Michel Simon caminhava pelas docas, pelas ruas de Paris, entre pessoas que não o reconheciam. E eu rodei um monte de cenas como esta. Peço desculpas por falar de técnica, mas alguns de vocês talvez se divirtam com isso. *Boudu* é um filme que eu vejo frequentemente, não porque tenho prazer na contemplação de trabalhos passados, mas simplesmente por causa de Michel Simon. Quando vejo *Boudu*, esqueço que fui eu quem fez o filme, esqueço tudo o que aconteceu, só vejo uma coisa, um grande ator na tela.

Madame Bovary

1934

Madame Bovary foi uma empreitada estranha, em que tentei casar os fundos reais e o jogo mais estilizado possível. Eu tentei dar aos

atores um texto que fosse extremamente formal – além disso, não sou tão responsável por este texto, eu o extraí quase que por inteiro de Flaubert, mas, enfim, é um texto que não se parece com nossas conversas diárias. É um texto que tem um começo, um fim, uma progressão. É um texto que tem um certo tipo de ritmo. É um texto que não pode ser chamado, para usar um termo odioso no cinema: “natural”. Eu odeio a palavra “natural”. O texto de *Madame Bovary* não é natural, é bom. É bom porque não sou eu quem fez isso, repito, foi Flaubert. Então, aquelas palavras tinham de ser ditas, e ditas em fazendas reais com telhados de colmo reais, e em torno destas fazendas reais haveria vacas reais, gansos, galinhas reais, e as pessoas à mesa, na sala de jantar ou na cozinha, bebiam cidra de verdade. Ao abrir uma porta, uma verdadeira porta é aberta, ela era grande, pesava. Os objetos de cena eram reais. Eu era muito cuidadoso com isso. Eu insistia no realismo absoluto das locações, das ações ao fundo, e insistia, ao contrário, na composição absoluta do primeiro plano. Eu queria que meus atores interpretassem como se estivessem no teatro. Não era lá tão difícil alcançar esse resultado porque eu tinha Valentine Tessier ao meu lado. Ela faz uma Madame Bovary extraordinária, chocante, emocionante. Vi alguns pedaços do filme não faz muito tempo, e esqueci que era eu quem tinha feito aquilo e mal reconheci Valentine Tessier. Eu via Madame Bovary diante de meus olhos. Meu irmão, que estava lá tão à vontade e tão emocionante, e também o inesquecível Max Dearly, esse ator fascinante. Ele teve uma formação teatral absolutamente bizarra. Ele começou atuando em peças de fadas em Marselha no pequeno teatro que existia por trás do Canebière, e, em geral, vivia a fada Carabosse. Ele a representava com um robe enorme e de joelhos. Ele prendia uns sapatos grandes e pontudos nos joelhos. Os sapatos ultrapassavam o robe, cuja parte de trás escondia seus pés. Ele então andava de joelhos e parecia uma fada anã. Um homem que tenha interpretado uma fada anã pode também viver o farmacêutico Homais, e ele o fez muito bem.

Eu tive uma das maiores recompensas da minha vida em relação a *Madame Bovary*.

Vocês sabem: pode-se fazer filmes bem-sucedidos, e também aqueles que não o são, isso é importante, mas não tão importante quanto as pessoas costumam pensar. O que é muito importante é a opinião de pessoas que admiramos. Então, havia um senhor que eu admirava muito e que tinha visto meu filme, e ele viu a versão completa – porque, devo dizer, o filme foi remontado; é um filme que durava pelo menos três horas, embora o público só tenha visto uma versão que não durava mais do que uma hora e meia, e não tinha uma cena em que Max Dearly descobria os fósforos, o que na época era a última grande novidade. Pegávamos um pequeno pedaço de madeira, o mergulhávamos em uma mistura de enxofre e, em seguida, abríamos uma garrafa com um fósforo e a flama aparecia. Ficou muito bonito, eu estava muito orgulhoso de tê-lo restaurado. Um senhor que gostou bastante do meu filme foi Brecht. Então, como admiro Brecht, sua opinião foi para mim como uma grande recompensa.

Toni

1935

Toni é um filme que corresponde a uma das minhas crises de realismo mais agudas, um daqueles momentos em que nós imaginamos que a única maneira de fazer cinema é registrar com exatidão fotográfica tudo o que vemos, incluindo a textura da pele dos seres que passam diante da câmera. Para satisfazer esse desejo de realismo, eu escolhi uma história verídica, um *fait divers*. Um dos meus bons amigos era comissário de polícia em Martigues e foi ele que me contou a história de *Toni*. Uma história extremamente triste, emocionante, muito real, e uma história que se passava em meio aos trabalhadores internacionais de Martigues, um ambiente também igualmente interessante. E o retrato deste meio me permitiu insistir em uma teoria que me é bem querida, que os homens nesta terra não se dividem

em nações, mas talvez categorias de trabalho. É o que fazemos que realmente podemos chamar de nossa nação. Sendo assim, fomos com o meu amigo visitar todos os locais onde Toni viveu, onde ele havia amado. Gradualmente, a história foi sendo construída em minha mente. Ele estabeleceu um pequeno resumo dos fatos. Eu comecei a partir deste resumo e então escrevi *Toni*. Naquele momento, outra coisa que me preocupava bastante eram os ângulos dos planos. Eu mudei muito desde então. Mas, naquela época, pareceu-me que essa história poderia justificar certos ângulos que me interessavam. Por isso, *Toni* é um pouco o que chamamos hoje de neorealismo. Eu fui para Martigues, eu vivi com pessoas de Martigues, eu levei uma câmera comigo. Esta câmera, eu a confiei ao meu sobrinho Claude. Ele foi um dos meus primeiros filmes importantes. E nós o filmamos assim, com os moradores locais, respirando o ar do campo, comendo os alimentos da região, e vivendo absolutamente a vida desses trabalhadores.

O crime de monsieur Lange

Le crime de monsieur Lange 1936

O crime do monsieur Lange, é, acima de tudo, uma bela colaboração com Jacques Prévert. Não começamos a trabalhar juntos no filme. Inicialmente, comecei com um amigo chamado Castanier, e nós escrevemos uma história que não era ruim, eu acho, e algum produtor tinha decidido filmar. Mas, ainda assim, não estávamos muito seguros de nós mesmos e eu tive a ideia de pedir gentilmente a um amigo que desse uma breve olhada em nosso trabalho; este amigo era Jacques Prévert. E Jacques Prévert trabalhou o filme comigo, e algo muito diferente acabou saindo. Isso não quer dizer que este filme tenha sido escrito com antecedência – isso não aconteceu muitas vezes na história dos meus filmes, de ter um roteiro que segue exatamente tal como escrito, talvez nunca tenha de fato acontecido. Em *O crime do monsieur Lange* aconteceu o que acontece com frequência comigo. Nós temos

um roteiro muito bem escrito. Nós o sabemos e dizemos a nós mesmos: “Oh, podemos filmá-lo”. E então chegamos ao *set*. Ensaiamos os atores e vemos que algo não funciona ou que existem formas de vida mais próximas do espírito desses atores, mais próximas dos figurantes, do cenário, do que se passa ao redor. Não foi diferente com *O crime do monsieur Lange*. Perguntei a Prévert se ele gostaria de ficar comigo no *set* todos os dias. Prévert foi muito gentil e concordou. Ele não gostava muito de acordar cedo, mas mesmo assim esteve comigo em todas as fases da filmagem. E muito do diálogo do filme, por vezes extremamente brilhante, foi elaborado através desta colaboração e com esta improvisação. Há um exemplo sobre o qual estávamos falando agora a pouco com Jacques Rivette, quando Jules Berry, que está vestido como um padre, volta para a casa que ele fundou e encontra Lefèvre instalado em seu lugar. Lefèvre diz a ele: “Se eu te matasse, quem sentiria falta de você?” E o padre, Jules Berry, responde: “As mulheres, meu querido!” Eu conto muito mal essa história, não consigo torná-la divertida, mas quando Jules Berry diz isso, é algo notável. Bem, isso é improvisação. Estávamos conversando quando, de repente, Prévert teve essa ideia, e foi assim. O filme foi realizado nesta atmosfera divertida e de colaboração. Éramos um grupo de amigos, de modo que se há um filme de amigos, este era um deles.

Agora, o filme, pra mim, é outras coisas também. Tecnicamente, trata-se de uma tentativa de juntar o fundo e o primeiro plano em um mesmo plano. É uma experiência em que os movimentos de câmera conseguem capturar tanto o que acontece na vida, ao fundo, quanto o que se passa nas mentes dos atores em primeiro plano. Veja: isso diz respeito à ideia sobre a qual passo meu tempo tentando aperfeiçoar, ou seja, de não cortar as cenas e permitir que os atores acompanhem seu próprio progresso. Eu tentei fazê-lo com a ajuda de complicados movimentos de câmera. Acredite em mim: Bachelet e os cinegrafistas suaram a camisa. Eles eram como cobras enroladas em torno da

câmera, e esta câmera poderia seguir em qualquer direção, em busca dos atores, seguindo-os, montando neles, descendo, sem falar no fato de que tratava-se de cenários bem apertados. Eram cenários de dimensões naturais construídos em torno de um pátio. Além disso, o fato de termos filmado neste pátio explica também a baixa qualidade do som. O som deste filme não é bom, devo admitir. Mas eu prefiro um som ruim à pós-sincronização, e, por isso, decidimos mantê-lo com todos os ruídos de trem ao fundo, o que por vezes atrapalha a compreensão dos diálogos. É melhor assim. Prefiro essas palavras faladas naturalmente, normalmente, emergindo realmente dos corpos e da mente dos atores. Prefiro isso à melhor e mais artificialmente irritante pós-sincronização.

O submundo

Les bas-fonds 1936

O submundo é Gabin, é Jovet, é Le Vigan, é Sokoloff. É evidentemente uma equipe magnífica. É também uma tentativa de manter o espírito de Gorki e traduzir esse espírito às margens do Marne. Ao mesmo tempo, queríamos manter o valor do Marne como um rio francês e o valor das margens do Marne, com seus pequenos e estreitos arbustos tão típicos dos subúrbios parisienses. Assim que terminei o roteiro de *O submundo* – o qual senti-me obrigado a mudar durante as filmagens, como sempre, embora este tenha sido aquele que menos alterações sofreu, eu praticamente o segui –, pensava que seria decente e prudente enviá-lo para Gorki. Gorki leu o roteiro, e, para minha surpresa, apesar das enormes diferenças que existem entre o meu texto e a obra original que o inspirou, ele o aprovou com louvor. Gorki até escreveu algumas linhas para dizer publicamente que havia aprovado o meu roteiro, e que acreditava que dali sairia um bom filme. Spaak também me ajudou bastante neste roteiro, e talvez a influência do produtor, Kamenka, também tenha sido decisiva. Voltemos a Gabin.

Você pode imaginar como eu estava excitado com a ideia de trabalhar com este ator, e nem precisaria dizer que não me decepcionei. Nós nos demos bem imediatamente, como se fôssemos velhos amigos, e filmar com ele, assim como em todos os outros filmes que fizemos juntos, foi algo como não exatamente uma pesquisa, mas talvez uma conversa divagante a partir da qual as cenas ganham vida, como se brotassem por si mesmas. Foi um trabalho muito tranquilo e divertido. Jovet também estava lá, desempenhando o papel do Barão. Eu consegui dar linhas a Jovet que se aproximavam bastante de sua personalidade. Mas o personagem mais estilizado de todos era obviamente Vigan. Eu já falei sobre isso diversas vezes – gosto sempre de introduzir um personagem mais estilizado em meus filmes, um personagem para o qual tento dar uma linguagem mais lírica, algo a um passo de parecer falsa. Bastava um passo em falso para adentrarmos um limiar perigoso. Eu consegui fazer algo um tanto divertido com Le Vigan nesse sentido. Eu procurei por algo que ele pudesse dizer no exato momento em que o personagem decide se matar por enforcamento. E achei que seria interessante se ele recitasse alguns versos. Le Vigan e eu, nós encontramos estes versos em Shakespeare. Sim, são aqueles versos sobre os querubins e as estrelas que começam com “Jessica, Jessica” – *O mercador de Veneza*.

Eu disse ter improvisado muito pouco neste filme. Há, contudo, uma cena sem improvisações – ela consta na obra de Gorki –, mas que acabou sendo reescrita de última hora. É uma cena em que Jovet e Gabin estão sentados na grama ao lado do rio, nas margens do Marne, e Jovet, o barão, fala das sucessivas mudanças em sua vida, mudanças que ele simboliza por meio de suas roupas. “Há uma espécie de névoa sobrevoando a minha cabeça”, e ele sentia como se sua vida não fosse mais do que uma sucessão de diferentes trajes. Ele foi das roupas de um homem rico aos ternos do homem pobre. É uma cena em que Jovet me deu muito prazer. Sim. Para mim, a questão mais importante era não fazer o russo, porque eu

sabia que, se nós tentássemos fazer um russo, seria ridículo. Não há como parecer russo às margens do Marne! Se queremos fazer um russo, seria preciso filmar em russo, na língua russa e em Moscou ou na Rússia. Portanto, o problema para mim era manter o espírito puro e descompromissado de Gorki e ao mesmo tempo transpô-lo para as locações, os figurinos e os franceses que dariam vida a este espírito. E o meu elenco, generoso o suficiente para aceitar trabalhar neste filme, me ajudou bastante.

