



Jean-Paul Sartre. Fonte: <http://images.google.com>

Sartre e o cinema

Apresentação: Maria Caú

Formada em Cinema pela Universidade Federal Fluminense, doutoranda em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Tradução: Renato Pardal Capistrano¹

Doutorando em Teoria Literária na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Sartre era um apaixonado por cinema e é com frequência que sua obra faz alusão ao universo cinematográfico. São poucos, contudo, os textos críticos do filósofo que se debruçam especificamente sobre o tema, dos quais o mais famoso talvez seja um artigo sobre Cidadão Kane, publicado na revista “L’Ecran Français” de outubro de 1945, em que Sartre de certa forma cristaliza o tom de rejeição dos primeiros críticos franceses com relação à obra-prima de Welles – para depois ser refutado por nomes como André Bazin, confesso admirador dos escritos sartrianos. Com este “A arte cinematográfica”, estamos diante, no entanto, de um texto anterior ao debate cinematográfico travado no Pós-Guerra, em que a teoria e a crítica cinematográficas começavam enfim a se consolidar como campos de estudo respeitáveis. É preciso notar que o discurso de Sartre data de 1931, sendo uma iniciativa pioneira, ao tratar dessa linguagem até então pouco explorada não apenas pela academia (onde o cinema só entraria oficialmente por volta dos anos 1960), mas pelo próprio meio intelectual, que ainda não havia organizado um fazer crítico minimamente sistemático em torno do novo meio – lembrando que a célebre “Cahiers du Cinéma” foi fundada apenas (longos) vinte anos depois, em 1951.

O título dado a esse discurso confere ao cinema um status que ainda era polêmico e amiúde questionado pela intelectualidade, que

¹ pardalcapistrano@gmail.com

não considerava o novo fenômeno popular merecedor da alcunha atribuída às outras artes, milenares, definindo-o como um passatempo banal incomparável à nobreza das artes narrativas que lhe antecederam, em especial a literatura, o grande pilar da intelectualidade francesa da época.

Isso posto, causa surpresa a posição de Sartre exposta nas próximas páginas e o furor com que ele defende aquela que iria vir a ser chamada a sétima entre as artes, talvez por serem os dois (ele e o cinema) ainda bastante jovens, sendo o discurso do filósofo um prenúncio bastante acertado da posição de destaque que ambos iriam adquirir no cenário da intelectualidade francesa dali em diante.

A ARTE CINEMATOGRAFICA²

Jean-Paul Sartre

Folheem as memórias de algum escritor contemporâneo ou morto recentemente: vocês encontrarão com certeza um longo relato enternecido de seu primeiro contato com o teatro.

² Nota do tradutor: Tradução feita a partir da transcrição do original *L'art cinématographique*, constante no apêndice do volume "Les écrits de Sartre" (pp. 546-52). Trata-se do discurso pronunciado pelo então professor de filosofia, em 12 de julho de 1931, no Liceu do Havre, por ocasião de uma entrega de prêmios, em sessão solene sob a presidência de Albert Dubosc. Décadas adiante, o mesmo texto foi reproduzido com o título *Le Cinéma n'est pas une mauvaise école* na "Gazette du Cinéma" (n. 2, junho de 1950; e n. 3, setembro de 1950). Na bibliografia comentada organizada por Michel Contat e Michel Rybalka (p. 54), a entrada deste discurso vem acompanhada da seguinte nota: "Trata-se de um discurso de distribuição de prêmios pronunciado por Sartre quando ocupava seu primeiro posto de professor de filosofia no liceu do Havre. Esse discurso, cujo interesse é principalmente retrospectivo, dá testemunho da importância que Sartre conferiu desde muito cedo ao cinema. Ele o encara de imediato como a arte que reflete naturalmente a civilização de nosso tempo, numa época em que muitos espíritos cultos, quando não o condenavam categoricamente, consideravam-no com desconfiança, como uma arte menor. Encontramos em As palavras o relato daqueles que foram os primeiros contatos de Sartre com o cinema: 'No desconforto igualitário das salas de bairro, aprendera que a nova arte pertencia a mim, como a todos. Éramos da mesma idade mental: eu tinha sete anos e sabia ler, ela doze, e não sabia falar. Dizia-se que estava em seus primórdios, que havia de progredir; eu pensava que cresceríamos juntos.' [As palavras, tradução de J. Guinsburg]. Aqui, é a seus alunos que, dezoito anos mais tarde, o jovem professor empenha-se em provar que o cinema é, sim, uma arte."

