

A EFICÁCIA DO GÊNIO

Letícia Weber Jarek¹

RESUMO: Esse trabalho empreende uma investigação da obra crítica de Éric Rohmer, através do estudo dos seus artigos situados, sobretudo, entre o período de 1948-1963. Crítico e cineasta que compõe o grupo dos jovens turcos, cinéfilos que reformulam, em meados dos anos 50, a atividade crítica nas páginas da *Cahiers du Cinéma*, Rohmer contribuirá para uma noção fundamental que alterará profundamente os critérios do juízo cinematográfico, a política dos autores. Nesse estudo, perscrutaremos, então, o contexto em que esta ideia está implicada, as suas oposições e defesas, de forma que investigaremos um dos seus pilares: a obra de Howard Hawks — sempre dialogando com o ponto de vista do crítico. Entre os textos que compõem essa introdução estão *Cinema, arte do espaço* (1948), *A era clássica do cinema* (1949), *O vestido azul de Harriet* (1952), *Sobre três filmes e uma escola* (1953), *Os mestres da aventura* (1953), *O celulóide e o mármore* (1955 – 1956), *Redescobrir a América* (1955) e *O gosto da beleza* (1961), incluindo alguns trechos do livro *Ensaio sobre a noção de profundidade na música – Mozart em Beethoven*.

Palavras-chave: Cinema. Crítica. Éric Rohmer. Howard Hawks. Cinema Clássico.

84

L'EFFICACITÉ DU GÉNIE

RÉSUMÉ: Ce travail entreprend une enquête sur l'oeuvre critique d'Éric Rohmer, à travers l'étude de ses articles situés, surtout, entre les années 1948-1963. Critique et cinéaste qui intègre le groupe des jeunes turcs, cinéphiles qui reformulent, au milieu des années 50, l'activité critique aux pages du *Cahiers du Cinema*, il contribuera à une notion fondamentale qui changera profondément les critères du jugement cinématographique, la politique des auteurs. Donc, dans cet étude-là, on scrutera le contexte où cet idée est impliquée, ses oppositions et défenses, de façon qu'on examinera l'un de ses piliers: l'oeuvre d'Howard Hawks — toujours en dialoguant avec le point de vue du critique. Entre les textes qui composent cet introduction, voici quelques-uns: *Cinéma, art de l'espace* (1948), *L'âge classique du cinéma* (1949), *La robe bleue d'Harriet* (1952), *Des trois films et d'une certaine école* (1953), *Les maîtres de l'aventure* (1953), *Le celluloïd et le marbre* (1955-1956), *Redécouvrir l'Amérique* (1955) et *Le goût de la beauté* (1961), y compris quelques extraits du livre *De Mozart en Beethoven: essai sur la notion de profondeur en musique*.

MOTS-CLÉ: Cinéma. Critique. Éric Rohmer. Howard Hawks. Cinéma Classique.

¹ Bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Estadual do Paraná/ Faculdade de Artes do Paraná (Unespar/FAP). Contato: leticia_w.j@hotmail.com

A figura de Éric Rohmer sempre esteve em pontos limítrofes, erigiu-se sobre dualidades; essa suposta indefinição, seja da sua postura crítica ou política, poderia, em outro lugar, denunciá-lo como um ser em contradição. Em vista disso, é preciso que tenhamos em mente, nesse percurso, que se o crítico escreve nas páginas da *Cahiers du Cinéma* — revista na qual se consolidou como crítico e amador de cinema nos 50 e 60 — em defesa do classicismo no cinema, como é o caso que estudaremos aqui, é porque sempre acreditou que o classicismo na sétima arte estava à frente, ou seja, que ele era, naquele período, a expressão mais pungente da modernidade. Dessa maneira, descobriremos ao longo do artigo que não se tratam de contradições, mas de um pensamento que não se reduz ao seu emblema, que se apresenta como um desafio. Esse senhor, que na casa dos 30 anos integrava o grupo dos jovens turcos, nos apresentará, então, algumas ideias que velhas como mundo eram, naquele contexto, e talvez ainda o sejam, as mais simples, mas também as mais inovadoras — talvez por terem sido esquecidas, recorrente destino das coisas simples.

Há uma expressão que Eric Rohmer sempre fez questão de contrariar: *o cinema é a arte do presente*. Esse epíteto denuncia uma série de disfunções da crítica e, sobretudo, a sua repulsa por essa arte popular que solicita, em primeiro lugar, o prazer do espectador. Por recuperar o burburinho das multidões, o cinema torna-se, então, uma arte bastarda, facilmente corrompida pelo comércio ou pela própria natureza do seu suporte e que deve servir invariavelmente ao presente. Rohmer inicia o ensaio *O celulóide e o mármore* com esse questionamento:

Se eu me mantenho, hoje, à forma — e a mais exterior — será para mostrar, para considerar as condições nas quais ele (o cinema) foi criado, conhecido e conservado, que um filme não tem, precisamente, nada que o torne tão diferente de um quadro, de uma escultura, de uma partitura musical. Um tique de escritor me irrita nos nossos anciãos dos anos trinta: essa denominação de “arte do presente” que, após René Clair, nós reservamos ao parente pobre. Nós falamos muito que o cineasta não trabalha de maneira alguma no eterno, que uma visão fugidia de uma hora e meia decidirá ou não a sua glória! Constatação, infelizmente, muito justa. Se nós só estamos falando de finanças, então, nenhuma prorrogação, nem apelo. Mas apenas o comércio — mesmo que seja tão poderoso nesse domínio — ditaria os seus direitos? Quantas telas, no seu tempo de vida, venderam Cézanne ou Van Gogh?²

2 ROHMER, É. *Le cellulóïd et le marbre – suivi d’un entretien*, Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010, p. 27. Tradução nossa.