Um dia no campo

Partie de campagne 1936

Eu já alimentava fazia um bom tempo o desejo de fazer um curta-metragem que fosse tão bem pensado e cuidado como um longa. Em geral, os curtas são um tanto desleixados, feitos em poucos dias, muitas vezes com atores não muito bons, e equipamentos não confiáveis. Parecia-me que se fizéssemos um curta com o devido cuidado, talvez este curta pudesse entrar em um programa que fosse composto por vários curtas. A minha ideia era fazer um filme que durasse cerca de 40 minutos, e, com três filmes de quarenta minutos, teríamos um programa do tamanho de um longa, embora talvez mais variado. De qualquer maneira, era possível que um projeto como este atraísse a curiosidade de alguns espectadores. Muita gente gosta deste tipo de coisa. Basta observar a quantidade de filmes em esquetes que existem neste momento – naquela época ainda não havia isso, mas desde então tornou-se algo comum. Quer dizer: tratava-se basicamente de dar um primeiro passo na direção de um filme de esquetes.

Eu vivi Maupassant por uma razão simples, porque amo Maupassant e porque me parece que em uma história como *Um dia no campo* cabe tudo, parte do mundo resume-se lá dentro. Claro: existem outras histórias de amor tão tocantes quanto *Um dia no campo*. Isto é muito comum em Maupassant, é muito comum em diversos autores.

Outra coisa importante era o fato de que esta pequena história não me impunha tantos limites. Não era como uma peça, que te força a usar certos diálogos. *Um dia no campo* não me forçava a nada. Só me oferecia um cenário perfeito para que eu embelezasse à minha maneira. Esta questão de um cenário e seu embelezamento, eu acredito muito nisso. É uma questão de plágio. E devo fazer uma confissão: sou absolutamente a favor do plágio. Eu acho que se queremos chegar a uma grande era, um novo renascimento das artes e das letras, o governo deveria incentivar o plágio. Quando alguém é condenado por ser um plagiador de verdade, deveríamos dar a Legião de Honra a ele imediatamente. Eu não estou brincando, porque os grandes autores não fizeram outra coisa senão plagiar, e deu certo. Shakespeare passava o seu tempo escrevendo histórias que já tinham sido escritas por jovens autores italianos ou por outras pessoas. Corneille tomou *Le Cid* de Guilhén de Castro (*Las mocedades del Cid*) e o tornou francês, enquanto Molière saqueou gregos e latinos, e ambos fizeram o que deveriam ter feito. A ideia de usar uma história inventada por outro liberta-o daquilo que não é importante. Se há uma coisa que não é importante na arte é ter histórias, a história não importa. O que é importante é como você a conta. Então, se sua história já tinha sido inventada por outro, você se sente mais livre para se dedicar aos detalhes, ao desenvolvimento dos personagens e das situações dramáticas. Peço desculpas por esse desvio, não tem nenhuma relação com *Um dia no campo*. Mas estamos aqui para contar histórias e eu estou te contando algumas.

Um dia no campo se passa ao longo do Sena. Eu não podia filmar à beira do Sena, já que, desde 1935 – este foi o ano em que rodamos *Um dia no campo* –, não era o Sena de oitenta anos atrás, não era mais o Sena dos *canotiers* de meu pai. O Sena de 1935 era um Sena de fábricas, navios a vapor e muito barulho. Então, fui obrigado a filmar às margens do Loing. Tive a sorte de ter uma amiga, Anne Marie Verrier, cujo marido, o Sr. Verrier, era guarda-florestal em

Fontainebleau e estava hospedado em uma casinha maravilhosa na floresta, absolutamente deliciosa e às margens do Loing, perto de uma ponte. Então, escrevemos “Albergue” na parte da frente da casa. Éramos um grupo de amigos e nos instalamos na casa de Anne-Marie Verrier. E de lá filmamos *Um dia no campo*.

O incidente mais importante de *Um dia no campo* é o fato de eu ter escrito o roteiro para o sol. Eu escrevi um roteiro no qual nos sentaríamos na poeira, todos muito suados. Mas não parava de chover. Eu ainda consegui roubar um pouco de sol entre as chuvas, mas, como ela persistia, decidi finalmente transformar o roteiro, adaptá-lo para a chuva. E as longas cenas de chuva que você vê, elas são simplesmente uma adaptação às circunstâncias.

Em *Um dia no campo*, há algo que talvez o divirta: os meus assistentes se tornariam famosos. Eu tinha Visconti, que me ajudou muito, Jacques Becker, obviamente, e também Cartier-Bresson... Éramos um grupo de amigos e tudo se passou como se estivéssemos de férias à beira de um belo rio.

A grande ilusão

La grande illusion 1937

Eu já escrevi, contei diversas vezes a respeito das razões que me levaram a rodar *A grande ilusão*. Eu não gostaria de repetir essas inúmeras razões. Há uma, contudo, sobre a qual eu jamais tenha falado: o meu desejo de apresentar oficiais franceses como eu os tinha conhecido quando estava no exército antes e durante 1914. O estilo militar mudou muito mais do que pensamos. A maneira como um soldado ou um oficial se apresentam hoje não tem absolutamente nenhuma relação com a forma como esse mesmo homem ou o mesmo oficial se apresentavam há trinta anos. E não exatamente no sentido que imaginamos. As pessoas tendem a imaginar que a vida militar era mais rigorosa, mais rígida, mas é absolutamente o oposto. Havia uma espécie de espaço de conforto que parece ter desaparecido.

A expressão e os regulamentos militares que os instrutores mais repetiam eram: “sem afetação ou rigidez.” Parece-me que hoje o comportamento dos militares tem um pouco de afetação e muito de rigor. É possível ver isso na forma como eles apresentam suas armas. O que significa: “Apresentar armas! “? Bem, isso significa que nós devemos apresentar nossas armas a um oficial ou a um superior para que ele possa ver se ela está limpa. E se há poeira, ele o mandará à prisão por oito dias. Isso é exatamente o que significa “Apresentar armas!”. E tornou-se hoje uma espécie de símbolo velho e endurecido que na minha opinião não faz mais sentido. Provavelmente isso corresponde a transformações extremamente profundas, mas na minha opinião não diz mais respeito ao gênio francês. O gênio da engenharia francesa é fácil, tranquilo, um gênio aristocrático. Esta nova maneira mais rígida de se comportar é, na minha opinião, mais plebeia do que aristocrática.

A Marselhesa
La Marseillaise 1938

Com *A Marselhesa*, eu tentei dar conta de um dos maiores momentos da história da França da mesma forma que teria tratado de uma aventura que se passa nas ruas ao lado. Eu queria aproveitar este grande momento num espírito mais íntimo. Eu imaginava que estava diante de acontecimentos reais, de eventos contemporâneos, e que minha câmera estava escondida em algum canto, surpreendendo as esferas menores deste grande momento. Eu também queria evocar os temas maiores, obviamente, mas esse não era o meu foco principal. Se eu tivesse tratado, digamos, de um drama passionnal no distrito Les Halles, acho que não teria procedido de outra forma. Os meus personagens em *A Marselhesa* são grandes personagens. Os revolucionários são grandes personagens, o rei era um grande personagem. Além disso, com o meu irmão no papel do rei, fizemos todo o possível para manter a nobreza que estávamos convencidos

que Louis XVI tinha. *A Marselhesa* também corresponde a algo extremamente importante, que concerne o momento em que ele foi filmado. Era um momento de entusiasmo, era a estreia da Frente Popular – fogos de artifício antes do desastre. Naquele momento, podíamos acreditar na França e que todas as querelas tinham sido encerradas; nós acreditávamos que iríamos chegar a um tipo de união. A união de todos os franceses, uma união que reunisse franceses de diferentes classes, as mais variadas profissões. Pessoas com as mais diversas preocupações. Nós pensávamos que iríamos chegar ao final deste tipo de briga eterna que divide os franceses por tanto tempo, a discussão das guerras religiosas.

A besta humana
La bête humaine 1938

O produtor Hakim teve a ideia de filmar *A besta humana* um pouco antes da guerra de 39. Ele previa Gabin no papel principal. Eu não sei se Hakim e Gabin vieram diretamente falar comigo, mas, em todo caso, foi Gabin que sugeriu que eu fosse o diretor do filme. Gabin, em seguida, me procurou, assim como Hakim o fez. Eu refleti um pouco antes de aceitar e disse: “Preciso antes saber do que se trata.” Devo fazer uma confissão, não tinha lido o romance. Eu o li rapidamente, fiquei bem excitado, e disse, “Ok, vamos lá.” Então, tivemos que começar imediatamente. Eu tenho muito orgulho de ter escrito o roteiro em 12 dias, o que não está nada mal. Eu levava o roteiro comigo, mas não o seguimos, devo admitir. É sempre bom ter um roteiro quando começamos um filme, e então começamos a preparação para as filmagens. Gabin e eu queríamos compreender o que é um trilho de trem, o que é uma locomotiva, afinal, esta locomotiva é um dos personagens mais importantes do filme. Na verdade, se trata de uma espécie de trio, duas mulheres e Gabin. Uma dessas mulheres era Simone Simon, a outra mulher era justamente uma locomotiva. Aliás, Gabin e Carette subiram em

locomotivas. Ele aprendeu a conduzir trens. Gabin conduziu várias vezes o trem de Havre para Paris com pessoas que não faziam ideia que estavam sendo conduzidas por um grande ator. Talvez não se sentissem confortáveis se o soubessem, era melhor não dizer a elas. Finalmente, começamos a filmar *A besta humana*.

Um dos objetos de discussão, não exatamente discussão, digamos, conversas controversas com os produtores – que entenderam imediatamente onde eu estava me metendo –, foi a escolha do papel das mulheres. Eles queriam uma mulher fazendo uma *vamp*, você sabe, uma dessas mulheres que todos nós sabemos logo de cara que é perigosa, que desencadeia o desastre. Eu acreditava e ainda acredito que as *vamps* deveriam ser desempenhadas por mulheres com rostos inocentes. As mulheres com figura inocente são as mais perigosas! E então, nós não sabemos, há uma surpresa! Então, insisti na Simone Simon, e creio que eles não se arrependeram.

A besta humana foi um filme muito difícil de filmar, uma vez que quase todo ele se passa em locomotivas. Não se filma em locomotivas como filmamos em estúdios. Por isso, tínhamos toda uma instalação. Devo dizer que o pessoal do Chemins de Fer de l'État foi maravilhoso. Eles nos ajudaram, nos deram colaboradores extraordinários que participaram do filme, que nos aconselhavam e não nos deixavam cometer sequer um erro. Porque, mais uma vez, eu queria a realidade exterior, eu a queria muito e ela foi bem respeitada, acredite. Não há um detalhe neste filme que não condiga com a realidade. Eles nos cederam uma pista em que trens não passavam enquanto estivéssemos filmando. E colocamos nesta pista um trem composto por uma locomotiva, a nossa locomotiva, nossa personagem, a Lison, aquela que nós fotografamos. Atrás, havia um *trailer* com dois geradores que nos forneciam energia. Nós iluminamos a locomotiva tal como o faríamos com um personagem em um estúdio: os mais diversos instrumentos, refletores, lâmpadas, tudo o que precisávamos. Tudo isso, é claro, conectado a fios e mais fios. Era tudo muito complicado,

pois andávamos a 100 km por hora! Para alcançar esta velocidade, havia outro trem nos empurrando por trás. Fizemos isso em duas locomotivas. E também tínhamos alguns carros normais em que os atores podiam se limpar, comer alguma coisa e relaxar enquanto não estivessem filmando. Tudo havia sido planejado. Devo dizer: foram filmagens emocionantes e um tanto perigosas. Meu sobrinho, o cinegrafista, Claude Renoir, quase sofreu um grave acidente. Ele estava no comando de uma câmera que estava contra a lateral da locomotiva. Nós tínhamos medido tudo. Contudo, nossos cálculos estavam errados e a câmera estava pra fora talvez um centímetro a mais do que deveria quando entramos em um túnel – a câmera foi ao chão, completamente destruída. Felizmente, Claude viu o que estava por acontecer e se espremeu na lateral da locomotiva. Ele também foi derrubado. Mas ainda está vivo, felizmente.

O filme também foi rodado em Havre, e lá vivíamos nas dependências da estação de trem, no pátio de carga. Foi divertido fazer este filme com Gabin. É incrível conduzir locomotivas, é uma coisa absolutamente maravilhosa, e acho que ele jamais esqueceu. Em todo caso, eu não tinha esquecido e outro dia mesmo, revirando uma carteira velha, encontrei a carta que me permitia – espero que ainda seja válida, espero poder usá-la de tempos em tempos quando os trens estiverem cheios – compartilhar um espaço com os maquinistas.

A regra do jogo

La règle du jeu 1939

Eu me divirto bastante falando sobre *A regra do jogo* porque ele é, obviamente, de todos os filmes que fiz, o que teve o maior fracasso. Quando foi lançado, *A regra do jogo* se tornou um perfeito fiasco! Eu já tive alguns insucessos em minha vida, mas jamais um fiasco como aquele! Foi um absoluto desastre. Um dia, não faz muito tempo, mostrei *A regra do jogo* a um público de jovens nos EUA, em

uma escola de Nova Iorque. E alguns jovens tinham ouvido falar da recepção de *A regra do jogo* em Paris e um deles me perguntou: “Diga-me, Sr. Renoir, por que podemos dizer que *A regra do jogo* é um filme controverso?” E eu respondi: “Escute, senhor, este filme pode ser visto como controverso somente por uma razão: à estreia do filme no Coliseu, eu vi um cavalheiro, um espectador, que, muito a sério, enrolou um jornal, sacou uma caixa de fósforos, ascendeu um e botou fogo no jornal com a intenção absolutamente evidente de pôr a sala em chamas. Bem, acho que um filme que provoca reações como esta é um filme controverso.” Fiz este polêmico filme em 38,39. Eu não o fiz para fazer um filme controverso, acredite em mim. Eu não tinha nenhuma intenção de chocar a burguesia, só queria fazer um filme, queria mesmo era fazer um filme agradável e que ao mesmo tempo fosse uma crítica de uma sociedade que eu considerava como decididamente podre. E que continuo a considerar decididamente podre, porque esta sociedade continua a mesma, ela não cessou de nos levar a muitos pequenos desastres. Bom. Dito isto, como eu desejava um filme adorável, *A regra do jogo* foi inspirado em um autor, um ser amável, um ser impossível de não ser amado. Eu me inspirei em Musset. *Les Caprices de Marianne* era minha fonte, mas que fonte distante! As semelhanças são extremamente vagas, mas há algo em minha intriga que lembra *Les Caprices de Marianne*. É sempre preciso ter um ponto de partida. Digamos, então, que *Les Caprices de Marianne* foi o meu ponto de partida.