Durante vinte e quatro horas eu fiquei agitado pelo medo e pela esperança, devorado de febre, no aguardo dessa felicidade desconhecida e que algo de súbito podia destruir... Pensei que no dia da encenação o sol nunca iria se por. O jantar, em que eu não comi nem um bocado, pareceu-me interminável, e eu entrava em delírios mortais, preocupado em chegar atrasado... Enfim, chegamos, o funcionário nos levava a um salão todo vermelho... A solenidade dos três avisos arremetidos sobre a cena e seguidos de profundo silêncio me emudeceu. A subida da cortina foi verdadeiramente para mim a passagem de um mundo para outro.

Ora, entre vocês, aqueles que, daqui a uns quarenta anos, escreverão suas memórias terão grandes dificuldades em descobrir em suas juventudes expectativas semelhantes e de tão grande emoção. Isso porque já frequentavam as salas de exibição desde a primeira infância: muitos não tinham sequer cinco anos e já conheciam o cinema, pois é pelo cinema, não pelo teatro, que se debuta hoje em dia. Talvez alguns ainda se lembrarão do primeiro filme a que assistiram, mas essas origens se perdem, em sua maior parte, na bruma das recordações.

Assim esta iniciação solene nos ritos do teatro, esta pompa, esses três avisos que marcavam menos a subida do pano que a passagem da infância para a adolescência, tudo isso não existe mais. Ninguém se veste especificamente para ir ao cinema. Ninguém se preocupa muito com isso. Entra-se lá a qualquer hora: de tarde, de noite. Os parisienses costumam ir até mesmo de manhã. Vocês ignoram a longa espera dentro de um teatro cheio ainda só pela metade e que se enche progressivamente e essa "passagem de um mundo a outro" sobre a qual Anatole France falava.

Vocês, contudo, penetram bruscamente em uma sala escura, errantes nas trevas, o olho fixo na lâmpada elétrica que ziguezagueia na mão do lanterninha. A orquestra já está tocando e, como se supõe, não para por causa de vocês. Já faz um bom tempo que o filme começou, lá estão os heróis, as mãos ou as pernas no ar, pegos em plena ação. Designam-se os seus lugares, vocês se arrastam até eles dando joelhadas e jogam-se nas suas poltronas sem ter a chance de tirar o casaco. Assistem ao fim do filme e, depois de uns quinze minutos de espera, ao seu começo. Vocês não estão

emocionados: sabem que o traidor será punido, que os amantes se casarão. Em seguida, no momento exato em que o herói retoma a posição em que vocês o tinham achado, vocês se levantam, dão encontrões em outros joelhos, e partem sem olhar pra trás, deixando outras mãos ou pernas suspensos, talvez para a eternidade.

Eis uma arte muito conhecida, estreitamente mesclada a nossa vida cotidiana. Entra-se como um vendaval, conversa-se, ri-se, come-se nas salas de projeção: não há respeito para essa arte popular. Ela não se adorna em nada com aquela majestade que valia metade do prazer que a arte teatral rendia a nossos idosos. O cinema é um bom menino, e muito mais próximo de nós.

Perdemos com a mudança? Deve-se lamentar pelas solenidades desaparecidas?

Se pudermos provar que o cinema é realmente uma arte, não teremos que nos alugar com o assunto da transformação dos hábitos. Me parece que o desrespeito total de vocês com a arte cinematográfica, os seus modos cavalheirescos ao desrespeitá-la trazem muito mais proveito que uma mistura de admiração fixa, de confusão dos sentidos e de horror sagrado. Nossos grandes autores clássicos, dizemos muito a vocês, ah!, que eles são artistas. Vocês desconfiam de suas belas frases, pretexto para mil questões insidiosas, mas, sem dúvida, pouco a pouco – apesar de vocês – vocês ganham do comércio com eles um benefício que apreciarão mais tarde. Mas é bom que em certas salas escuras, desconhecidas pelos professores e pelos pais, vocês possam encontrar uma arte discreta, da qual ninguém entupiu os seus ouvidos, a qual ninguém pensou em dizer a vocês que se trata de uma arte, diante da qual, numa palavra, vocês estão largados em estado de inocência. Porque esta arte penetrará em vocês antes que as outras, e é ela que irá lentamente fazê-los passar a amar a beleza em todas as suas formas.