Não se trata tanto do êxito comercial desse pintor ou daquele cineasta, mas do seu reconhecimento artístico — no caso dos pintores modernos aos quais Rohmer faz referência, a garantia monetária é imprescindível para que sobrevivam, visto que executam isoladamente a sua profissão e não se inserem, a princípio, em um meio comercial, como no caso do Renascimento. Por outro lado, para os cineastas que serão defendidos pela *política dos autores*, o sucesso comercial dos filmes não é sinônimo de um reconhecimento autoral, ao menos por parte da escola crítica que os precedeu, que olhou e, naquela época, ainda se voltava com desdém a esses produtos “degenerados” pela indústria.

Em um primeiro momento, a servidão ao presente impõe à conformidade com os humores da época. É claro que, em maior ou menor grau, o cineasta sempre estará impregnado pela sua geração e, de acordo com Rohmer, sua obra pode ser, simultaneamente, “o reflexo de seu tempo e o seu antídoto”³. O problema reside na postura crítica que, partindo da crença nesse pacto irrevogável com o presente, acredita que a sétima arte deve veicular uma gama de discursos atuais ou que deve sair em busca de produções de novas formas cinematográficas — e que só assim ela alcançaria a superioridade das grandes obras. Ambas as atitudes se atêm somente à superfície do que é o cinema como arte, pois fazem uma ideia pequena dele. Em dois momentos da sua obra crítica, nos artigos *Cinema, arte do espaço* (1948), sua primeira publicação, e *Sobre três filmes e uma escola* (1953), Rohmer descreverá duas faces possíveis dessa mesma crítica:

Assim, contrariamente ao que nós poderíamos pensar, em um primeiro momento, um filme estará mais exposto à acusação de estetismo, na medida em que o seu grau de pureza for menor: como quando a vontade de estilo do realizador não consegue determinar o conteúdo com um rigor suficiente, em função do modo de expressão adotado. [...] Do ponto de vista que nós nos colocamos, os filmes mais válidos não são aqueles que contêm as mais belas fotografias e a colaboração de um operador genial não poderia nos impor uma visão de mundo original.⁴

Ou ainda:

Eu não acredito que haja boa crítica que não se inspire em uma *ideia* seja da arte, seja do homem, seja da sociedade, e que não reprove minimamente esta ou aquela publicação política de manter, em seus julgamentos sobre a arte, a abordagem mais redutora. Todavia, nesses *Cahiers* que têm como objeto somente o cinema,

3 Id., “L’âge classique du cinéma”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 50. Tradução nossa.

4 Id., “Cinéma, art de l’espace”, op. cit., 1989, p. 29. Tradução nossa.

não é sem algumas precauções [...] que eu chego a solicitar às convicções que a frequência nas salas de cinema não foi a única a formar: eu gostaria que o meu, o nosso dogmatismo — se há dogmatismo — se inspirasse antes de tudo na consciência de uma evolução na qual, de todas as artes, o cinema é a única a possuir claramente o traço. O fato de assimilar o valor cinematográfico de uma obra a partir da violência de uma certa reivindicação social me parece, da parte de um Pierre Kast, como uma “piada agradável” [...].⁵

Nesse primeiro trecho do artigo de estreia de Rohmer, publicado em junho de 1948 na *Revue du Cinéma*, algumas questões da *política dos autores* já estão em desenvolvimento no pensamento do crítico, ao mesmo tempo em que ele se opõe a certos valores da crítica vigente. Assim como Jean-Charles Tacchella e Roger Théron, no artigo *Hitchcock se confie*⁶ — texto situado nos primórdios da *política dos autores*, segundo Baecque —, observamos o mesmo desprezo “por dois critérios principais do juízo crítico da época, os aspectos substanciais do tema e o culto da bela imagem”⁷. No trecho citado, Rohmer retoma a oposição entre fundo e forma, comum nesse período, para ultrapassá-la: se o traço do cineasta não abarca integralmente o seu conteúdo, a forma se torna um fim em si, daí a sua vulnerabilidade.

Essa ultrapassagem resulta do reconhecimento que o cinema, como a “arte da visão”⁸, trabalha essencialmente no espaço e que a visão de mundo de um cineasta não depreende, de forma alguma, do tema ou do roteiro do filme, mas da sua maneira de organizar as dimensões do espaço e os deslocamentos dos atores dentro do plano — o que mais tarde eles chamarão de *mise en scène*. Dessa forma, seja quando o crítico sublinha o uso que Alfred Hitchcock faz dos planos fixos, logo no início do texto, ou quando escolhe como objetos principais da análise os filmes de Charles Chaplin e Buster Keaton — que, para o crítico, estão bem longe do estetismo —, Rohmer já está em harmonia com a futura *política dos autores* e reconhece, na indústria, um trabalho essencialmente cinematográfico e autoral. Ao passo que na segunda citação, já na *Cahiers du Cinéma*, ele contraria a postura crítica que confunde o valor artístico de um filme com o discurso sócio-político que

5 Id., “Des trois films et d’une certaine école”, op. cit., 1989, p. 72 – 73. Tradução nossa.

6 TACHELLA, Jean-Charles, THÉRON, Roger. “Hitchcock se confie”, in *L’écran français*, nº187, janeiro de 1949.

7 BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968*, Trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 122.