A regra do jogo correspondia também ao meu desejo de voltar ao espírito clássico, ao meu desejo de escapar de *A besta humana* (*La bête humaine*, 1938), do naturalismo, de escapar até mesmo de Flaubert. Ao meu desejo de encontrar Marivaux, Beaumarchais, Molière. É muito ambicioso, mas gostaria de salientar, meus queridos amigos, que se a ideia é ter mestres, que eles sejam os melhores. O que não significa que nós nos comparamos a eles, isso simplesmente quer dizer que os temos como modelos.

Ou seja: era uma tentativa de um trabalho mais clássico, que eu conjugava com música clássica, que eu fiz ser interpretado um pouco como *commedia dell'arte*, uma pantomima de alguma forma, e os meus personagens eram personagens extremamente simples, mas que simplesmente levavam suas ideias às últimas consequências, até a gênese de seus pensamentos. São personagens francos. Eu esperava que o retrato dessa sociedade nos fizesse amá-la, por mais delinquente que isto possa parecer, porque esta sociedade tem pelo menos uma vantagem: ela não usa máscaras.

Então, quando *A regra do jogo* estreou em julho de 1939 no Coliseu – eu já contei a história do homem e seu jornal –, muitas pessoas queriam quebrar as cadeiras. Eu estava presente em algumas destas exposições e posso dizer que é o tipo de coisa que machuca o coração. Você pode dizer que não se importa, mas não é verdade, todos nós nos importamos. É horrível ouvir as pessoas assobiando na sua direção, cobrindo-o de insultos. Eu fui copiosamente insultado por causa de *A regra do jogo*.

Tudo isso aconteceu. Eu fui bem recompensado recentemente, mas não esqueci o que aconteceu... O que eu queria dizer é que, por causa destes assobios que me rasgavam o coração, decidi cortar o filme e, por isso, a versão inteira e completa de *A regra do jogo* não existe mais. Quer dizer: existe algo próximo a isto, e espero que seja essa versão que vocês vão ver agora. Ela foi restaurada aos cuidados de alguns técnicos que conseguiram encontrar alguns negativos, revelaram o positivo e fizeram uma cópia completa. Só falta uma cena nesta restauração, uma cena muito importante. É uma cena com Roland Toutain e que trata do interesse sexual da empregada. Você vê, é muito importante!

Eu disse que fui bem recompensado mais tarde. Na verdade, faz três anos. Eu estava em Veneza e as pessoas do Festival de Veneza, muito gentilmente, tiveram a ideia de exibir a cópia completa que tinha acabado de ser reconstituída em seu salão principal, ao meio-dia. Eu estava

lá e tive o prazer de ver a sala abarrotada de gente, muitas pessoas em pé, sentadas nos degraus, e todas aplaudiam muito. Eu me senti um pouco como que vingado pelos insultos de 1939.

Amor à terra
The Southerner 1945

Amor à terra é um projeto que, como no caso de *A besta humana* (La bête humaine, 1938), foi trazido a mim pelo meu amigo Hakim. Ele me trouxe um roteiro e me disse: “Você deveria filmar isso”. Eu li o roteiro e não gostei muito daquilo. Eu disse: “Mas eu vejo que é a partir de um livro, traga-me o livro!” Ele o trouxe, eu o li e realmente gostei. E disse a ele: “Eu vou refazer o roteiro e creio que posso filmá-lo.” O livro é bem curioso, extremamente divertido, quase como um livro documental.

Curiosamente, a aventura de *Amor à terra* me faz lembrar um pouco uma aventura que vivo neste momento, *O cabo ardiloso* (Le caporal épinglé, 1962). *O cabo ardiloso* é um grande romance, um grande livro, quase um diário, quase um livro documental. O livro que serviu de base para *Amor à terra* é o mesmo tipo de livro. Ele se chama em inglês *Hold Autumn in Your Hand*. O que significa que é preciso conservar e estocar os legumes e as frutas que crescem no outono. Na verdade, é um livro destinado principalmente a convencer os agricultores americanos a não comerem somente enlatados no inverno, quer dizer, carne enlatada, carne curada, mas tentarem comer feijão verde, legumes e frutas. Isto para lutar contra uma doença chamada pelagra que era – e ainda é – bastante disseminada naquele tempo em alguns estados do sul. As crianças eram as grandes vítimas e ficavam com umas manchas e crostas na pele. Tudo isso por causa de falta de vitaminas na dieta alimentar. Eu escrevi este roteiro, um dos poucos que escrevi absolutamente sozinho. Talvez também tenha sido o meu primeiro filme em inglês. Este roteiro foi apresentado a uma grande estrela com a intenção de garantirmos

as vendas do filme. Esta estrela leu o roteiro e o considerou ruim. O que não me incomodou, não importava. David Loew era o meu produtor, um homem e um amigo maravilhoso. E David Loew disse: “Bem, é extremamente simples, uma vez que a estrela não gostou de seu roteiro, ele não participará do filme, isso é tudo, e você poderá escolher o ator que quiser.” E eu então pedi que Zachary Scott, que estava sob contrato com a Warner naquele momento, nos fosse emprestado para interpretar o papel principal. Fiquei muito feliz com esta circunstância e vou te dizer o porquê. Zachary Scott é ele mesmo um sulista, é ele próprio um filho de um fazendeiro. Ele conhece a língua e os hábitos locais, ele imprimiu uma verdade exterior ao filme, o que me parecia extremamente valioso. Esse filme é daqueles em que tentei explorar esta verdade exterior. Betty Field, sua esposa, não era do Sul, mas uma filha da Nova Inglaterra, embora tenha se adaptado muito bem, mudando até mesmo o seu sotaque. Era uma atriz maravilhosa que sabia muito bem como se adaptar às circunstâncias. Muitos dos meus outros atores eram do sul, esta é realmente uma história do sul, o sul dos Estados Unidos.

Eu trabalhei bastante com lentes fechadas e grande profundidade de campo para nunca correr o risco de perder de vista os campos por trás dos meus personagens. O fato é que esta terra que o meu herói tanto desejava plantar e da qual dependia para se tornar independente, esta terra, estes campos, desempenhavam um papel. É também um personagem no filme, então, você precisa vê-los. É por isso que eu usei essas lentes que davam mais profundidade e me permitem permanecer em contato com o fundo, mesmo que nosso interesse esteja focado em algo que o personagem principal diz em primeiro plano. Isto me levou naturalmente a filmar muitas externas. Quando filmei meu primeiro longa nos EUA, *O segredo do pântano* (Swamp Water, 1941), a produção não entendia por que eu queria ir para a Geórgia, onde a ação se passava. Eles me diziam: “Por que você quer ir para a Geórgia?” Eu respondia: “Bem, porque a ação acontece

na Geórgia, parece-me natural que rodemos na Geórgia.” Parecia estranho para eles, embora tenham, depois de muita insistência, me enviado para a Geórgia.

Em *Amor à terra*, não tive nenhum problema deste tipo porque o produtor David Loew me compreendia. Ele fez construir um vilarejo à beira do rio onde a ação se passa, no meio dos campos de algodão, e nós vivemos ali sob a lona por diversas semanas. Tivemos de deixar a nossa casa para começar a trabalhar com câmeras. Os atores estavam lá, na locação. Foi absolutamente maravilhoso. Esquecemos o estúdio, Hollywood, as piscinas e tudo o mais. Nós estávamos realmente nos campos de algodão e podíamos nos considerar a nós mesmos como verdadeiros agricultores do algodão.

O filme foi muito bem-sucedido, e mesmo agora, por vezes, ele é exibido, com algum sucesso, na TV nos Estados Unidos.

Segredos de alcova

The Diary of a Chambermaid 1946

Segredos de alcova é baseado em um romance de Octave Mirbeau. Este romance foi escrito antes de 1900 e me impressionou desde a minha infância. Desde que comecei a fazer cinema, tentei diversas vezes transformá-lo em filme. Na França, os produtores estavam um pouco assustados com o tema. Nos EUA, retomei minhas tentativas de transformar *Diário de uma empregada* em filme e tive sucesso. E isso só foi possível devido à colaboração de Paulette Goddard e Burgess Meredith. Formamos um pequeno grupo e este pequeno grupo foi capaz de encontrar maneiras de transformar o livro em cinema. Agora, por que filmar o livro *Diário de uma empregada*, um tema tão francês, nos EUA, e por isso em inglês? Bem: *Segredos de alcova* corresponde a uma das minhas crises antirrealistas. Eu disse em uma entrevista anterior que tive ataques agudos de realismo. Eu também tive crises, e ainda as tenho, antirrealistas. Há momentos em que me pergunto se a única verdade não seria a interior, e se, portanto, a verdade

da maquiagem, do figurino, das aparências, dos móveis, a verdade exterior não deveria ser deixada de lado para avançarmos um pouco mais na direção desta verdade interior. *Segredos de alcova* é movido por esta preocupação. Isso quer dizer que, obviamente, enquanto rodava o filme, pensava bastante na comédia dell’arte, pensava – o que é muito pretensioso – na tragédia clássica. A tragédia clássica se desenrola nos mesmos trajes que a commedia dell’arte, o que não impediu que estes dois gêneros tratassem de assuntos extremamente importantes, extremamente profundos, seja comédia ou drama. Na verdade, não seria o ser humano mais contrariado pelas aparências do que por ajuda? Essa é a questão. Então, rodei este filme em inglês e em Hollywood, e eu o situei na mesma época em que Mirbeau, não tanto para ser fiel a Mirbeau, mas porque acredito que se um dia conseguirmos chegar a um estilo commedia dell’arte de cinema, bem, a época a ser escolhida, a época única, a época que nos faria não mais nos preocuparmos com a verdade exterior, talvez a melhor época seja precisamente 1900. Eu prevejo, tranquilamente, como grandes filmes, todos aqueles que, como este, se passarem em 1900. Então, nós não teríamos mais que fazer pesquisa ou nos preocuparmos com a verdade exterior, ficaríamos tranquilos, poderíamos nos ocupar somente daquilo que se passa no interior dos personagens que estão em cena. Eu filmei *Segredos de alcova* imediatamente após um filme que era exatamente o oposto, *Amor à terra* (The Southerner, 1945). *Amor à terra* se passa nos campos de algodão, e eu o filmei em campos de algodão reais. Eu escolhi o personagem principal, Zachary Scott, porque ele era filho de agricultores que cultivavam algodão, filho de um grande rancheiro do Texas, e, na verdade, eu filmei *Amor à terra* como havia feito – anos atrás – com *Toni* (1935), filme que rodei em Martigues e no qual utilizei moradores locais vivendo uma história verdadeira... em suma, o realismo absoluto. *Segredos de alcova* é um filme que surpreendeu nos Estados Unidos e, curiosamente, ele fez sucesso por um bom tempo. É um filme de sucesso hoje. Eu sempre

o vejo na TV. É um daqueles pequenos consolos de nossa profissão, que um filme que tenha fracassado no circuito comercial, possa se recuperar de outras maneiras.

O rio sagrado

Le fleuve 1951

Eu li este livro, e tornei-me imediatamente convicto de que se tratava de um ponto de partida maravilhoso para um filme. Orgulhoso de minha descoberta, elaborei um pequeno resumo e fui conversar com diferentes produtores e estúdios. Todos responderam: “Você está louco meu bom amigo, este assunto não tem nenhum interesse. Um filme na Índia deve incluir determinados elementos essenciais. Deve ter tigres, lanceiros e elefantes. Em *O rio sagrado*, não há elefantes ou lanceiros de Bengala, muito menos tigres, por isso não é um filme indiano, e não nos interessa.” Eis que encontrei um cavalheiro muito inteligente, um florista, queria fazer filmes e pelo seguinte motivo: ele tinha voado na Índia durante a guerra, e conhecia bem o país. Ele conheceu alguns patrocinadores e estes diziam a ele: “Se você quer produzir um filme, vamos financiá-lo.” Contudo, ele não tinha um tema, não sabia o que filmar, até que um dia, em um avião, ele senta ao lado de uma dama, a irmã de Nehru. Eles conversam. Ele diz a ela: “Gostaria de fazer um filme sobre a Índia”. Ela responde: “Meu jovem amigo, é muito fácil falar, é muito mais difícil fazer, porque os temas indianos são de difícil compreensão para os europeus. Você corre o risco de fazer uma coisa falsa que não agrada nem aos indianos, nem aos americanos, nem aos europeus. Há, porém, uma autora que viu a Índia com olhos ingleses, mas que viu de maneira exata. E isso porque quase nasceu na Índia, onde viveu por toda a sua vida. Ela fala várias línguas indianas e se chama Rumer Godden. Rumer Godden mora em Londres agora. Escreva e peça a ela os direitos de um dos seus romances. Eu recomendo sobretudo *O rio sagrado*, uma história maravilhosa.” O Sr. McEldowney tentou comprar os direitos

do romance e esbarrou em mim, uma vez que eu já tinha adquirido uma opção. Veja como *O rio sagrado* começou. Então ele me disse: “Você quer fazer *O rio sagrado*?” Eu respondi: “Claro, caso contrário, não teria comprado uma opção.” E eu lhe disse: “Há uma condição para que nossa colaboração vá para frente, é que você me pague uma viagem à Índia para que eu veja se poderemos realmente filmar na Índia. Porque se não pudermos rodar na Índia, se tivermos que filmá-lo em um estúdio de Hollywood com cenários reconstituídos, preferirei desistir.” Entramos em um acordo e eu fui para a Índia. Estava convencido. A palavra não é essa. Eu havia sido conquistado. É um país extraordinário. É um dos países menos misteriosos. Para um Francês, é fácil compreender a Índia, as pessoas têm em geral as mesmas reações que nós. De qualquer forma, encontrei imediatamente alguns amigos que me ajudaram a entender, que abriram as portas para mim. Eu devo citar brevemente um pequeno incidente.