Falta provar que o cinema é realmente uma arte. O mesmo Anatole France que vimos ternamente emocionado na primeira vez em que foi ao teatro, foi sem dúvida afetado de uma maneira diferente quando foi apresentado ao cinema. Na verdade, ele disse: “O cinema materializa o pior ideal popular... Não se trata do fim do mundo, mas do fim da civilização.”

Eis aí grandes palavras: vejamos se são justificadas. Pode ser dito para mim que esta é uma pesquisa inoportuna: se por acaso eu persuadir vocês que existem belos filmes, tal como existem belas epístrofes de Boileau, como existem belas orações fúnebres de Bossuet, vocês nunca mais irão ao cinema. Mas eu estou tranquilo, eu não me dirijo a vocês de outra maneira que não seja a da ficção, porque é uma coisa sem precedentes o fato de vocês ouvirem até o final um discurso entediante. Pode ser que pareça também irônico discutir a beleza da arte muda logo quando nos vêm invadir os filmes falados. Mas não devemos nos preocupar demais com isso. Pirandello dizia, não sem melancolia, que o cinema se parece com o pavão da fábula. Ele exibia em silêncio sua maravilhosa plumagem e cada um o admirava. A raposa invejosa o convence a cantar. Ele abre a boca, solta a voz e faz o berro que vocês conhecem. Mas o que Esopo não diz, nem Pirandello, é que sem dúvida, após essa experiência o pavão retorna, sem que lhe reclamem, para o seu mutismo. Eu penso que o cinema está em vias de ganhar seu direito de permanecer em silêncio.

Eu volto, portanto, à questão: digo que o cinema é uma arte nova, que tem suas leis próprias, seus meios particulares, que não pode ser reduzido ao teatro, que ele deve servir a cultura de vocês do mesmo modo que o grego ou a filosofia.

Numa palavra: o que ele traz de novo?

Vocês sabem que cada instante depende estreitamente daqueles que o precederam, que qualquer estado do universo se explica absolutamente por seus estados anteriores, que não há nada perdido, nada de vão, e que o presente se encaminha rigorosamente rumo ao futuro. Vocês sabem disso porque isso lhes foi ensinado. Mas se vocês olharem em si mesmos, ao redor de vocês, vocês não sentirão nada disso. Vocês veem nascer movimentos que parecem espontâneos, como a agitação súbita da copa de uma árvore; outros movimentos vocês veem morrer, como ondas nas areias, e sua força viva parece morrer com elas. Parece a vocês que um vínculo muito frouxo une o passado ao presente, que tudo se desenvolve ao acaso, em desordem, como cegos tasteando.

Ora, essa irreversibilidade do tempo que nos ensina a ciência e cujo sentimento seria insuportável caso acompanhasse todas as

nossas ações, as artes do movimento tem por finalidade representá-la fora de nós, pintando-a nas coisas, terrível ainda, porém bela. Há algo de fatal na melodia. As notas que a compõe se apertam umas contra as outras e se comunicam intimamente. Da mesma forma nossa tragédia aparece como uma marcha destinada à catástrofe. Nada pode fazê-la dar meia volta: cada verso, cada palavra encadeia um pouco mais o seu curso em direção ao abismo. Nada de hesitação ou de atraso: nenhuma frase vã que permita um instante de repouso. Todos os personagens, seja lá o que digam, seja lá o que façam, avançam rumo a seu fim. Assim esses viajantes desgarrados que botam o pé na lama de um pântano têm uma baita luta: cada movimento lhes afunda um pouco mais, até fazê-los desaparecer completamente.

