

VERDADE E POESIA

VERGA E O CINEMA ITALIANO

Mario Alicata e Giuseppe De Santis

Quando resolveu alguns de seus problemas técnicos, o cinema, tendo passado de “documentário” a “narração”, compreendeu que seu destino estava ligado à literatura. Não obstante as pretensões dos cineastas “puros”, desde aquele dia estreitíssimas relações não deixaram de ocorrer entre cinema e literatura: a ponto de colocar espontaneamente a história do cinema como um capítulo insubstituível da história do gosto literário e artístico do século XX.

Bem notórios são os momentos mais altos dessa coexistência para insistir aqui difusamente; mas como na América os *travellings* atrás das furiosas cavalgadas de William Hart, Hoot Gibson, Tom Mix dependem da típica e popular tradição das narrativas *western* de O. Henry e de Bret-Hart, na Europa Wiene (o obsessivo poeta de *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)) é contemporâneo dos escritores expressionistas alemães e de Kokoschka e de Grosz, René Clair cria *Entreato* (*Entr'acte*, 1924) no mesmo ano em que André Breton publica o “Manifesto dos Surrealistas”, e a fileira cerrada dos simbolistas do cinema, de Man Ray (*A estrela do mar* (*L'Etoile de Mer*, 1928)) a Machaty, prevê a persistente experiência simbolista em que ainda se debate boa parte da poesia contemporânea.

Aos cineastas “puros”, neste ponto, talvez seja oportuno recordar que justamente Wiene, Clair, Man Ray e outros “literatos” do cinema puseram e resolveram muitos problemas daque-

la “técnica”, que começa agora a assumir para eles o fantástico aspecto de uma hermética torre de marfim.

Todavia é bom esclarecer logo que, justamente por sua natureza rigorosamente narrativa, foi na tradição realista que o cinema encontrou o melhor caminho: visto que o realismo, não como passiva reverência por uma estática verdade objetiva, mas como força criadora, na fantasia, de uma “história” de eventos e pessoas, é a verdadeira e eterna medida de toda expressão narrativa.

Fica, portanto, evidente que, quando o cinema começa a construir seus primeiros personagens e a ver a alma dos homens se transformarem nas suas concretas relações com um ambiente, ele recebe necessariamente o fascínio do realismo europeu do século XIX, que de Flaubert a Tchékov, de Maupassant a Verga, de Dickens a Ibsen, parecia dar uma perfeita sintaxe psicológica e sentimental e ao mesmo tempo uma imagem poética da sociedade contemporânea a eles. Nascem, assim, os grandes dramas realistas do cinema; nasce, junto à farsa metafísica de Buster Keaton, o idílio realista de René Clair: nasce na Alemanha, com a colaboração de um grupo de atores de máscaras violentas e cruas, *Variété* (1925) de Dupont, que concluiu o tormento apaixonado e implacável dos Krüne, fixando definitivamente no bloco compacto da sua poesia os termos de uma genuína linguagem narrativa. *Variété* tomou tudo emprestado do romance e do drama europeu: a aguda necessidade pungente de indagar até o fim a íntima vida da própria personagem, a capacidade de nos fazer sentir a tensão de certas situações, de certos momentos imprevistos de verdade, o compromisso moral de dispor os motivos da crise espiritual e social do primeiro pós-guerra no plano ético do juízo.

Deste modo, realmente Dupont representa, junto com Clair, o resultado mais alto do primeiro período da história do cinema europeu: depois dele, o realismo de Pabst, tal como constrói em *Crise* (*Abweg*, 1928) um drama de perspectivas mais limitadas e quase decadente, também em *A tragédia da mina* (*Kameradschaft*, Georg Wilhelm Pabst, 1931), não obstante a grandeza e a originalidade do empenho, amortece e dilui em muitos tons – talvez para explorar uma técnica mais refinada e já espúria pelo auxílio do som – a primitiva e desolada sinceridade de Dupont.

Foi o cinema americano que deu continuidade à experiência realista do cinema europeu: foi a América de S. Anderson e de Faulkner, que nesse ínterim voltaram a suscitar as grandes tradições do realismo narrativo e chegaram a realizar um modelo de narrativa que dali a poucos anos exerceria o seu fascínio até mesmo sobre a clássica e astuta Europa.

O realismo do cinema americano assumiu as cores nuas e cruas que aquela sociedade agitada, conturbada e ainda em crise de crescimento sugeria: além disso, eram os anos solenes e trágicos da crise mundial, e junto com as violências dos negros bêbados de *Sanctuary* (William Faulkner, 1931) começava-se a ouvir pelas ruas o surdo tamborilar das metralhadoras dos gângsteres e começavam a desfilar os mudos e melancólicos cortejos dos desempregados.