8 ROHMER, É. “Cinéma, art de l’espace”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 28.

ele veicula — quando, na maioria das vezes, esse primeiro valor é soterrado pelo segundo. O crítico advoga, na verdade, a favor desse traço próprio do cinema: a ontologia da sua imagem e as suas implicações no trabalho do cineasta. E se alguns temas se revelam, é a *posteriori*, a partir do contato com o filme propriamente dito. Dessa maneira, se essa crítica está muito preocupada com as inconstâncias do presente, Rohmer visa à permanência dos filmes, aposta no que eles reservam para a eternidade:

É normal que um crítico de arte se comporte um pouco como o profeta, já que o seu papel é de aconselhar um posicionamento. Mesma coisa para o crítico literário, seus leitores lhe agradecem por não entupirem suas bibliotecas de obras que eles não irão ler. Mas o crítico de cinema não precisa se preocupar em observar o futuro, visto que esse futuro, frequentemente, não existe e que o filme é um espetáculo efêmero que ele não terá mais a oportunidade de mencionar, nem o público de ver.

O cinema com o qual nós nos ocupamos na *Cahiers* é talvez, como alguém o escrevia, um cinema “em si”, e até mesmo, eu o reconheço, uma imagem da mente (*vue de l'esprit*). Mas nos perdoarão mais facilmente por investirmos naquilo que é eterno, se tiverem em conta que nossa publicação mensal nos proíbe de abarcar o presente. É preciso que essa desvantagem se vire ao nosso proveito. É a nossa única razão de ser.

Nós nos dirigimos a um público restrito cujo ponto de vista é aquele do museu. [...] Se não existem ainda, no mundo, museus de cinema dignos desse nome, cabe a nós estabelecer as suas fundações. Essa é a maior parte do nosso combate que nós pretendemos liderar, nos anos que se seguirão, da maneira mais ativa, mais precisa, mais circunstancial.⁹

Pontual na sua ironia, ele descreve o cinema que os obceca: o impacto da obra reverbera com tanta intensidade que não parece justo falar somente da técnica ou dos detalhes do roteiro, é preciso falar da alma, de Deus, da natureza, do conflito entre o homem e o mundo. O crítico utiliza a expressão *vue de l'esprit* que abarca a dualidade dessa imagem, mental ou espiritual, que não possui as raízes concretas da argumentação objetiva, mas que nasce do contato com o cinema.

9 ROHMER, É. “Le goût de la beauté”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 80. Tradução nossa.

Rohmer e a escola Schéerer¹⁰ defendem os filmes contando com o julgamento do tempo e afirmam a grandeza dessas obras em oposição a uma cegueira crítica: “aliás, a quase unanimidade crítica não esmagou com o seu desprezo, ou mesmo seus insultos, tanto *A Carruagem de Ouro*, *Europa 51* e *A Tortura do Silêncio?*”¹¹. Neste artigo, *Sobre três filmes e uma escola*, que se inicia com a reprodução de uma discussão entre Rohmer e Pierre Kast, o crítico aproxima essas obras e identifica um parentesco temático entre elas: esses filmes orquestram “um desafio do espírito à inércia do cimento social”, ao passo que nos mostram “um ser que a humildade da sua condição, da sua candura e a estranheza de um destino”¹² se oferece ao rigor do nosso julgamento.

Partindo da frase de Rimbaud¹³, o crítico encontra nesses filmes, que são “novos pela sua maneira, modernos pelo seu tema”¹⁴, a restauração de temas antigos, recorrentes da natureza humana e que dissipam as divisões entre moderno e clássico. Ele salienta que

O cineasta se enganaria ao se mostrar *a priori* refratário à solicitação de motivos antigos, mas não ultrapassados e que, não somente, estendem o campo de sua invenção, mas iluminam um mundo de relações já mais ou menos identificadas pelo pintor ou pelo velho romancista (pois o homem não é sempre um pouco o homem?)¹⁵

10 Essa expressão foi cunhada pelo crítico Pierre Kast, também redator da revista *Cahiers du Cinéma* que, contudo, era um dos principais antagonistas às ideias dos jovens turcos: sobretudo, a política dos autores e ao direito que reivindicavam de defender os filmes por um viés metafísico. Esse confronto de ideias levará Kast a escrever, a propósito dos artigos de Rohmer e seus companheiros, que esses críticos “gargarejam com a água de Lourdes” (*Un grand film athée*, *Cahiers du Cinéma*, n° 23, p.54) e afirmará, por fim, que vê aí a formação de uma escola, *l'école Schéerer* (escola Schéerer): alcunha que situa Rohmer no centro dessa nova corrente por se referir ao seu nome de nascença (Maurice Schéerer) e que, ao mesmo tempo, a caracteriza como “escolasticamente rígida e infantilizante” (Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma – Histoire d'une revue*, p.75).

11 *Id.*, “Des trois films et d'une certaine école”, *op. cit.*, 1989, p. 72.

12 *Ibid.*, p. 69.

13 Essa frase faz parte da conclusão do livro *Uma temporada no inferno*: “É preciso ser absolutamente moderno. Nada de cânticos: manter o passo dado. Dura noite! O sangue seco recende no meu rosto, e nada tenho atrás de mim senão este horrível pinheiro!... O combate espiritual é tão brutal quanto a batalha de homens; mas a visão da justiça é o prazer apenas de Deus.” (RIMBAUD, 2000, p. 103)

14 *Ibid.*, p. 67.