A música, porém, é muito abstrata. Paul Valéry tem razão de não ver nela nada mais que “formas, movimentos que se cambiam”. A tragédia, por sua vez, permanece muito intelectualizada: com seus cinco atos, seus versos bem marcados, ela se mantém como um produto da razão, como um número em meio ao todo descontínuo.

No cinema o progresso da ação permanece fatal, mas ele é contínuo. Nenhuma interrupção, o filme é de uma tacada só. Não se trata mais do tempo abstrato e dotado da tragédia, mas se poderia dizer que a duração de todos os dias, essa duração banal da nossa vida de repente baixou suas velas, mostra-se em sua inumana necessidade. Ao mesmo tempo, o cinema é de todas as artes a mais próxima do mundo real: homens de verdade vivem em paisagens de verdade. *La Montagne sacré*³ é uma montanha de verdade, o mar de *Finis Terrae*⁴ é um mar de verdade. Tudo parece natural, menos essa marcha rumo ao fim que não se pode parar.

Quando não havia no cinema nada mais que essa representação da fatalidade, era preciso reservar-lhe um lugar no sistema das Belas Artes. Isso, porém, não é tudo.

Vocês se recordam daquela regra imperativa que domina ainda o

3 N.T.: *Der heilige Berg* (1926). Filme de Arnold Fanck.

4 N.T.: *Finis terrae* (1929). Filme de Jean Epstein

teatro. Os românticos a afrouxaram, mas não puderam se desfazer dela: porque é algo de constitutivo da arte dramática. Estou falando da terceira unidade, a unidade de ação. Com certeza, se a tomarem em sua aceitação mais geral, ela é comum a todas as artes: deve-se tratar de seu assunto, nada de se deixar desviar por conta de solicitações exteriores, deve-se resistir ao prazer de aumentar um desenvolvimento por conta de detalhes inúteis, nunca perder de vista o desenho original.

Essa regra, porém, possui um sentido mais estrito que vale apenas para o teatro: nesse sentido, é preciso que a ação seja una, seca, despida de tudo aquilo que nada mais lhe adiciona à intriga senão o pitoresco. Em suma, uma sucessão rigorosa de momentos tão intimamente ligados que cada um deles explica por si o momento que lhe segue. Melhor ainda: uma dedução lógica a partir de alguns princípios que foram estabelecidos no início.

Na música, porém, já é uma outra unidade que se pode encontrar. O compositor constrói na música diversos temas. Ele os expõe a princípio separadamente, ordenando entre eles passagens insensíveis, depois ele os retoma, os desenvolve, os alarga. O compositor funde intimamente todos os seus motivos, representando uns por simples lembretes, conduzindo outros ao ponto de seu desenvolvimento mais perfeito.

Essa unidade que podemos dizer “temática” não seria em nada conveniente ao teatro. É em vão que um romântico alemão tentou introduzi-la. A multiplicidade dos temas obrigaria, de fato, como o *Donogoo* de Jules Romains, a usar quadros rápidos e cortados. Esse procedimento, mostra a experiência, cria um cansaço. Aliás, ainda que possam ser rápidas as cenas que dessa forma se sucedessem, ainda assim elas de nada seriam suficientes: o efeito dos contrastes, das simetrias seria frequentemente perdido, pois não se poderia saltar de uma a outra, indicar uma semelhança e depois retornar à primeira, insistir sobre algum traço, logo em seguida, para pôr em evidência as mais sutis correlações.

Ora, essa é precisamente a maneira do cinema. O universo do filme é temático, porque uma decupagem hábil pode sempre aproximar, entrelaçar as cenas mais diversas. Estamos no campo, e eis que em

seguida estamos na cidade. E acreditamos que cada coisa permaneceu em seu lugar. Num instante depois voltamos ao campo. Vocês conhecem tudo de bom que se pode extrair dessa extrema mobilidade. Lembrem-se do *Napoléon*, de Abel Gance,⁵ e da tempestade na Convenção que acompanha e sublinha a tempestade sobre o mar Mediterrâneo. Uma onda se enche e se levanta, mas ela não quebra e nós já estamos longe, em terra firme, entre os deputados vociferantes. Robespierre se levanta. Ele vai falar. Mas nós o deixamos, e estamos em pleno mar embalados pelo caixão de Bonaparte. Um punho cerrado. Uma onda que rola. Um rosto que ameaça. Uma tromba d'água. Os dois temas se remetem, se expandem, se fundem por fim.