O diretor de fotografia do filme era meu sobrinho Claude, foi o seu primeiro filme a cores. Naturalmente, fizemos um estágio em Technicolor, não nos lançamos às cores como se não fossem nada demais. Mas eu precisava de um cinegrafista. E enquanto realizava testes com jovens indianos em um estúdio em Calcutá, notei um senhor idoso que cuidava da claquete diante da câmera. Ele tinha um olhar muito especial, então eu o fiz algumas perguntas e finalmente descobri que se tratava de um cinegrafista indiano bem conhecido e que estava simplesmente curioso e queria saber como eu trabalhava. Então perguntei a ele se queria ser o nosso operador, ele disse que sim e veio a Londres estudar o Technicolor. Foi ele o responsável pela fotografia do filme.

A Índia me trouxe um monte de coisas através de *O rio sagrado*. A Índia me trouxe uma certa compreensão da vida. O que não significa que eu entenda tudo, que eu sou muito inteligente, e sim, simplesmente, que eu deixei para trás uma série de preconceitos. A Índia talvez tenha me ensinado que todo mundo tem as suas razões.

A Índia é um grande país, extraordinário, um país, creio eu, cuja influência moral no mundo só tenderá a crescer.

Minha introdução à Índia foi feita por diversas pessoas, é claro. Uma pessoa que me ajudou bastante foi a diretora do Instituto Francês em Calcutá, que vivia lá quase como uma indiana, com amigos próximos em todas as classes da sociedade, o que me permitiu conhecer diferentes tipos de pessoas. Foi através dela que eu conheci a dançarina Radha. Radha obviamente me levou ainda mais longe porque ela me iniciou – outra palavra ambiciosa, não acredite que eu saiba tanto assim – mas ela me fez entender que uma maneira extremamente eficaz de se aproximar da civilização indiana era através da dança. A dança permanece como uma expressão indiana absolutamente essencial e acredito que se nós entendermos as danças indianas, entenderemos não somente a Índia, mas, conseqüentemente, o que era a arte na Europa, sobretudo a arte do espetáculo, antes da Renascença.

Creio já ter dito o suficiente sobre *O rio sagrado*. Eu poderia ficar aqui falando sem parar, acredite em mim. Um ano na Índia e não há como não ficar com algumas marcas, e, quando começo a falar sobre o assunto, eu poderia seguir até o final dos tempos, tenho muito a dizer. É melhor ficar quieto e deixar você ver o filme.

A carruagem de ouro

Le carrosse d'or 1952

O rio sagrado (The River, 1951), que tinha sido filmado em cor, recebeu alguns elogios. Algumas pessoas tinham realmente gostado de nosso uso da cor. O que me deu ainda mais vontade de aprofundar minha experiência com a cor ao lado de meu sobrinho Claude. Naquele momento, por uma feliz coincidência, produtores italianos me convidaram para fazer um filme em inglês, um filme para o mercado anglo-americano com Anna Magnani, que ainda não falava inglês. A ideia era adaptar *Carrosse du Saint-Sacrement* para o cinema. Eu

alertei imediatamente os produtores, que eram pessoas extremamente compreensivas, inteligentes e agradáveis de se trabalhar, que muito provavelmente eu seria obrigado a não seguir a história de Mérimée, a peça de Mérimée. Isto porque o que me parecia mais interessante naquele projeto era voltar às fontes originais. Ou seja: buscar dentre as histórias que inspiraram Mérimée a que fosse mais cinematográfica. A peça de Mérimée tem diálogos maravilhosos, mas é impossível escapar delas, é preciso transformá-la em uma espécie de jogo de tênis em que a bola é substituída por palavras. Eu acho que isso não funciona muito bem no cinema. Então, eu disse aos produtores que aceitava, mas com a condição de ser autorizado a mexer no tema. Eles, muito gentilmente, concordaram. Fui para a Itália e conheci – e tenho um orgulho danado de tê-lo feito – Anna Magnani, uma pessoa incrível, não só uma grande atriz, mas uma grande mulher na vida real. Logo de cara, concordamos que eu tentaria desviar de um estilo naturalista, o chamado estilo realista, que marcavam os filmes em que Magnani havia trabalhado até aquele momento.

Propus que me baseasse na commedia dell'arte, fazendo de Magnani uma personagem da commedia dell'arte. Esta proposta foi aceita. Então, comecei a estudar a commedia dell'arte, voltei minhas atenções para a música – é muito conveniente ter uma música que te ajuda, até mesmo na redação do roteiro, ela coloca você em um certo estado de espírito – e naquele momento um nome emergiu, surgiu em minha mente e eu o tornei imediatamente meu colaborador na composição do filme: Vivaldi. Além disso, é muito conveniente ter um colaborador que já morreu há centenas de anos, porque ele jamais protestará, você sempre terá a última palavra. Vivaldi foi muito gentil. E com base em suas melodias e ritmos, tentei escrever um roteiro – como sempre, com a ajuda de outros colaboradores. Este é o filme em que tive mais colaboradores em toda a minha vida. Era um filme difícil, em que eu tentava dar conta de uma representação no interior de outra representação. Estava tentando, podemos dizer,

apagar as fronteiras entre a representação da realidade e a própria realidade. Eu tentei estabelecer uma espécie de confusão entre o que é atuar em um palco e o que é o jogo da vida. Eu não sei se eu realmente consegui fazer isso, mas valeu a pena tentar.

A atuação de Magnani foi particularmente emocionante, especialmente quando ela estava cansada. Lembro que estava cansada quando veio me procurar uma manhã em um estado terrível. Ela provavelmente tinha passado a noite em bares e estava obviamente muito cansada. Ela se olhou no espelho e, em seguida, chamou por Claude e disse: “Mas Claude, você acha mesmo que eu posso filmar desse jeito, olhe para a minha cara, meus olhos estão na altura da minha boca. Não dá. Você pode me filmar assim!” Então, eu disse: “Olha Anna, até podemos não filmá-la, mas podíamos ao menos ensaiar”. Começamos a ensaiar com os outros atores, e o primeiro ensaio foi terrível. No segundo, as coisas começaram a melhorar, e, no terceiro, as palavras passaram a sair de sua boca, com um certa ressonância, como se ela as estivesse absorvendo, tornando-as suas, até mesmo o seu rosto mudou. No quarto ou quinto ensaio, Anna parecia uma menina. Gosto de contar esta história, porque é isso que caracteriza o grande ator ou a grande atriz. Sua arte é mais forte do que o seu aspecto físico, o poder espiritual se sobrepõe ao corpo.

Devo dizer também que Anna tinha outro grande mérito que era justamente não saber falar inglês. Ela aprendeu inglês para este filme, e o resultado na versão em inglês ... Eu não acho que esta é a versão que você ouve e me arrependo disso, porque na discussão da versão em inglês é absolutamente delicioso, o sotaque italiano é pleno, muito forte, e dá às palavras inglesas um som absolutamente imprevisto, inesperado. Acho que essa é uma das razões pelas quais a versão em inglês é boa. É o contraste entre esse sotaque italiano e essa língua inglesa.

A carruagem de ouro é um filme que eu pude conduzir até o fim, graças à paciência e bondade dos produtores. Este é um filme em

que Claude e eu fomos capazes de estudar os contrastes de cor verdadeiramente com grande cuidado. Chegamos, por exemplo, a parar uma filmagem porque as roupas não estavam funcionando com o fundo do cenário. Chegamos a repintar inteiramente os cenários, mudar as perucas e modificar a maquiagem. Acho que do ponto de vista da cor, alguns de vocês possam se interessar por este filme.

French Cancan

1955

French Cancan é, acima de tudo, a história de Nini. Nini é uma pequena lavadeira, ela anda pela rua com sua cesta debaixo do braço. Não há nada mais atraente do que uma lavadeira que anda pela rua com sua cesta debaixo do braço. Veja: elas não existem mais, mas, quando eu era pequeno, havia muitas e eu as observava. É também a história, claro, de um indivíduo brilhante que inventou o que hoje é chamado de *music-ball*. Devemos o espetáculo a esse sujeito, bem como as boates, tudo o que existe agora para distrair as pessoas que estão entediadas. Mas Nini é muito importante. Nini é a irmã de Lulu. Lulu é a minha esposa de *A cadela* (*La chienne*, 1931), é a irmã de Celestine. Celestine é a minha empregada de *Segredos de alcova* (*The Diary of a Chambermaid*, 1946). Pode ser até mesmo a irmã de Magnani, de Camilla de *A carruagem de ouro* (*Le carrosse d'or*, 1952). Nini caminha pela rua com sua cesta debaixo do braço, o grande empresário a aborda e ele irá ensiná-la não somente a melhor forma de ganhar dinheiro, mas também como ser brilhante, a beleza da arte. É algo extremamente importante. Eu acredito no trabalho. Acho que devemos basear nossas vidas no trabalho, e acho que *French Cancan* talvez seja acima de tudo uma homenagem à arte, e que arte, não é? Eu escolhi a dança! Além disso, se eu tivesse tentado não acreditar nesta profissão enquanto filmava *French Cancan*, eu teria sido convencido a voltar atrás pelas meninas que trabalhavam comigo. Foi absolutamente fantástico! Vivíamos em uma atmosfera

incrível! A coragem, a boa vontade, a bondade dessas dançarinas, que se esforçam e sofrem muito, por vezes até mesmo se machucando – é algo muitas vezes doloroso fazer um *split*, não é nada engraçado. Eu vos apresento *French Cancan* e peço que vocês pensem sobre o trabalho que desempenham e o amem. Porque há sempre maneiras de amar o seu trabalho. Em primeiro lugar, porque não há distinções ou *rankings* no que concerne às profissões. Podemos dizer que todo mundo é um artista na vida, o padeiro que consegue fazer um bom pão é tão importante quanto Picasso. O que é importante é ser o melhor padeiro possível, e, se você for um pintor, que também seja o melhor, que pinte como um gênio. E, finalmente, é dessa maneira que nos expressamos, até porque, essencialmente, essa é a grande questão. O problema é que quando nos explicamos demais – como devo estar fazendo nesse momento – estamos cometendo um erro. Mas, finalmente, você vai me desculpar. Se tentamos explicar demais as coisas, acabamos na verdade por não dizer nada. Se tentamos nos explicar parcimoniosamente, aperfeiçoando um objeto, se nos expressamos por meio de algo que queremos fazer ou dizer, então há uma pequena chance de, modestamente, conseguir nos expressarmos a nós mesmos.

Estranhas coisas de Paris

Elena et les hommes 1956

Estranhas coisas de Paris é Ingrid Bergman. E Ingrid Bergman assume uma forma pouco comum. O que me fez rodar este filme foi sobretudo a possibilidade de trabalhar com Ingrid Bergman. Deutschmeister foi quem me sugeriu esta aventura e eu naturalmente aceitei de bom grado porque Ingrid é uma mulher maravilhosa, eu a amo na vida e na tela. A minha ideia era fazer algo cômico. Eu sentia que ela precisava daquilo, aquelas situações cômicas casariam muito bem com o momento de sua carreira. Eu não pensava muito no sucesso do filme e podia estar errado, eu pensava mesmo era nela.

Depois disso, outros elementos vieram puxar o meu tapete, deixando-me absolutamente envolvido. Adorei trabalhar com Jean Marais. Jean Marais imprimiu ao filme uma espécie de graça, de elegância inimitável. O filme também me deu a oportunidade de conhecer Greco, de admirá-lo, de apreciá-lo profundamente.

Mas voltemos a Ingrid já que ela foi a causa do filme. Eu propus diversos temas que não foram para frente até que uma ideia me ocorreu: fazer um filme sobre o General Boulanger. Então, eu me ofereci para fazer um filme sobre o General Boulanger e todos gostaram. Eles diziam: “Ah! Que ideia incrível, pode ficar realmente muito engraçado.” Claro, o final é muito triste, mas ele é um personagem que hoje poderia ser representado com um certo senso de humor, talvez com um pouco mais de leveza. Então, escrevi um roteiro para o General Boulanger. Devo dizer: eu tinha outras razões, pequenas razões – razões pequenas também influenciam –, para pensar em General Boulanger. Eu tinha um velho amigo, que agora está morto, e durante uma revista militar, este amigo teria segurado as rédeas do cavalo do General Boulanger e nunca esqueceu. Este amigo permaneceu fiel a Boulanger mesmo cinquenta anos após a morte de Boulanger, porque ele tinha sido capaz de segurar as rédeas de seu cavalo.