15 *Ibid.*, p. 70.

Assim, se para alguns, a proximidade do cinema com a realidade impõe a submissão ao presente, para o crítico, essa mesma proximidade nos põe em contato com uma beleza clássica, eterna, “apta a magnificar o gesto humano”¹⁶. Esses filmes abalam a nossa inteligência ao nos aproximar novamente das paixões, das perturbações da alma, nos revelando que “nem tudo foi dito sobre o homem”¹⁷. Logo,

À beira de sua idade clássica, o cinema descobre seus Antigos, não como as relíquias do mundo charmoso e antiquado do ortocromático e das imagens mudas, mas como os arquétipos de uma beleza que, agora, ele reconhece que é eterna e cujas leis sutis ele aspira decifrar. É, então, tão ingênuo ou tão temerário que ele queira, por sua vez, mas com plena lucidez, edificar sobre o mármore, recusando esse título de “arte do presente” que nos tempos da sua Idade Média, em um movimento de orgulhosa bravata, ele se agradava atribuir?¹⁸

Como vimos, pela referência a esses três filmes, o classicismo de Rohmer não abrange apenas os filmes hollywoodianos, do qual Hitchcock é o exemplo, mas abarca também Renoir e Rossellini, entre outros cineastas. Acima de tudo, voltaremos sempre àquela ideia de que o cinema é naturalmente clássico e que esse classicismo é moderno, ou seja, está à frente. Se *O Rio Sagrado* de Jean Renoir é, para o crítico, uma obra capaz de restituir um elo com a beleza clássica renascentista¹⁹; então, Hollywood é uma terra de eleição, abençoada por certa atmosfera. Terra que lhe apresentou, certo dia ao ver *Aconteceu naquela noite* (*It Happened One Night*, 1934, Frank Capra), “sob as espécies de Claudette Colbert, de Clark Gable, [...], sob a iluminação mais favorável, um rosto sem maquiagem ou sem rodeios, bruto, mas não grosseiro” que lhe falava “uma linguagem franca, mas sem a sombra de uma entonação vulgar”²⁰. Para Rohmer,

16 *Ibid.*, p. 68.

17 ROHMER, É. “L’âge classique du cinéma”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 50.

18 *Ibid.*, p. 49.

19 No artigo “*O vestido azul de Harriet*”, Rohmer escreve que o filme de Renoir restitui “o mistério ao olhar do homem que a pintura, em cinco séculos, havia despojado, pouco a pouco, dos seus gestos, dessa nobreza que o *Quattrocento* havia realçado nas atitudes dos reis e dos santos, no seu cenário familiar, com cores tão frescas quanto aquelas das roupas e dos ornamentos da Índia”. (In *Cahiers du cinéma*, nº 8, janeiro de 1952, p. 64.)

20 ROHMER, É. “Redécouvrir l’Amérique”, in *Cahiers du cinéma*, nº 54, dezembro de 1955, p. 11. Tradução nossa.

Se o filme americano goza de tal cotação no mercado mundial não é somente pelo fato da potência financeira que dispõem seus produtores e seus distribuidores, nem porque ele bajula com baixeza as massas ou porque ele soube, através da sua publicidade espalhafatosa, impor, aos assaltos, a todo o universo uma constância do mau gosto que até os mais imunes acabaram por sucumbir. Há afirmações justas em tudo isso, eu reconheço: a popularidade de Hollywood deve mais ao Diabo que a Deus; isso me incomoda, mesmo que eu tenha decidido me reservar apenas à parte de Deus; mas, no meio de uma produção que conta, como qualquer outra, com as suas obras-primas e seus “nabos”, a visão de um Griffith, de um Hawks, de um Cukor, de um Mankiewicz, ou mesmo de uma comédia, de um *thriller*, de um *western*, assinados por nomes menos prestigiosos sempre bastou para me acalmar, me convencer que a costa californiana não é, para o cineasta talentoso e fervoroso, esse inferno que alguns alegam, mas sim essa terra de eleição, essa pátria que foi Florença no *quattrocento* para os pintores, ou Viena no século XIX para os músicos. Não é sobre esses talentos, mesmo que bem diversos, que se manifestaram aqui, que eu gostaria de vos falar, é sobre o ar que aqui respiramos e que eu considero não só salubre, mas de um perfume chocante para as nossas narinas europeias.²¹

Nesse trecho de *Redescobrir a América*, artigo que abre a edição especial da revista dedicada ao cinema americano, além de celebrar a vitalidade da costa californiana ao compará-la com regiões que também passaram por períodos de florescência cultural, ambas por períodos clássicos, o crítico estuda o que cultiva esse sistema no qual estão inseridos os principais representantes da *política dos autores*. Esse regime que eleva o autor acima de sua obra firma as suas maiores raízes na produção hollywoodiana: a saber, em Alfred Hitchcock e Howard Hawks. Sendo que a publicação do artigo *Gênio de Howard Hawks*²² e da edição dedicada inteiramente a Alfred Hitchcock²³ marcam definitivamente o assentamento desse movimento liderado pelos jovens turcos.