De um motivo a outro, a transição tanto poderá ser segura, lenta, insensível: eis o que chamamos, em termos técnicos, “a fusão”;⁶ quanto poderá ser, de acordo com as necessidades, rápida e brutal. Pode ser também que, graças à “sobreimpressão”⁷, que se desenvolvam múltiplos temas simultaneamente. Mas, para realizar essa polifonia cinematográfica, há um outro processo bem mais elegante: tome-se dois motivos a serem unidos, e crie-se uma certa situação em que, sem que ela seja de modo algum reduzida exclusivamente a um ou a outro motivo, seja simbolizada pela os dois em simultâneo. Vejam *Rua das Lágrimas*⁸ esse filme clássico. Nele, Pabst mostra a miséria da população vienense nos dias seguintes à guerra e a vilania.

pachorrenta de alguns aproveitadores. Esses dois temas coexistem por muito tempo, sem se misturarem. Por fim as duas séries de encaminhamento se encontram. De madrugada, um dos aproveitadores percorre de carro a “rua das lágrimas” para encerrar sua noite num cortiço vizinho. Nessa mesma rua, uma multidão de miseráveis faz fila em frente a um açougue. O carro passa rente a essa pobre gente e some. Os dois temas, uma vez reunidos, retomam suas independências. Assim dito, parece que ali não havia nada além do que fosse natural e necessário – um simples encontro. Isso é porque vocês não

5 N.T.: *Napoléon* (1927). Filme de Abel Gance.

6 N.T.: “Le fondu enchaîné”, no original.

7 N.T.: “Surimpression”, no original.

8 N.T.: *Die freudlose Gasse* (1925). Filme de Georg Wilhelm Pabst.

assistiram ao filme. Os faróis do carro fazem uma varredura lenta na multidão sombria e amedrontada, fazendo sair das sombras uma a uma, silhuetas raivosas. A luz forte e direta, os olhos incomodados piscando, os corpos agasalhados, gastos, o carro possante e suntuoso, as trevas profundas, tudo isso, sem dúvida, é fatal. Tudo, porém, tem seu significado sob um certo aspecto: a sequência, antes de acabar, lança sobre o filme uma viva e breve clareza.

Tais situações, produzidas por um encadeamento necessário, sendo, no entanto ambíguas e carregadas de sentido, não pensem vocês que elas sejam raras no cinema; pelo contrário, elas são uma espécie de meio natural. Vocês encontrarão uma grande quantidade de objetos “portadores de signos”, modestos utensílios em que concisamente se inscreve um tema escolhido e que neles é imbuído.

Admirem, portanto, esse encadeamento rigoroso, mas flexível, essas rendas em que se inserem os acontecimentos carregados de sentido, determinados ao mesmo tempo pela natureza e pelo espírito, essa difusão de ações que, de uma vez só, empreende uniões fulgurantes e logo rompidas, essas lembranças breves e fugazes, essas correspondências profundas e secretas de cada objeto com todos os outros: eis o universo do cinema. É claro que são raros os filmes que se encontram nesse nível sem uma falha, mas no fim das contas vocês não verão nada que seja sem beleza.

Ora, o que eu digo é que vocês se reencontrarão muito nesse universo novo. Vocês adquiriram uma habilidade certa para orientá-los em meio ao labirinto de intrigas, símbolos e ritmos. Eu vi homens cultos que fracassam nisso porque não frequentam as salas de projeção. Mas vocês, que frequentam suas penumbras, ainda que, talvez, não possam formar suas impressões ou seus pensamentos, vocês estão à vontade: nada escapa, nem nada desilude vocês.

Seus pais podem estar seguros: o cinema não é uma escola ruim. É uma arte da aparência livre, extremamente difícil em seu bojo e muito enriquecedora se tomada da forma certa, porque o cinema reflete naturalmente a civilização de nosso tempo. Quem vos ensinará a beleza do mundo onde você vivem? A poesia da velocidade, das máquinas, a desumana e esplêndida fatalidade da indústria? Quem, senão a vossa arte, o cinema...