Outra coisa que me surpreendeu e que eu queria colocar no filme, mas que não consegui fazê-lo – eu não podia simplesmente, porque não tinha os meios materiais necessários, o filme foi rodado em inverno e tínhamos mesmo era de tê-lo filmado no verão. Esta é a história de uma revista, a última revista realizada pelo General Baker, a revista que precipitou sua fuga para a Bélgica. Você sabe que o General Boulanger preparou um golpe e achava que o golpe iria fracassar, por isso fugiu para a Bélgica, onde cometeu suicídio na sepultura de sua amante. Bem, em sua última revista em Paris, houve um incidente extremamente curioso. Muitos regimentos eram leais a Boulanger e para marcar sua lealdade, os soldados desses regimentos

adotaram uma pequena barba pontiaguda. Mas no dia desta revista, essas tropas leais apareceram diante dos olhos do General com o queixo barbeado. O triunfo republicano expressado na forma de um queixo barbeado me parecia cinematográfica e eu sinto muito por não ter podido colocar esta passagem no filme.

Para voltar a Ingrid, queria tentar cenas cômicas com ela. Infelizmente, no último minuto, Deutschmeister e eu descobrimos que o General Boulanger tinha os seus herdeiros. Eram pessoas extremamente legais e evocar a memória de seu ancestral poderia incomodá-los, irritá-los, fazê-los sofrer. Por isso, decidimos abandonar o General Boulanger e fazer outro filme. Um filme sobre o mesmo tema, trata-se ainda de um general, uma conspiração, um golpe de Estado, mas essa reviravolta nos acréscimos não me ajudou a fazer um bom filme. Fiz o melhor que poderia improvisando quase tudo. Ainda assim, consegui de tempos em tempos construir situações em que Ingrid estava maravilhosa e situações em que os demais atores estavam maravilhosos. Veja você, eu pude dar um grande papel a um ator que eu amo, Jouanneau. Ele foi absolutamente maravilhoso. Pierre Bertin também é extraordinário.

Consegui também experimentar algumas coisas de que gosto, ensaiar uma espécie de burlesco, algo que me agrada demais. Em suma, o fato de termos mudado a história no último minuto talvez tenha minado o seu desempenho comercial, mas também me permitiu experimentar uma série de coisas até às últimas. Talvez a experiência mais interessante tenha sido a de encontrar a face mais superficial do burlesco combinando-a com uma intriga vivida por atores normais, sérios.

O testamento do Dr. Cordelier

Le testament du Docteur Cordelier 1959

Eu queria contar uma história de gente rica. É evidente, se ao invés de contar a história de Cordelier, um médico multimilionário, eu tivesse contado a história de um carregador que trabalha em um campo de

arroz no Paquistão ou na Índia, ou a história de um médico do interior em uma região camponesa da França, um médico com muitos filhos, dívidas, que não pudesse fazer face às despesas, é óbvio que as questões espirituais seriam relegadas para um segundo plano e a necessidade de alimentar sua família interessaria muito mais ao nosso pequeno médico do que a alguém como Cordelier. Sim. Cordelier é um homem rico. Este homem rico ainda assim é um homem, isto é, que vive sob a lei comum dos homens. A lei comum dos homens, nós sabemos: é a maldição original. Não devemos esquecer que, no início do mundo, o Senhor nos colocou diante do Paraíso Terrestre e nos disse: “Você vai ganhar o seu pão com o suor do seu rosto”. Então, quando tentam ganhar nosso pão sem o suor de nosso rosto, devemos pagar a ele. E o pagamos por meio de uma doença terrível, o tédio. Pessoas como Cordelier se entediam, e eu acredito que a única maneira de curar esta doença é tratar das questões espirituais.

FILMOGRAFIA

Catherine ou uma vida sem alegria

Catherine – Une vie sans joie 1924–1927 35 mm 84 min 1.33:1 França

Catherine é órfã e vive uma vida cheia de dissabores, num ambiente cercado de riqueza e indiferença. Desamparada e tendo que lutar pela sobrevivência, Catherine conhece então o desprezo e a maldade dos que a cercam, numa torrente de acontecimentos que trará grandes sofrimentos à sua vida.

Esse filme não será exibido na mostra

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	Pierre Champagne,
Albert Dieudonné e	Films Jean Renoir	Jean Renoir	Jean Renoir etc.
Jean Renoir	<i>Produtor</i>	<i>Elenco</i>	<i>Estréia mundial</i>
<i>Roteiro</i>	Jean Renoir e Pierre	Catherine Hessling,	Paris, cinema
Jean Renoir	Braunberger	Albert Dieudonné,	Max Linder, 9 de
<i>Adaptação</i>	<i>Fotografia</i>	Eugénie Nau, Pierre	novembro de 1927
Jean Renoir e Pierre	Jean Bachelet e	Lestringuez,	
Lestringuez	Alphonse Gibory		

A filha da água

La fille de L'eau 1925 89 min 35 mm 1.33:1 França

O filme se passa no final do século XIX. Virginia Rosaert é uma jovem que perde o violento pai em um acidente e passa a depender de seus próprios recursos para poder sobreviver.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Figurino</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Jean Renoir	Mimi Champagne	Paris, cinema Ciné-
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Elenco</i>	Opéra, 20 de março
Pierre Lestringuez	Jean Bachelet e	Catherine Hessling,	de 1925
<i>Adaptação</i>	Alphonse Gibory	Pierre Lestringuez,	
Renoir	<i>Direção de Arte</i>	Pierre Champagne,	
<i>Produtora</i>	Jean Renoir	Harold Lweingston	
Films Jean Renoir		etc.	

Nana

1926 35 mm 150 min 1.20:1 França

Durante o Segundo Império, na França, Nana, estrela de teatro, atua em peças leves, vistas sobretudo pelos burgueses parisienses. Ela se torna uma

cortesã rica e adorada graças ao sucesso com os homens e então decide sair do ramo artístico e dedicar-se ao seu próprio entretenimento.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte e figurinos</i>	Werner Krauss, Jean Angelo, Claude Autant-Lara etc.
Jean Renoir	Films Jean Renoir	Claude Autant-Lara	
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
Pierre Lestringuez, a partir do livro de Emile Zola	Jean Renoir	Maurice Jaubert	Paris, Aubert-Palace, junho de 1926
<i>Adaptação</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Elenco</i>	
Jean Renoir	Edmund Corwin e Jean Bachelet	Catherine Hessling, Pierre Lestringuez, Jacqueline Forzane,	
	<i>Montagem</i>		
	Jean Renoir		

Charleston

Sur un air de Charleston 1927 35 mm 21 min 1.33:1 França

Em 2028, um explorador africano viaja para uma Paris pós-apocalíptica onde encontra uma garota branca nativa que lhe ensina o Charleston. Ele acredita que ela seja uma selvagem e que a dança é um ritual que ela executa antes de comê-lo, literalmente. O filme é cheio de toques surreais.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Música</i>	Lestringuez, Jean Renoir etc.
Jean Renoir	Jean Renoir	Clément Doucet	
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Elenco</i>	<i>Estréia mundial</i>
Pierre Lestringuez e André Cerf	Jean Bachelet	Catherine Hessling, Johnny Hudgins, Pierre Braunberger, André Cerf, Pierre	Paris, Artistic, 19 de março de 1927
<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>		
Films Jean Renoir	Jean Renoir		

Marquitta

1927 35 mm 120 min 1.33:1 França

Esse filme não será exibido na mostra

Marquitta foi por muito tempo considerado como um filme perdido – uma versão foi encontrada no National Film Theatre e chegou a ser exibida uma única vez em 1975. A história gira em torno de um príncipe russo, uma cantora de rua, seu padrasto inescrupuloso, uma jóia roubada e os cassinos da riviéra francesa.

<i>Direção</i>	La Société des Artistes Réunis	Raymond Agnel	Lestringuez etc.
Jean Renoir		<i>Elenco</i>	<i>Estréia mundial</i>
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	Marie-Louise Iribe,	Paris, Aubert-Palace, 13 de setembro de 1927
Pierre Lestringuez e Jean Renoir	M. Gargour	Jean Angelo, Henri Mancini, Pierre Philippe, Pierre	
<i>Produtora</i>	<i>Fotografia</i>		
	Jean Bachelet e		

A pequena vendedora de fósforos

La petite marchande d'allumettes 1928 35 mm 31 min 1.33:1 França

Jean Renoir faz uma adaptação livre e poética do famoso conto homônimo de Hans Christian Andersen, no qual uma pequena garotinha, no período de fim de ano numa cidade assolada por intenso nevoeiro, tem que lutar contra a neve, a fome, a miséria e a indiferença das pessoas ao seu redor para conseguir sobreviver.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	Catherine Hessling, Eric Barclay, Jean Storm, Manuel Raaby etc.
Jean Renoir e Jean Tedesco	Jean Renoir e Jean Tedesco	Jean Renoir	
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir, a partir da história de Hans Christian Andersen	Jean Bachelet	Manuel Rosenthal e Michael Grant	Genebra, Alhambra, 31 de março de 1928
	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>	
	Erick Aes	Amy Wells,	

O preguiçoso

Tire-au-flanc 1928 35 mm 83 min 1.20:1 França

Jean é um poeta e a iminência de sua incorporação no exército não o traz nenhuma graça. A coisa se torna ainda mais desagradável quando descobre que seu empregado Joseph irá servir junto com ele.

<i>Direção</i>	André Mouëzy-Éon e A. Sylvanne	Jean Bachelet	Paul Velsa etc.
Jean Renoir		<i>Direção de arte</i>	<i>Estréia mundial</i>
<i>Roteiro</i>	<i>Produtora</i>	Eric Aes	Paris, Empire, 18 de julho de 1928
Jean Renoir, Claude Heyman e André Cerf, a partir de uma comédia de	Néo-Film	<i>Elenco</i>	
	<i>Produtor</i>	Georges Pomiès, Michel Simon, Félix Oudart, Jean Storm,	
	Pierre Braunberger		
	<i>Fotografia</i>		

O torneio na cidade

Le tournoi dans la cité 1928 35 mm 90 min 1.33:1 França

Esse filme não será exibido na mostra

Nos tempos do jovem rei Charles IX, a bela Isabelle Ginori vive entre o amor de Henri de Rogier, um cavalheiro católico, e as investidas inconsequentes de François de Baynes.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Société des Films	Robert	Aldo Nadi, Jackie
<i>Roteiro</i>	Historiques	Mallet-Stevens	Monnier, Enrique
Henry Dupuis-	<i>Produtor</i>	<i>Figurino</i>	Rivero, Blanche
Mazuel, André	Henry	Georges Barbier	Bernis, Suzanne
Jaeger-Schmidt	Dupuis-Mazuel	<i>Montagem</i>	Desprès etc.
<i>Adaptação</i>	<i>Fotografia</i>	André Cerf	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Marcel Lucien e		Bruxelas, Agora,
	Maurice Desfassiaux		dezembro de 1928

O quinto dos infernos

Le bled 1929 35 mm 104 min 1.33:1 França

Esse filme não será exibido na mostra

Uma jovem mulher herda uma propriedade de seu tio na Argélia, mas acaba sendo enrolada em esquemas por seus invejosos primos. Ela também se apaixona pelo jovem elegante porém irresponsável que costumava trabalhar para seu falecido tio em uma fazenda das redondezas.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	Léon Morizet	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Société des Films	e Joseph-Louis	Alexandre
<i>Roteiro</i>	Historiques	Mundwiller	Arquillière, Jackie
Henry Dupuis-	<i>Produtor</i>	<i>Direção de arte</i>	Monnier, Enrique
Mazuel e André	Henry	William Aguet	Rivero etc.
Jaeger-Schmidt	Dupuis-Mazuel	<i>Montagem</i>	<i>Estréia mundial</i>
	<i>Fotografia</i>	Marguerite Renoir	Paris, Marivaux, 11
	Marcel Lucien,		de maio de 1929

O laxante do bebê

On purge bébé 1929 35 mm 46 min 1.19:1 França

O Sr. Follavoine, inventor do primeiro urinol de porcelana inquebrável, convida um funcionário público, o Sr. Chouilloux, para almoçar

em sua casa com o objetivo de assinar um contrato de venda para o exército francês. Ao mesmo tempo, sua esposa, Julie Follavoine, tenta em vão dar um purgante ao filho, Toto.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Charles David	Jean Mamy	Paris, Roxy, junho
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Elenco</i>	de 1931
Jean Renoir, a partir	Théodore Sparkhul e	Marguerite Pierry,	
da peça de Georges	Roger Hubert	Jacques Louvigny,	
Feydeau	<i>Direção de arte</i>	Michel Simon,	
<i>Produtora</i>	Gabriel Scognamillo	Olga Valéry, Nicole	
Braunberger-Richebé		Fernandez etc.	

A cadela

La chienne 1931 35 mm 91 min 1.20:1 França

Infeliz no casamento, Maurice Legrand se apaixona pela jovem Lulu, uma prostituta, de quem se torna amante. Porém, ela só aceita o relacionamento pelo dinheiro de Maurice, já que está envolvida com o gigolô Dede.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	Georges Flamant,
Jean Renoir	Braunberger-Richebé	Jean Renoir,	Janie Marèse, Roger
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	Marguerite	Gaillard, Romain
Jean Renoir e André	Charles David	Renoir e Denise	Bouquet etc.
Girard, a partir do	<i>Fotografia</i>	Batcheff-Tual	<i>Estréia mundial</i>
romance de Georges	Théodore Sparkhul	<i>Elenco</i>	Paris, Palais-
de la Fouchardière	<i>Direção de arte</i>	Michel Simon,	Rochechouart, 17 de
	Gabriel Scognamillo		setembro de 1931

Noite no cruzamento

La nuit du carrefour 1932 35 mm 75 min 1.20:1 França

Uma gangue de assaltantes utiliza uma oficina de beira de estrada como esconderijo. Durante um roubo, a gangue acidentalmente mata um assaltante de jóias. O erro fatal acontece quando Winna Winifred, a bonita líder da gangue, se apaixona pelo Comissário Maigret, que investiga o caso.