É interessante que destaquemos a resposta de André Bazin a essa vertente crítica no texto *Sobre a política dos autores*, no qual ele sublinha as fragilidades e as virtudes desse movimento, pois o crítico parece complementar a descrição de Rohmer da paisagem norte-americana na qual trabalham esses autores:

O que faz a superioridade mundial de Hollywood é evidentemente o valor de alguns homens, mas é também a vitalidade e, numa certa medida, a excelência de uma tradição. A superioridade de Hollywood não é apenas, acessoriamente, de ordem técnica, ela reside muito mais no que nós poderíamos chamar, brevemente, como o gênio cinematográfico americano. [...]

21 *ibid.*, 11 – 12.

22 RIVETTE, Jacques. “Gênio de Howard Hawks”, in *Cahiers du cinéma*, nº 23, maio de 1953.

23 *Cahiers du cinéma*, nº 39, outubro de 1954.

Mas daí decorre que todo *metteur en scène* está a bordo sobre esse fluxo vigoroso e que seu itinerário artístico deve ser calculado, naturalmente, tendo em conta a corrente e não como se ele navegasse a seu bel prazer em um lago tranquilo.²⁴

Porém, se há uma concordância entre esses dois trechos, ainda que possuam intensidades diferentes, Bazin se opõe a um tipo de afirmação comum na *política dos autores*. Encontramos um desses enunciados nas últimas linhas do artigo *Os mestres da aventura*, sobre *O Rio da Aventura (The Big Sky, 1952)*, de Howard Hawks, em que Rohmer escreve: “Eu penso que os melhores westerns são, em suma, aqueles assinados por um grande nome. [...] Eu penso que nós não podemos amar profundamente nenhum filme se nós não amamos profundamente aqueles de Howard Hawks”²⁵. Esse tipo de *boutade*, uma afirmação polêmica e assertiva que beira a brincadeira, sobrecarrega a figura do autor e leva Bazin a afirmar, no fim do seu texto: “‘Autor’, certamente, mas *do quê?*”²⁶ — sublinhando a individualidade das obras, em detrimento da exaltação do autor.

Nesse gênio cinematográfico, ao qual se referia Bazin, Rohmer encontra um ambiente ideal que desenvolve ideias, para ele, há muito tempo estagnadas. É o caso da ideia do *destino* que, no teatro e no romance, permanecia frequentemente num “nível teológico ou mesmo fetichista”, enquanto que nos mais belos filmes americanos, “ela surge, ao contrário, como nos trágicos do século V em termos de moral ou pela referência a uma religião que, [...], sóbria de pompas exteriores, como de impulsos místicos, se decreta regra de vida”²⁷. Ao passo que, nos *westerns*, como *Rio Vermelho (Red River, 1948, Hawks)*, *O diabo feito mulher (Rancho Notorious, 1952, Fritz Lang)* e *Paixão de bravo (The lusty man, 1952, Nicholas Ray)*, o crítico se depara com uma série de situações complexas que envolvem o “conflito entre o individual e o social, a oposição entre gerações” — temas que haviam sido negligenciados, pela sua nação, “às margens das revistas para as adolescentes ou à literatura dos escoteiros”²⁸.

24 BAZIN, André. “De la politique des auteurs”, in *Cahiers du cinéma*, nº 70, abril de 1957, p. 5. Tradução nossa.

25 ROHMER, É. “Howard Hawks: The Big Sky”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 141. Tradução nossa.

26 BAZIN, André. “De la politique des auteurs”, op. cit., abril de 1957, p. 11.

27 ROHMER, É. “Redécouvrir l’Amérique”, in *Cahiers du cinéma*, nº 54, dezembro de 1955, p. 13.

28 *Ibid.*, p. 14.

São os filmes hollywoodianos, enfim, que souberam “desenhar a imagem de um mundo onde, se o Bem e o Mal existem, as fronteiras, assim como o queria Aristóteles, são apenas as sinuosidades ou enclaves inesperados”²⁹. O retorno dessas ideias resulta, sobretudo, do estilo que as descreve:

Eu falava de uma certa ideia do homem: permitam-me, primeiramente, sublinhar os aspectos mais superficiais e que me servirão de porta de entrada. Se eu precisasse caracterizar o estilo americano no que se refere ao cinema, eu usaria duas palavras, *eficácia* e *elegância*. Hollywood, eu sei, tem os seus tesouros, mas, geralmente, ele se perde menos que nós nos floreios. Seus cineastas contam mais com a força do que eles mostram que com o ângulo com o qual eles escolhem nos mostrá-lo. Para eles, a elipse é apenas um método de narração, não, como muitas vezes para nós, um meio cômodo de escamotear toda dificuldade de interpretação ou de *mise en scène*. [...] A palavra estilo assume, aos seus olhos, um significado parecido que ele possui nos estádios: ele distribui seus golpes de acordo com as regras do ringue, não com as tradições do Grand Guignol. O mérito de um Griffith, de um Hawks e, mais recentemente, de um Nicholas Ray é de contar, antes de tudo, com essa sobriedade elegante, de conferir ao gesto humano uma grandeza isenta de ênfase. [...] Da mesma maneira que um grande intérprete “sente” sua partitura, negligencia [...] dissecar laboriosamente o contexto, encontrando, de imediato, o *tempo* exato sem se preocupar com as intenções do músico, assim o desenvolvimento de *True Heart Susie* ou de *O Paraíso Infernal* nos comunicam um sentimento de tamanha segurança, que a ideia de uma possível falha na performance não pode, nem por um instante, nos roçar.³⁰

Fica claro, nesse trecho, que a *política dos autores* é também uma das frentes da cruzada contra o cinema francês da *tradição de qualidade* — guerra que eclode com a publicação de *Uma certa tendência do cinema francês*, de François Truffaut. Ao se oporem a esse cinema de roteiristas, representado principalmente por Pierre Bost e Jean Aurenche, os jovens turcos descobrem, no lugar das imagens pífidas e que transbordam um desejo de profanar e de descrever a podridão humana, a limpidez e a dignidade dos filmes americanos — não só nas grandes produções, como de Hitchcock e Joseph L. Mankiewicz, mas principalmente nos filmes de série B.

Rohmer toma parte desse combate ao contrapor a ênfase na composição e a aura grotesca e infame que impregna os filmes franceses — daí a sua referência ao *Grand Guignol* — à eficácia americana e a sua economia de meios. Percebemos, aqui, porque esse artigo soa, por vezes, quase que como um lamento: as maiores obras da produção

²⁹*Ibid.*

³⁰*Ibid.*, p. 12.

americana despertaram, no crítico, “esse arrependimento de que a França tenha desistido de perseguir uma pretensão à universalidade, [...], que ela tenha deixado a tocha de uma certa ideia do homem se apagar para se reacender do outro lado do oceano”³¹.

O elogio do classicismo, da pontualidade dos seus golpes, abrange a celebração de um dos seus principais pilares: a regra do sistema clássico. Assim como Bazin, o crítico nos pede, implicitamente, que reconheçamos a riqueza dessa tradição, o gênio do sistema — nas palavras de Bazin: “[...] eu admito que a liberdade seja maior do que o que muitas vezes dizem em Hollywood, desde que saibamos ler as suas manifestações, e eu ainda acrescentaria que a tradição dos gêneros é um ponto de apoio para a liberdade criadora”³². Da parte de Rohmer, essa liberdade não está relacionada de modo algum com a ideia de desvio, ou seja, que ao fugir temporariamente da norma, o autor alcança um ápice estético, justamente porque a violência da fuga é contrabalanceada com a retenção que a regra impõe — é o caso de alguns cineastas, como Nicholas Ray e Samuel Fuller, que mesmo dentro do sistema não se conciliam com o equilíbrio clássico, ainda que dependam dele, de forma que é essa “não reconciliação” que dá força a esses filmes. Esses cineastas empreenderão uma revolução rumo à era moderna do cinema.

Mas eles não serão os únicos. Avistando também a modernidade, o elogio de Rohmer se destina muito mais aos “velhos hollywoodianos”³³ que ainda nutrem as suas obras com a seiva de Griffith, entre eles, “Walsh, Vidor, Dwan e, é claro, a de Howard Hawks”³⁴. Para eles, a regra não é algo a ser ultrapassado, ela impõe o desafio do seu próprio aperfeiçoamento:

Ao contrário, é nos grandes clássicos que a regra se faz, eu não diria respeitar, mas melhor afirmar, da maneira mais clara. Sófocles, Praxítelo, Rafael, Michelangelo, Tiziano, Shakespeare, Rembrandt, Goethe etc., vão direto às ideias mais evidentes, que são, de certa maneira, ovos de Colombo, nos quais todos deviam pensar, mas ninguém pensou senão eles.

31 *Ibid.*, p. 11.

32 BAZIN, André. “De la politique des auteurs”, in *Cahiers du cinéma*, nº 70, abril de 1957, p. 11.

33 RIVETTE, Jacques. “Notas sobre uma revolução”, in Francis Vognes dos Reis, Luiz Carlos Oliveira Jr, Mateus Araújo Silva (orgs.), *Jacques Rivette – Já não somos mais inocentes*, Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo, São Paulo: CCBB, 2013, p 65. (Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 54, dezembro de 1955, p. 17 – 21)

34 *Ibid.*

Mozart não só não “trapaceia” com a nova concepção das relações da harmonia e da melodia como não trapaceia com a forma-sonata. Sua ousadia não consiste em ir contra as regras, [...], mas em explorá-las “a fundo”, até as últimas consequências, eventualmente em insistir nelas, ao invés de distorcê-las.³⁵

Esse trecho retirado do livro *Ensaio sobre a noção de profundidade na música* reestabelece a ligação entre essa concepção do classicismo com uma apreensão musical da história das formas. No segundo trecho de *Redescobrir a América*, que analisamos anteriormente, o crítico compara o tempo da ação, da densidade do gesto, ao tempo musical. Essa perfeita fluidez que não solicita, em momento algum, a atenção intelectual do espectador, é uma das virtudes da neutralidade clássica que, por ser completamente ordinária, só é exercida pelos seres que possuem essa vocação, esse olhar. O tempo do gesto, da fala, dos movimentos em alguns cineastas hollywoodianos, e aqui adentramos na obra de Hawks, não é imposto, é a própria matéria que o demanda. Rohmer tenta descrever esse trabalho musical em Mozart, estabelecendo um diálogo com Goethe, de maneira que

[...] eu penso como Goethe, que a palavra “composição” é muito fraca para caracterizar a criação mozartiana. Ela não consiste em arrumar os elementos de acordo com uma receita dada, em dosá-los mais ou menos harmoniosamente, de acordo com esta ou aquela prescrição, mas precisamente — e aí está a palavra reabilitada — em *achar* os elementos que trazem no fundo deles mesmos, o germe dessa ordem e a fazem nascer, ao mesmo tempo em que se arrumam e se combinam em virtude de sua própria iniciativa. Eles têm entre si uma afinidade fundamental para se agruparem. Não precisam ser revestidos de um elo que lhes permita melhor aderirem uns aos outros. Criam eles mesmos o tecido que os une.³⁶

A beleza desse tempo não é atribuída pelo autor, ela reside na descoberta e no acompanhamento desse ritmo interior. Daí a nossa aproximação com a obra de Howard Hawks em que o tempo é uma das figuras centrais, pois descreve o trabalho e a trajetória do homem, temas profundamente cinematográficos e hawksianos. Por se ater apenas à materialidade do mundo, seja em *Rio Vermelho* ou em *Jejum do Amor* (*His girl friday*, 1940), nos movimentos incessantes da comédia, no vagar do rebanho ou no estouro repentino dos

35 ROHMER, É. *Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven*, Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1997, p. 49.