Esse filme não será exibido na mostra

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	Winna Winifried,
Jean Renoir	Jacques Becker	Marguerite Renoir	Georges Koudria,
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Som</i>	Dignimont etc.
Jean Renoir, a partir do romance de	Marcel Lucien e Asselin	Joseph de Bretagne e Bugnon	<i>Estréia mundial</i>
Georges Simenon	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>	Paris, Pigalle, 21 de abril de 1932
<i>Produtora</i>	William Aguet	Pierre Renoir,	
Europa-Films		Georges Térof,	

Boudu, salvo das águas

Boudu sauvé des eaux 1932 35mm 85min 1.19:1 França

Boudu é um vagabundo de rua que se joga no rio Sena mas acaba resgatado por Lestingois, um cavalheiro que lhe dá abrigo. Mesmo com tal hospitalidade, Boudu continua preguiçoso, sujo e sendo um mau hóspede.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	Sévérine Lerczinska,
Jean Renoir	Michel Simon, Jean Gehret e Le Pelletier	Marguerite Renoir e Suzanne de Troye	Jean Gehret, Max Dalban, Jean Dasté etc.
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Som</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir, a partir da peça de René Fauchois	Marcel Lucien	Kalinowski	Paris, Colisée, 11 de novembro de 1932.
<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>	
Société Sirius	Jean Castanier e Hugues Laurent	Michel Simon, Marcelle Hainia,	

Chotard et cie

1933 35mm 83min 1.37:1 França

Esse filme não será exibido na mostra

A filha do comerciante François Chotard vai se casar com Julien Collinet, um escritor que prefere sonhar ao invés de trabalhar – uma situação propícia para brigas entre o noivo e o sogro. Até o dia em que Julien recebe o Prix Goncourt, prêmio literário de prestígio. Chotard tem então uma súbita mudança de opinião.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Fotografia</i>	Suzanne Troye
Jean Renoir	Société des Films	J. L. Mundwiller	<i>Som</i>
<i>Roteiro</i>	Roger Ferdinand	<i>Direção de arte</i>	Kalinowski e
Jean Renoir, a partir da peça de Roger Ferdinand	<i>Produtor</i>	Jean Castanier	Roger Handjian
	Roger Ferdinand	<i>Montagem</i>	
		Marguerite Renoir e	

<i>Elenco</i>	Fernand Charpin,	Jane Loury,	<i>Estréia mundial</i>
Jeanne Boitel,	Georges Pomiès,	Tré-Ki etc.	Paris, março de 1933

Madame Bovary

1934 35mm 101min 1.37:1 França

França, século XIX. Emma Bovary, filha de um camponês, casa-se com um médico da região, visando ascender socialmente. Ávida leitora de romances sentimentais, ela se frustra com a mediocridade do marido e com a monotonia da vida conjugal e da sociedade interiorana. Como fuga dessa realidade, passa a ter vários amantes.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	Wakhevitch,	Max Dearly,
Jean Renoir	La Nouvelle Société de Films	Eugène Lourié	Valentine Tessier,
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	<i>Figurino</i>	Pierre Renoir,
Jean Renoir, a partir do romance de	Gaston Gallimard	Lazare Medgyès	Robert Le Vigan,
Gustave Flaubert	<i>Fotografia</i>	<i>Montagem</i>	Alice Tissot, Pierre Larquey etc.
<i>Adaptação</i>	Jean Bachelet	<i>Som</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir, Anne Mauclair e Karl Koch	<i>Direção de arte</i>	Joseph de Bretagne e Marcel Courme	Paris, Cinét Opéra, 4 de janeiro de 1934
	Robert Gys, Georges	<i>Elenco</i>	

Toni

1935 35mm 81min 1.37:1 França

Na década de 1920, a região de Provence atrai grande número de imigrantes à procura de trabalho nas pedreiras ou na agricultura. Muitos se misturam com os habitantes locais e se estabelecem permanentemente. É o caso de Toni, um italiano que se mudou com Marie, uma francesa.

<i>Direção</i>	Claude Renoir	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	<i>Direção de arte</i>	Paul Bozzi	Paris, Ciné-Opéra e
<i>Roteiro</i>	Marius Brauquier e	<i>Som</i>	Bonaparte cinemas,
Jean Renoir e Carl Einstein	Leon Bourelly	Barbishanian	22 de fevereiro de 1935
<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	<i>Elenco</i>	
Films d'aujourd'hui	Marguerite Renoir e	Charles Blavette,	
<i>Produtor</i>	Suzanne de Troye	Andrex,	
Pierre Gaut		Celia Montalván,	
<i>Fotografia</i>		Edouard Delmont,	
		Jenny Hélie etc.	

O crime de monsieur Lange

Le crime de monsieur Lange 1936 35 mm 80 min 1.37:1 França

Os funcionários de uma editora assumem o comando do negócio quando o dono foge com todo o dinheiro da empresa.

<i>Direção</i>	Castanier	Robert Gys	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	René Lefèvre,
<i>Roteiro</i>	Obéron	Marguerite Renoir e	Florelle, Jules Berry,
Jean Renoir e	<i>Produtor</i>	Marthe Huguet	Marcel Lévesque,
Jacques Prévert	André Halley des	<i>Música</i>	Odette Talazac,
<i>Adaptação</i>	Fontaines	Jean Wiener	Henri Guisol etc.
Jacques Prévert,	<i>Fotografia</i>	<i>Som</i>	<i>Estréia mundial</i>
a partir de uma	Jean Bachelet	Moreau, Louis	Paris, Aubert-Palace,
história de Jean	<i>Direção de arte</i>	Boge, Roger Loisel,	24 de janeiro de
Renoir e Jean	Jean Castanier e	Robert Teisseire	1936

A vida é nossa

La vie est à nous 1936 35 mm 66 min 1.37:1 França

Rodado sob a iniciativa do Partido Comunista francês em meio à campanha eleitoral da Frete Popular, o filme reúne passagens documentais e cenas ficcionais com a intenção de nos mostrar a realidade do cotidiano da classe trabalhadora e da burguesia.

<i>Direção</i>	Maurice Lime	<i>Fotografia</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir,	<i>Roteiro</i>	Claude Renoir,	Jean Dasté, Jacques
Jean-Paul Le	Jean-Paul Le	Jean-Serge Bourgoïn,	B. Brunius, Simone
Chanois (J.P.	Chanois (J.-P.	Jean Isnard, Alain	Guisin, Teddy
Dreyfus), Jacques	Dreyfus), Pierre	Douarinou	Michaud, Pierre
Becker, Jacques	Unik, Jean Renoir	<i>Montagem</i>	Unik, Charles
Brunius, André	<i>Produtora</i>	Marguerite Renoir e	Blavette etc.
Zwobada, Henri	Partido Comunista	Jacques Brunius	<i>Estréia mundial</i>
CartierBresson,	Francês		Paris, Panthéon, 7
Pierre Unik e			de abril de 1936

Um dia no campo

Une partie de campagne 1936 35 mm 40 min 1.37:1 França

No final do século XIX os membros de uma família burguesa vão passar um dia no campo. Lá, Henriette e sua mãe decidem ficar mais

em contato com a natureza e optam por fazer um piquenique às margens do Rio Marne. Elas avistam dois jovens moradores camponeses e logo vislumbram a possibilidade de uma aventura com eles.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	Marinette Cadix	Georges D'Arnoux,
Jean Renoir	Pierre Braunberger	<i>Música</i>	André Gabriello,
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	Joseph Kosma	Jacques B. Brunius,
Jean Renoir, a partir	Claude Renoir	<i>Som</i>	Paul Temps etc.
de uma história de	<i>Direção de arte</i>	Joseph de Bretagne	<i>Estréia mundial</i>
Guy de Maupassant	Robert Gys	<i>Elenco</i>	Paris, César, 8 de
<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	Sylvia Bataille,	maio de 1946
Films du Panthéon	Marguerite Renoir e	Jane Marken,	

O submundo

Les bas-fonds 1936 35 mm 90 min 1.37:1 França

O filme se passa em uma pensão barata de Paris, onde vivem os personagens centrais, um ladrão e um ex-nobre, agora reduzido à pobreza por seu vício no jogo. Em um mundo de miséria, corrupção e charlatanice, *O submundo* consegue mostrar a possibilidade do amor, da compaixão e da poesia.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Albatros Films	Eugène Lourié e	Camille Bert, Jany
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	Hugues Laurent	Holt, Jean Gabin,
Evgeny Zamiatin e	Alexander Kamenka	<i>Montagem</i>	Louis Jouvet, Paul
Jacques Companeez,	<i>Fotografia</i>	Marguerite Renoir	Temps etc.
a partir da peça de	Jean Bachelet e	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
Maxim Gorki	Fedote Bourgassoff	Jean Wiener e Roger	Paris, Max Linder,
<i>Adaptação</i>		Desormière	10 de dezembro de
Jean Renoir e		<i>Som</i>	1936
Charles Spaak		Irène Ivonnet	

A grande ilusão

La grande illusion 1937 35 mm 114 min 1.33:1 França

Durante a Primeira Guerra Mundial, dois soldados franceses são capturados pelas tropas alemãs. O Capitão Boeldieu é um aristocrata enquanto o Tenente Marechal é um simples mecânico. Eles tentam

fugir diversas vezes e acabam sendo separados. Boeldieu acaba fazendo amizade com um oficial alemão chamado Van Rauffenstein, também de origem aristocrática.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Figurino</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Frank Rollmer e	Decrais	Jean Gabin, Dita
<i>Roteiro</i>	Albert Pinkevitch	<i>Montagem</i>	Parlo, Pierre Fresnay,
Charles Spaak e Jean	<i>Fotografia</i>	Marguerite Renoir	Erich von Stroheim,
Renoir	Christian Matras	<i>Música</i>	Julien Carette etc.
<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	Joseph Kosma	<i>Estréia mundial</i>
Réalisation d'Art	Eugène Lourié	<i>Som</i>	Paris, Marivaux, 4
Cinématographique		Joseph de Bretagne	de junho de 1937

A Marselhesa

La Marseillaise 1938 35 mm 135 min 1.37:1 França

Épico sobre a Revolução Francesa, o filme traz a perspectiva para os olhos de dois personagens que ajudaram os revolucionários na Queda da Bastilha, mostrando o contraste da miséria absoluta do povo com os caprichos opulentos de Luis XVI.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	Georges	Bertrand, J. Demède
Jean Renoir	André Zwobada e	Wakhevitch, Jean	<i>Elenco</i>
<i>Roteiro</i>	A. Seigneur	Périer	Jaque Catelain,
Jean Renoir e Karl	<i>Fotografia</i>	<i>Figurino</i>	Léon Larive,
Koch	Jean-Serge Bourgoïn,	Granier	Lise Delamare,
<i>Produtora</i>	Alain Douarinou e	<i>Montagem</i>	Pierre Renoir etc.
Société de	Jean-Marie Maillois	Marguerite Renoir	<i>Estréia mundial</i>
Production et	<i>Direção de arte</i>	<i>Som</i>	Paris, Olympia, 9 de
d'Exploitation du	Léon Barsacq,	Joseph de Bretagne,	fevereiro de 1938
Film La Marseillaise		Jean-Roger	

A besta humana

La bête humaine 1938 35 mm 100 min 1.37:1 França

Séverine, a mulher do chefe de uma estação ferroviária, se relaciona com um maquinista para que ele esconda seu envolvimento em um assassinato.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Roland Tual	Joseph Kosma	Paris (Madeleine),
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Som</i>	23 de dezembro de
Jean Renoir, a partir	Curt Courant	Robert Teisseire	1938
do romance de	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>	
Emile Zola	Eugène Lourié	Jean Gabin,	
<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	Simone Simon,	
Paris Film	Marguerite Renoir e	André Tavernier,	
Production	Suzanne de Troye	Blanchette Brunoy e	
		Charlotte Clasis	

A regra do jogo

La règle du jeu 1939 35 mm 110 min 1.37:1 França

O aviador André Jurieux bateu recordes de vôo, mas só consegue pensar em sua amada Christine, mulher do aristocrata Robert de la Cheyniest. Jurieux consegue com um amigo um convite para a casa de campo em que o casal está dando uma grande festa. Os sorrisos cordiais dos convidados escondem, porém, segredos e sentimentos.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Figurino</i>	Modot, Jean Renoir,
Jean Renoir	La Nouvelle Edition	Coco Chanel	Julien Carette etc.
<i>Roteiro</i>	Française	<i>Montagem</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir, Karl	<i>Produtor</i>	Marguerite Renoir	Paris, Aubert-Palace
Koch e André	Claude Renoir	<i>Som</i>	e Colisée, 7 de julho
Zwobada	<i>Fotografia</i>	Joseph de Bretagne	de 1939
<i>Adaptação</i>	Jean Bachelet	<i>Elenco</i>	
Jean Renoir	<i>Direção de arte</i>	Anne Mayen, Claire	
	Eugène Lourié	Gérard, Gaston	

A tragédia de Tosca

Tosca 1941 35 mm 100 min 1.37:1 França e Itália

Roma, 1800. A cantora de ópera Flória Tosca se apaixona pelo pintor Cavaradossi. Quando o artista é preso por ajudar o irmão de Tosca, líder da resistência, a escapar da polícia, a protagonista se entrega no lugar do amado. Com o início da Segunda Guerra Mundial, Jean Renoir acabou filmando apenas algumas sequências. Carl Koch assumiu a direção.