36 *Ibid.*, p. 120.

animais — enfim, devido esse olhar rigoroso para o tempo e a sua unidade que filmes como *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959) e *Faixa vermelha 7000* (*Red line 7000*, 1965) prenunciam já a modernidade, sendo os seus primeiros exemplares.

Nenhum artigo descreve melhor essa dedicação do cineasta ao ritmo da vida, ao mesmo tempo em que simplesmente a afirma, quanto o artigo de Jacques Rivette, *Gênio de Howard Hawks*:

Essa arte impõe uma honestidade fundamental revelada pelo emprego do tempo e do espaço; nenhum *flashback*, nenhuma elipse, a continuidade é a sua regra; nenhum personagem se desloca sem que saibamos, não há surpresa que o herói não divida conosco. O lugar e o encadeamento de cada gesto tem força de lei, mas de lei biológica, que encontra sua prova mais decisiva na vida da criatura; cada um dos planos possui a beleza eficaz de uma nuca ou de um tornozelo; sua sucessão, lisa e rigorosa, encontra o ritmo das pulsações do sangue; o filme inteiro, corpo glorioso, é *animado* por uma respiração leve e profunda.³⁷

Esse respeito à matéria que dá corpo ao filme está vinculado essencialmente ao classicismo. Porém, Rohmer salienta que essa norma “não era assim tão tirânica, de maneira que ela não soubesse suportar a particularidade, valorizar a exceção, o individual, fazer da diferença não um obstáculo, mas um trampolim, quase que a sua razão de ser”³⁸. Por fim, se alguns olhares de *Rio vermelho* permanecem, é porque eles compartilham com o espectador uma intimidade muda, quase secreta — aquela da amizade de John Wayne e Walter Brennan ou da relação paternal que o primeiro tenta estabelecer com Montgomery Clift; é porque a regra não os viola, porque a sua existência trabalha exclusivamente para o acidente. Dessa maneira,

Para reservar no homem uma parte desconhecida, porque eu creio que ele é livre e sempre disposto a se renovar, eu não gosto muito quando, por qualquer artifício, elipse ou jogo de sombras, retiram o herói frente os meus olhos no momento preciso em que eu o espero, o vigio, o julgo.

Assim é Howard Hawks. Exceto alguns relâmpagos violentos, algumas vezes intoleráveis, tudo em seus filmes são preparativos. Nenhum exagero, nem retórica na narrativa dos fatos, muito seco para ser resolutamente brutal. A espera está suprida, não porque o acontecimento a ultrapassa, mas, ao contrário, ele a realiza plenamente e o impossível se converte em feito, possível, necessário, o difícil, no

37RIVETTE, J. “O Gênio de Howard Hawks”, in Rafael Ciccarini (org.), *Howard Hawks Integral*, Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo, Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013, p. 123. (Publicado originalmente na revista *Cahiers du Cinéma*, nº 23, maio de 1953, p. 16 – 23)

38 ROHMER, É. *Le celluloïd et le marbre – suivi d’un entretien*, Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010, p. 79.

ato mais fácil do mundo. [...] do mesmo modo, sob a óptica de Howard Hawks, que é aquela da coragem, o que vai restar do próprio fato, senão a seca indicação da sua possibilidade material, geométrica? Nesse mundo de destreza física de onde vêm os heróis do folclore ianque, nenhum passo em falso é permitido: a quem pretende descrevê-lo nenhuma bravura, nenhuma obscuridade, nenhuma metáfora. Eu não conheço *metteur en scène* mais indiferente à plástica, mais banal em sua decupagem, mas, em contrapartida, mais sensível ao desenho do gesto, a sua exata duração.

E assim, como para o atleta, não há estilo belo que não seja eficaz, a poesia aqui é um acréscimo, se quisermos, mas ao mesmo tempo primeira, indiscernível da utilidade que ela magnifica. [...] ³⁹

Indiferente aos floreados, aos vícios da composição, Hawks acessa diretamente a aparência das coisas e o seu mistério. Essas ideias velhas como o mundo que, anteriormente, o crítico ressentia pelo abandono da sua nação, são reencontradas nos filmes americanos. Através desse autor, que é para Rohmer “o maior cineasta que, exceto Griffith, nasceu na América”⁴⁰, velhos motivos como o conflito entre homem e a natureza, o acordo violento entre essas duas instâncias ressurgem na tela do cinema, no auge da sua juventude. O crítico tenta cercar essa beleza, como escreve Rivette, “que prova o movimento caminhando, e a existência, respirando”⁴¹:

Cineasta do ser, ele não é o do parecer — ou muito pouco — o que torna a sua atitude muito difícil de circunscrever. A ideia de uma opacidade das aparências, de uma incomunicabilidade trágica dos seres, comparada ao que ele procura e encontra, parece-me frívola. Ou melhor, essa não-comunicação é ressentida nos seus filmes como uma plenitude do ser e não como uma ausência. As mônadas⁴² que constituem seu universo — do avião à tempestade, do macaco ao sábio, do eterno Adão à eterna Eva — não saíram mais do seu isolamento que a folha, no galho, que é a sua vizinha. Daí seu otimismo, daí seu pessimismo, ambos absolutos, e cujos risos de Wayne e Clift, na última cena desse filme, dão com toda justeza a medida.⁴³

39 ROHMER, É. “Howard Hawks: The Big Sky”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p. 140 - 141.

40 *Ibid.*, p. 139.

41 RIVETTE, J. “O Gênio de Howard Hawks”, in Rafael Ciccarini (org.), *Howard Hawks Integral*, Trad. Maria Chiaretti e Mateus Araújo, Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013, p. 125.

42 As mônadas ou a monadologia, em Leibniz, se referem às substâncias simples que exprimem o universo em sua totalidade. Segundo Leibniz, no início do seu texto *A monadologia ou princípios da filosofia*: “[1] A Mônada, da qual vamos falar aqui, não é senão uma substância simples, que entra nos compostos. Simples quer dizer sem partes. [2] É necessário que haja substâncias simples, visto que há compostos; pois o composto outra coisa não é que um amontoado ou *aggregatum* dos simples. [3] Ora, onde não há partes, não há extensão, nem figura nem divisibilidade possíveis. E tais Mônadas são os verdadeiros Átomos da Natureza e, em uma palavra, os Elementos das coisas.” (LEIBNIZ, 2009, p. 25)

43 ROHMER, É. “Filmographie commentée de Howard Hawks”, in *Cahiers du cinéma*, n° 139, janeiro de 1963, p. 39. Tradução nossa.

Estamos bem longe dos vícios da atualidade, do cinema que nós descrevíamos no início desse texto. Não nos debruçamos mais nas manchetes, na superficialidade da imagem publicitária, mas no que essas obras, que compõem aquele museu do qual Rohmer falava em *O gosto da beleza*, reservam para a eternidade. Essa perenidade não se funda na recusa do presente, mas justamente no questionamento que lançam ao seu tempo: elas oferecem, no lugar do reflexo congelado de uma época, “o remédio mais eficaz para opor às taras desta”⁴⁴. Poderíamos então “culpar um cineasta por ser apenas um cineasta?”⁴⁵

REFERÊNCIAS

A CARRUAGEM de Ouro (La carrosse d'or). Direção de Jean Renoir, 1952.

A TORTURA do silêncio (I confess). Direção de Alfred Hitchcock, 1953.

ACONTECEU naquela noite (It Happened One Night). Direção de Frank Capra, 1934.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia**: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968. Trad. André Telles, São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, André. “De la politique des auteurs”. **Cahiers du cinéma**, nº 70, abril de 1957.

CICCARINI, Rafael (org.). **Howard Hawks Integral**. Ed. Única. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2013.

EUROPA '51. Direção de Roberto Rossellini, 1952.

FAIXA vermelha 7000 (Red line 7000). Direção de Howard Hawks, 1965.

JEJUM do Amor (His girl Friday). Direção de Howard Hawks, 1940.

LEIBNIZ, G. W. **A monadologia e outros textos**. Org. e trad. Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. São Paulo: Hedra, 2009.

O DIABO feito mulher (Rancho Notorious). Direção de Fritz Lang, 1952.

O RIO da aventura (The Big Sky). Direção de Howard Hawks, 1952.

O RIO sagrado (The River). Direção de Jean Renoir, 1951.

ONDE começa o inferno (Rio Bravo). Direção de Howard Hawks, 1959.

PAIXÃO de bravo (The lusty man). Direção de Nicholas Ray, 1952.

44 ROHMER, É. “La robe bleue d’Harriet”, in *Cahiers du cinéma*, nº 8, janeiro de 1952, p. 64. Tradução nossa.

45 ROHMER, É. “Howard Hawks: The Big Sky”, *Le goût de la beauté*, Paris: Étoile/Flammarion, 1989, p.141.

REIS, Francis Vogner dos; OLIVEIRA JR, Luiz Carlos; SILVA, Mateus Araújo (orgs.) **Jacques Rivette** - Já não somos mais inocentes. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

RIMBAUD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre, RS: L&PM, 1997.

RIO Vermelho (Red River). Direção de Howard Hawks, 1948.

RIVETTE, Jacques. “Génie de Howard Hawks”. **Cahiers du cinéma**, nº 23, maio de 1953.

_____. “Notes sur une révolution”. **Cahiers du cinéma**, nº 54, dezembro de 1955.

ROHMER, É. “Filmographie commentée de Howard Hawks”. **Cahiers du cinéma**, nº 139, janeiro de 1963.

_____. “La robe bleue d’Harriet”. **Cahiers du cinéma**, nº 8, janeiro de 1952.

_____. “Redécouvrir l’Amérique”. **Cahiers du cinéma**, nº 54, dezembro de 1955.

_____. **Ensaio sobre a noção de profundidade na música: Mozart em Beethoven**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1997.

_____. **Le goût de la beauté**. Paris: Étoile/Flammarion, 1989.

_____. **Le celluloïd et le marbre** – suivi d’un entretien. Clamecy: Éditions Léo Scheer, 2010.

TACHELLA, Jean-Charles, THÉRON, Roger. “Hitchcock se confie”. In: **L’écran français**, nº187, janeiro de 1949.