Esse filme não será exibido na mostra

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Figurino</i>	<i>Som</i>
Karl Koch e Jean Renoir	Era-Scalera Films	Gino Sensani e Domenico Gaido	Piero Cavazzuti
<i>Autor</i>	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	<i>Elenco</i>
Victorien Sardou	Arturo Ambrosio	Gino Bretone	Imperio Argentina, Michel Simon, Rossano Brazzi, Carla Candiani etc.
<i>Roteiro adaptado</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir, Carl Koch, Alessandro De Stefani e Luchino Visconti	Ubaldo Arata	Giacomo Puccini	Roma, janeiro de 1941
	<i>Direção de arte</i>		
	Gustavo Abel et Amleto Bonetti		

O segredo do pântano

Swamp Water 1941 35 mm 88 min 1.37:1 EUA

Tom Keefer é um homem erroneamente condenado por assassinato e sentenciado à morte na forca. Ele fugiu da prisão e está escondido no Pântano Okefenokee, na Geórgia. Keefer dedica sua vida à busca do verdadeiro assassino para poder limpar seu nome.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Figurino</i>	Anne Baxte, Dana Andrews etc.
Jean Renoir	Irving Pichel	Gwen Wakeling	<i>Estréia mundial</i>
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Montagem</i>	
Dudley Nichols, a partir de uma história de Vereen Bell	Peverell Marley e Lucien Ballard	Walter Thompson	Nova York, Globe, 16 de novembro de 1941
<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Música</i>	
20th Century Fox	Thomas Little	David Buttolph	
	<i>Elenco</i>	<i>Elenco</i>	
	Walter Brennan, Walter Huston,		

Esta terra é minha

This Land Is Mine 1943 35 mm 103 min 1.37:1 EUA

Em meio à ocupação nazista na França, o tímido e inseguro professor Albert Lory muda seu comportamento pouco a pouco ao se ver envolvido com ações da resistência francesa e ser acusado injustamente por um assassinato.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Figurino</i>
Jean Renoir	R.K.O.	Frank Redman	René
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Montagem</i>
Dudley Nichols e Jean Renoir	Dudley Nichols e Jean Renoir	Darrell Silvera e Al Fields	Frederic Knudtson

<i>Música</i>	<i>Elenco</i>	George Sanders, Walter Slezak, Kent Smith etc.	<i>Estréia mundial</i>
Lothar Perl	Charles Laughton, Maureen O'Hara,		Nova York, Rivoli, 27 de maio de 1943
<i>Som</i>			
John E. Tribby e James G. Stewart			

Salute to France

1944 35 mm 34 min 1.37:1 EUA

Filme destinado a apresentar aos franceses as tropas americanas que começavam a desembarcar no país em meio à Segunda Guerra Mundial.

Esse filme não será exibido na mostra

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Service</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir e Garson Kanin	United States Office of War Information	<i>Montagem</i>	Claude Dauphin, Burgess Meredith, Philip Bourneuf etc.
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	Marcel Cohen, Maria Reyto,	<i>Estréia mundial</i>
Philip Dunne, Jean Renoir e Burgess Meredith	Burgess Meredith	Jean Oser	Paris, 13 de outubro de 1944
	<i>Fotografia</i>	<i>Música</i>	
	Army Pictorial	Kurt Weill	

Amor à terra

The Southerner 1945 35 mm 92 min 1.37:1 EUA

Sam Tucker, um pobre coletor de algodão, busca um futuro melhor para sua família e decide cultivar seu próprio pedaço de terra, mas, para isso, terá de enfrentar as condições adversas da natureza.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Producing Artists Inc.	Eugène Lourié	Beverly Hills, Four Stars Theatre, 30 de abril de 1945
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	
Jean Renoir, a partir do romance de George Sessions Perry	David Loew e Robert Hakim	Gregg Tallas	
<i>Adaptação</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Música</i>	
Hugo Butler	Lucien Andriot	Werner Janssen	
		<i>Som</i>	
		Frank Webster	
		<i>Elenco</i>	
		Zachary Scott, Betty Field, J. Carrol Naish, Beulah Bondi, Percy Kilbride etc.	

Segredos de alcova

The Diary of a Chambermaid 1946 35mm 86 min 1.37:1 EUA

Celestine é contratada como camareira e decide usar sua beleza para seduzir um homem rico e subir na vida. Mas quando o motorista se apaixona por ela, seus planos podem vir por água abaixo.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Camden	Eugène Lourié	Burgess Meredith,
<i>Roteiro</i>	Productions Inc.	<i>Figurino</i>	Francis Lederer,
Jean Renoir e	<i>Produtor</i>	Barbara Karinska	Judith Anderson,
Burgess Meredith,	Benedict Bogaeus e	<i>Montagem</i>	Paulette Goddard
a partir da peça	Burgess Meredith	James Smith	etc.
de André Heuse e	<i>Fotografia</i>	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
André de Lorde, e a	Lucien Andriot	Michel Michelet	Londres, fevereiro
a partir do romance		<i>Som</i>	de 1946
de Octave Mirbeau		William Lynch	
e Thielly Nores			

A mulher desejada

The Woman on the Beach 1947 35mm 71 min 1.37:1 EUA

Um jovem tenente da Polícia Montada, que está noivo de uma moça local, conhece uma mulher muito bela e misteriosa numa das suas rondas pela praia, com a qual se envolve sentimentalmente. Mas ela é casada com um famoso pintor que, por ter ficado cego, está revoltado com tudo e com todos.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Música</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Jack Gross	Hanns Eisler	Nova York, Palace, 8
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Som</i>	de junho de 1947
Jean Renoir, Frank	Leo Tover e Harry	Jean Speak e Clem	
Davis e J.R. Michael	Wild	Prtman	
Hogan, a partir	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>	
do romance de	Darrell Silvera e	Joan Bennett,	
Mitchell Wilson	John Sturtevant	Robert Ryan,	
<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	Charles Bickford,	
R.K.O.	Ronald Gross e	Nan Leslie, Walter	
	Lyle Boyer	Sande etc.	

O rio sagrado

The River 1951 35mm 95 min 1.37:1 EUA

Três adolescentes moram próximas de um grande rio na Índia. Harriet é a mais velha de uma família de ingleses. Valerie é a única filha de um industrial norte-americano. Melanie tem um pai americano e uma mãe indiana. Um dia, um homem aparece e se torna o primeiro amor das três.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Som</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Kenneth	Charles Poulton e	Biennale de Veneza,
<i>Roteiro adaptado</i>	McEldowney	Charles Knott	agosto de 1951
Rumer Godden e	<i>Fotografia</i>	<i>Elenco</i>	
Jean Renoir, a partir	Claude Renoir	Patricia Walters,	
do romance de	<i>Direção de arte</i>	Nora Swinburne,	
Rumer Godden	Eugène Lourié e	Esmond Knight,	
<i>Produtora</i>	Bansi Chandra	Suprova Mukerjee,	
Oriental-	Gupta	Thomas E. Breen,	
International Films	<i>Montagem</i>	Patricia Walters,	
	George Gale	Radha etc.	

A carruagem de ouro

Le carrosse d'or 1952 35mm 103 min 1.37:1 França e Itália

No Século 18, a atriz Camilla viaja pela América do Sul como a estrela principal de uma companhia de teatro e se envolve com três homens.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Panaria Films e	Mario Chiari	Anna Magnani,
<i>Roteiro</i>	Delphinus & Hoche	<i>Figurino</i>	Duncan Lamont,
Jean Renoir, Renzo	Productions	Maria de Matteis	Paul Campbell,
Avanzo, Jack	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	Odoardo Spadaro,
Kirkland, Giulio	Francesco Alliaata	David Hawkins	Nada Fiorelli etc.
Macchi e Ginette	<i>Fotografia</i>	<i>Som</i>	<i>Estréia mundial</i>
Doynel, a partir da	Claude Renoir e	Joseph de Bretagne	Paris, Olympia
peça de Prosper	Joan Bridge	e Ovidio del Grande	e Le Paris, 27 de
Merimée			fevereiro de 1953

Cancan Francês

French Cancan 1955 35 mm 102 min 1.37:1 França

Em 1890, o Cancan ainda está na moda, mas nem os shows da dançarina Lola ajudam o Café Le Paravent Chinois a sair da decadência. Henri, amante de Lola e dono do Café, conhece Nini, uma lavadeira com o dom natural da dança, e tem a ideia de popularizar a dança no bairro boêmio de Montmartre.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Montagem</i>	Anna Amendola,
Jean Renoir	Louis Wipf	Borys Lewin	Jean-Roger
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Música</i>	Caussimon etc.
Jean Renoir e	Michel Kelber	Georges Van Parys	<i>Estréia mundial</i>
André-Paul Antoine	<i>Direção de arte</i>	<i>Som</i>	Paris, Gaumont-
<i>Adaptação</i>	Max Douy	Antoine Petijean	Palace, 27 de abril
Jean Renoir	<i>Figurino</i>	<i>Elenco</i>	de 1955
<i>Produtora</i>	Rosine Delamare	Jean Gabin,	
Franco-London		Françoise Arnoul,	
Filme e Joly Film		María Félix,	

Estranhas coisas de Paris

Elena et les hommes 1956 35 mm 95 min 1.37:1 França

Elena, a jovem viúva de um príncipe polaco, decide viver em Paris, onde julga obter maior sucesso junto aos homens. Ela se torna a musa do general Rollan, o ministro de guerra, que será traído por um golpe de estado tramado por seus oficiais. Mas um deles, o Conde de Chevincourt, está igualmente apaixonado por Elena.

<i>Direção</i>	Electra Compania	<i>Figurino</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Cinematografica	Rosine Delamare e	Ingrid Bergman,
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	Monique Plotin	Jean Marais,
Jean Renoir	Louis Wipf	<i>Montagem</i>	Mel Ferrer,
<i>Adaptação</i>	<i>Fotografia</i>	Borys Lewin	Jean Richard,
Jean Renoir e Jean	Claude Renoir	<i>Música</i>	Juliette Gréco etc.
Serge	<i>Direção de arte</i>	Jospeh Kosma	<i>Estréia mundial</i>
<i>Produtora</i>	Jean André	<i>Som</i>	Paris, Colisée, 12 de
Franco-London		William	setembro de 1956
Film, Les Films		Robert Sivel	
Gibé,			

O testamento do Dr. Cordelier

Le testament du Docteur Cordelier 1959 35 mm 95 min 1.37:1 França

Num subúrbio da zona oeste de Paris, mora o psiquiatra Dr. Cordelier, referência mundial em pesquisas sobre o comportamento humano. Uma de suas experiências é vista com desconfiança pelo seus colegas de trabalho, mas o personagem resolve levar suas pesquisas às últimas consequências, levando pavor e mistério por toda Paris.

<i>Direção</i>	<i>Produtor</i>	<i>Figurino</i>	<i>Elenco</i>
Jean Renoir	Albert Hollebecke	Monique Dunand	Jean-Louis Barrault,
<i>Roteiro</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Montagem</i>	Teddy Bilis,
Jean Renoir	Georges Leclerc	Renée Lichtig	Sylviane Margollé,
<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Música</i>	Jean Bertho,
Compagnie	Marcel-Louis	Joseph Kosma	Jacques Ciron etc.
Jean Renoir,	Dieulot	<i>Som</i>	<i>Estréia mundial</i>
Radio-Télévision		Jospeh Richard	Biennale de Veneza,
Franpaise e			setembro de 1959
Sofirad			

Almoço sob a relva

Le déjeuner sur l'herbe 1959 35 mm 91 min 1.66:1 França

Etienne Alexis, um candidato a presidente da nova Europa, é um cientista que promove a inseminação artificial como melhoria social e terapia para eliminar a paixão. Em um asséptico piquenique, contudo, ele é distraído pelos charmes de uma bela jovem do interior.

<i>Direção</i>	<i>Fotografia</i>	<i>Montagem</i>	<i>Estréia mundial</i>
Jean Renoir	Georges Leclerc	Renée Lichtig	Paris (Maignan e
<i>Roteiro</i>	<i>Direção de arte</i>	<i>Música</i>	Le Français), 11 de
Jean Renoir	Marcel-Louis	Joseph Kosma	novembro de 1959
<i>Produtora</i>	Dieulot	<i>Som</i>	
Compagnie Jean	<i>Figurino</i>	Joseph de Bretagne	
Renoir	Monique Dunand	<i>Elenco</i>	
<i>Produtor</i>		Paul Meurisse,	
Ginette Doynel		Charles Blavette e	
		André Brunot	

O cabo ardiloso

Le caporal épinglé 1962 35 mm 105 min 1.66:1 França

Três franceses planejam uma fuga de um campo de prisioneiros, em plena Segunda Grande Guerra. Enquanto a Alemanha de Hitler ocupa Paris, eles relembram histórias e planejam um futuro repleto de sonhos e esperança. Uma fábula em tom realista, onde se celebra a amizade e as coisas simples da vida.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Montagem</i>	O.E. Hasse,
Jean Renoir e Guy Lefranc	Films du Cyclope	Renée Lichtig	Claude Rich e
<i>Roteiro</i>	<i>Produtor</i>	<i>Música</i>	Jacques Jouanneau
Jean Renoir e Guy Lefranc,	G.W. Beyer	Joseph Kosma	<i>Estréia mundial</i>
a partir do romance de Jacques Perret	<i>Fotografia</i>	<i>Som</i>	Paris (Ermitage,
	George Leclerc	Antoine Petitjean	Français, Miramar e
	<i>Direção de arte</i>	<i>Elenco</i>	Wepler Pathé), 23 de
	Eugène Herry	Jean-Pierre Cassel,	maio de 1962
		Claude Brasseur,	

O pequeno teatro de Jean Renoir

Le petit théâtre de Jean Renoir 1970 35 mm 100 min 1.33:1 França e Itália

Esse filme não será exibido na mostra

O filme consiste em quatro partes: a primeira, “O Último Jantar de Natal”, sobre o relacionamento de dois idosos, ambos moradores de rua; o segundo, “A Enceradeira Elétrica”, sobre uma mulher obcecada por deixar o chão sempre brilhando; a terceira parte é um interlúdio, onde Jeanne Moreau canta a música “When Love Dies”; a quarta parte, “A Virtude da Tolerância”, sobre um homem idoso, sua jovem esposa e como eles chegam a um acordo quanto a um caso que ela está tendo com um rapaz de sua idade.

<i>Direção</i>	<i>Produtora</i>	<i>Direção de arte</i>	Robert Lombard,
Jean Renoir	RAI, Son et	Gilbert Margerie	André Dumas,
<i>Roteiro</i>	Lumière, ORTF.	<i>Montagem</i>	Pierre Olaf,
Jean Renoir	<i>Produtor</i>	Geneviève Winding	Françoise Arnoul
<i>Adaptação</i>	Robert Paillardon	<i>Elenco</i>	etc.
Jean Renoir	<i>Fotografia</i>	Jeanne Moreau,	<i>Estréia mundial</i>
	Georges Leclerc	Nino Formicola,	RAI-TV, janeiro
		Milly, Roger Trapp,	de 1970

Andre Bazin

1918–1958

Fundador da revista *Cahiers du Cinéma*, foi um dos maiores críticos da história do cinema, tendo sido decisivo na virada realista da teoria cinematográfica e no surgimento do que chamamos de cinema moderno.

Claude Beylie

1932–2001

Crítico e historiador, escreveu para revistas como *Cinéma*, *Cahiers du cinéma*, *Écran* e *L'avant-scène cinéma*. Foi professor na Universidade Paris-1 Panthéon-Sorbonne, fundador e presidente de honra da Cinemateca Universitária. Entre em seus livros estão: *Max Ophüls* (Seghers, 1963), *Marcel Pagnol* (Seghers, 1974) e *Les films clés du cinéma* (Bordas, 1987).

Pascal Bonitzer

Argumentista, realizador, escritor e ensaísta. Escreveu por muitos anos na *Cahiers du Cinéma*. A partir dos anos 70, dedicou-se à escrita de argumentos, e destacam-se as suas colaborações com Jacques Rivette, André Téchiné e Raoul Ruiz. Foi diretor da escola de cinema La Fémis e professor de cinema na Universidade Paris III. Em 1996, estreou como realizador, com *Encore*. Entre seus livros está: *La vision partielle: écrits sur le cinéma* (Capricci, 2016).

Ian Christie

Historiador, curador e programador. Professor do departamento de Cinema, Media e Estudos Culturais do Birkbeck College da Universidade de Londres. Editou livros sobre o primeiro cinema, o cinema russo, Martin Scorsese e Terry Gilliam. Participa frequentemente de programas de rádio e TV sobre cinema.

Jean-Louis Comolli

Cineasta, teórico e crítico. Foi redator-chefe da revista *Cahiers du Cinéma* de 1966 a 1971 e escreve para publicações como *Trafic* e *Images Documentaires*. É professor das Universidades Paris VIII e Pompeu Fabre (Barcelona). Entre seus livros está: *Ver e poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário* (UFMG, 2009).

Serge Daney

1944–1992

Foi um dos críticos de cinema mais influentes da história – tendo sido, inclusive, um dos primeiros a se dedicar à televisão. Foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma*, escreveu regularmente para o jornal *Libération* e fundou a revista *Trafic*. Entre os seus livros estão: *La Rampe* (Gallimard, 1983) e *Ciné journal* (Cahiers du cinéma, 1986).

Jean Douchet

Cineasta, historiador, crítico, escritor e professor de cinema. Escreveu para *La Gazette du Cinéma* e *Cahiers du Cinéma*. Foi professor no Institut des Hautes Études Cinématographiques e na escola La Fémis. Mantém há vários anos um cine-clube semanal na Cinemateca Francesa. Como realizador, dirigiu alguns curtas-metragens e documentários para televisão.

Raymond Durgnat

1932–2002

Crítico de cinema, publicou nas mais importantes revistas de cinema do mundo anglo-saxão – *Films and Filming*, *Film Comment*, *Monthly Film Bulletin* etc.. Entre seus muitos e importantes livros estão: *Films and Feelings* (MIT Press, 1967), *A Mirror for England: British Movies from Austerity to Affluence* (BFI, 1970), *The Strange Case of Alfred Hitchcock* (MIT Press, 1974). Foi professor em diversas escolas e universidades, como Royal College of Art e University of East London.

Christopher Faulkner

Professor aposentado do Instituto de Estudos de Literatura Comparada da Universidade de Carleton, Canadá. É um dos pesquisadores mais importantes da obra de Jean Renoir. Entre seus livros estão: *The Social Cinema of Jean Renoir* (Princeton University Press, 1986) e *Jean Renoir: A Conversation with His Films* (Taschen, 2007).

Tag Gallagher

Crítico de cinema e historiador. Publicou os livros *John Ford: The Man and His Films* (University of California Press, 1986) e *The Adventures of Roberto Rossellini* (Da Capo Press, 1998). Seus ensaios são publicados regularmente em revistas como *Trafic*, *Cahiers du Cinéma* e *Senses of Cinema*.

Ruy Gardnier

É jornalista, pesquisador e crítico de cinema e música. É fundador e editor da revista eletrônica de cinema *Contracampo* e do blog *Camarilha dos Quatro*. É pesquisador do Acervo Audiovisual do Circo Voador. Foi curador das mostras de cinema *Julio Bressane: Cinema Inocente*, *Rogério Sganzerla: Cinema do Caos* e *Cinema Brasileiro: Anos 90, 9 Questões*, entre outras. Editou os catálogos das mostras retrospectivas dos cineastas John Ford, Samuel Fuller e Abel Ferrara. É professor da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e crítico de cinema para o jornal *O Globo*.

Martin O'Shaughnessy

Professor do departamento de cinema da Nottingham Trent University. Entre os seus livros estão: *Jean Renoir* (Manchester University Press, 2000), *The New Face of Political Cinema* (Berghahn Books, 2007) e *La Grande Illusion* (I. B. Tauris, 2009).

Jean Narboni

Historiador, teórico e crítico de cinema. Foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma* durante os anos 60 e 70. Fundou e dirigiu a coleção da editora ligada à revista. Foi professor de cinema na Universidade Paris VIII e coordenou o departamento de Análise Fílmica na La Fémis.

Jean-Pierre Oudart

Crítico de cinema, escreveu por muitos anos na *Cahiers du Cinéma*.

Gilberto Perez

1943–2015

Crítico de cinema, escreveu, sobretudo, para a *Yale Review*. Foi professor do departamento de Arte e Cultura do Sarah Lawrence College. Autor de *The Material Ghost* (Johns Hopkins University Press, 1998).

V. F. Perkins

1936–2016

Escritor, crítico e professor. Fundador da revista *Movie* e do departamento de Cinema e Televisão da Universidade de Warwick, no Reino Unido. Entre os seus livros estão: *Film as Film* (Penguin, 1972), *The Magnificent Ambersons* (BFI, 1999) e *La règle du jeu* (BFI/Palgrave Macmillan, 2012).

Jacque Rivette

1928–2016

Foi um dos principais cineastas da história do cinema e figura central da Nouvelle Vague. Crítico de cinema, foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma*. *Paris nos pertence* (Paris nous appartient, 1960), *Céline e Julie vão de barco* (Céline et Julie vont en bateau, 1974) e *A bela intrigante* (La Belle Noiseuse, 1991).

Glauber Rocha

1939–1981

É um dos cineastas mais importantes da história do cinema brasileiro, tendo sido um dos principais nomes do chamado Cinema Novo. Entre os seus principais filmes estão *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967). Escritor, teve muitos de seus textos, críticas e cartas editadas em livros como *O século do cinema* (Cosac Naify, 2006) e *Revolução do Cinema Novo* (Cosac Naify, 2004).

Jonathan Rosenbaum

É um dos críticos mais importantes dos EUA. Entre os seus livros estão: *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons* (Johns Hopkins University Press, 2004), *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition* (University Of Chicago Press, 2010) e *Moving Places: A Life at the Movies* (University of California Press, 1995). Mantém o site www.jonathanrosenbaum.net

Paulo Emilio Salles Gomes

1916–1977

Foi historiador, crítico de cinema, professor e militante político brasileiro. Dirigiu a Cinemateca Brasileira e foi um dos criadores do Festival de Brasília de Cinema Brasileiro. Em 1965 criou o primeiro curso superior de cinema do Brasil, na Universidade de Brasília. Foi professor da Escola de Comunicações e Artes da USP. Entre os seus livros estão: *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (Paz e Terra, 1986) e *Paulo Emílio: Crítica de cinema no Suplemento literário* (Paz e Terra, 1982).

Maurice Schérer / Éric Rohmer

1920–2010

Éric Rohmer, nascido Jean-Marie Maurice Schérer, foi um dos principais cineastas da história do cinema e figura central da Nouvelle Vague.

Crítico de cinema, foi redator-chefe da *Cahiers du Cinéma*. Entre seus filmes estão: *A mulher do aviador* (La femme de l'aviateur, 1981), *O raio verde* (Le rayon vert, 1986) e *Agente triplo* (Triple agent, 2004).

François Truffaut

1932–1984

Foi um dos principais cineastas da história do cinema e figura central da Nouvelle Vague. Crítico de cinema, escreveu muitos anos na *Cahiers du Cinéma*. Foi também ator e produtor. Entre os seus filmes estão: *Os incompreendidos* (Les 400 coups, 1959), *Beijos proibidos* (Baisers volés, 1968) e *O quarto verde* (La chambre verte, 1978). Escreveu, entre outros, *Hitchcock* (Simon & Schuster, 1985).

CRÉDITOS

<i>Patrocínio</i> Banco do Brasil	<i>Revisão das cópias</i> Pamella Cabral	<i>Agradecimentos</i> Aaron Cutler Alastair Phillips Alexandre Renoir Ari Roitman Carlos Augusto Calil Celso Jarjous César Guimarães Ever Vaca Filipe Furtado Gerard Guegan Ginette Vincendeau Hernani Heffner Jack Silber Joel Pizzini Laurent Schérer Leonardo Levis Lúcia Telles Kevin Gough-Yates Nicholas Petiot Nicole Brenez Paloma Rocha Patricia Power Peter Renoir Raphaël Ceriez Raphael Mesquista Sophie Renoir Thomas Sparfel Verônica Santos
<i>Realização</i> Ministério da Cultura Centro Cultural Banco do Brasil	<i>Transporte nacional</i> Air Time <i>Transporte internacional</i> Consulado Francês	
<i>Produção</i> Firula Filmes	<i>Assessoria de imprensa</i> Genko – SP Renato Acha – DF Cláudia Oliveira – RJ	
<i>Curadoria</i> Julio Bezerra	CATÁLOGO	
<i>Coordenação de produção</i> José de Aguiar Marina Pessanha	<i>Idealização</i> José de Aguiar Julio Bezerra Marina Pessanha Jaiê Saavedra	
<i>Produção executiva</i> Jaiê Saavedra	<i>Organização editorial</i> Julio Bezerra	
<i>Assistente de produção executiva</i> Rafael Bezerra	<i>Projeto gráfico editorial</i> Guilherme Gerais Marcus Bellaver Pablo Blanco	
<i>Produção de cópias</i> Fábio Savino	<i>Tradução de textos</i> Luíza Alvim Julio Bezerra Gustavo Chataignier André Duchiadé Ciro Lubliner Ana Moraes Lucas Murari	
<i>Produção local</i> Eduardo Reginato – RJ Daniela Marinho – DF Naná Baptista – DF Renata da Costa – SP	<i>Revisão</i> Manuela Medeiros Ana Moraes	
<i>Identidade visual</i> Guilherme Gerais Marcus Bellaver Pablo Blanco		
<i>Legendagem eletrônica</i> Pilha Traduções		

As imagens publicadas neste catálogo e as cópias que vieram compor esta retrospectiva têm como detentoras as seguintes produtoras, distribuidoras e acervos: Tamasa, Gaumont, R.K.O., Park Circus, Les Films du Jeudi, British Film Institute, Theatre du Temple, Consualdo Francês no Rio de Janeiro, Les Acacias, Classic. A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior – bem como alguma questão envolvendo os artigos deste catálogo. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes.

Dados Internacionais de
Catalogação na Publicação (CIP)

C574

O cinema francês de Jean Renoir /
José de Aguiar, Júlio Bezerra, Marina Pessanha
e Jaiê Saavedra (organizadores)
— Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.
432 p. : il. ; 16 cm.

ISBN 978-85-68159-02-6

I. Renoir, Jean, 1894–1979. 2. Cinema francês.
3. Realismo francês. 4. Hollywood.
I. Aguiar, José de. II. Bezerra, Júlio.
III. Pessanha, Marina. IV. Saavedra, Jaiê

CDU 791.051 “1930-1940” (44)
CDD 791.43094t4

Elaborada pela Bibliotecária Josiane Alcântara
CRB-7 Reg. 6217

A vida lá fora: o cinema de Jean Renoir

CCBB SÃO PAULO
1 a 27 de fevereiro de 2017

CCBB BRASÍLIA
15 de fevereiro a 13 de março de 2017

CCBB RIO DE JANEIRO
1 a 27 de março de 2017



9 788568 159026



Apoio Institucional

Produção

Realização



FIGULA



MINISTÉRIO DA
CULTURA



www.bb.com.br/cultura