Vidor compunha num ritmo apressado *A turba* (*The crowd*, King Vidor, 1928), *Aleluia* (*Hallelujah*, 1929), *O pão nosso* (*Our daily bread*, 1934). Eram histórias escritas com generosidade e segurança, onde a fantasia conseguia resgatar todos os resíduos de uma polêmica social sempre viva e presente, onde o impulso imaginoso e puro de um estilo maravilhosamente simples conseguia exaltar num ritmo de canto o tom oratório das águas que corriam para salvar da seca e da morte os pioneiros despojados.

Na poesia, Vidor encontrava a própria confiança na vida: mas, junto à esperança que se levanta como um hino de sua obra, o realismo americano escreve páginas mais surdas e tristes, mas sempre densas e violentas, nos melhores dos inumeráveis filmes inspirados na existência sem esperança dos gângsteres; aqui cabe a Mamoulian, com as *Ruas da Cidade* (*City streets*, 1931), nos oferecer a obra-prima.

Todavia, se nesta breve história do realismo cinematográfico cada país é representado num particular momento, com uma particular e frequentemente isolada corrente da sua produção, é a França que nestes últimos anos nos ofereceu a típica existência de uma escola, de uma maneira comum de entender e resolver a narrativa cinematográfica. Não é de se espantar que justamente na França o cinema tenha num certo momento procurado no realismo a salvação: depois de anos de uma produção pálida e anônima, foi relendo Maupassant e Zola que Duvivier,

Carné e Renoir deram ao cinema francês um clima, uma retórica e um estilo. É claro que nem sempre houve correspondência entre essa poética realista e uma poesia autêntica: de tal modo que, à parte a aparição de Pepé na Argélia no final de *O império do vício* (*Pépé le Moko*, Julien Duvivier, 1937) e do maupassania-no passeio dominical no campo em *Camaradas* (*La belle équipe*, Julien Duvivier, 1936), estamos dispostos a sacrificar, sem remorso, Duvivier e seus satélites. Mas é também claro que se deve considerar como um lugar-comum fácil atribuir à mórbida violência de Carné e de Renoir o valor determinístico de um sinal indicador do esfacelamento e da corrupção da sociedade francesa nos anos precedentes à maior derrota militar de sua história.

Há apenas que se acrescentar que, justo pela forte sugestão de textos como aqueles de Zola e Renard, assim como pelas fortes paixões que naqueles anos afligiam com furor a sociedade francesa, o realismo cinematográfico na França assumiu decididamente os modos e os tons do naturalismo (não é o caso aqui de assinalar a profunda diferença entre uma atitude realista e o gosto naturalista), extraíndo deles o seu típico interesse pelos aspectos patológicos da realidade, ainda que dissolvendo em uma sensibilidade quase decadentista todas as suas exigências científicas e experimentais.

Assim, se somente uma crítica de má-fé poderia negar a certos capítulos de Renoir (nos limitamos a recordar a corrida do trem pelos campos franceses desertos na *A besta humana* (*Bête humaine*, Jean Renoir, 1938) e a paixão interrompida do soldado fugitivo e da solitária camponesa alemã em *A grande ilusão* (*La grande illusion*, 1937)) um íntimo fervor de poesia, é também verdade que a crueza e o horror complacente de certas passagens dão às vezes às imagens de Renoir os modos de uma conturbada crônica mais do que uma representação resolvida inteiramente na fantasia; a nossa fé cega num credo realista implica, é claro, uma exata avaliação daquele lúcido equilíbrio entre a inteligência e aquela força moral virgem que sustenta e eleva o realismo de um Dupont e de um Vidor.

Confiança na verdade e na poesia da verdade, confiança no homem e na poesia do homem, é isso, então, o que pedimos ao cinema italiano. É uma afirmação simples, um programa modesto: mas nos sentimos cada vez mais apegados a esta

simples modéstia, toda vez que, dando uma espiada na história do nosso cinema, vemos sua trajetória presa entre o danunzianismo retórico e arqueológico de *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) e as evasões nos inexistentes paraísos pequeno-burgueses das boates da Via Nazionale, onde espaiçecem as donas de casa ousadas das nossas comédias sentimentais.

A ela nos sentimos cada vez mais apegados quando vemos perdida e esquecida a única, autêntica e nobre tradição do nosso cinema, a tradição ligada à máscara atormentada e impetuosa de Emilio Ghione, à paixão sincera de *Perdidos na escuridão* (*Sperduti nel buio*, 1914) de Martoglio; quando vemos a inteligência de Camerini abandonar o triste e simples vigor de *Trilhos* (*Rotaie*, 1929) pelo estilo corretíssimo, mas certamente mais fácil e banal, de *Uma romântica aventura* (*Una romantica avventura*, 1940); quando vemos Mario Soldati, que também escreveu algumas entre as mais fantasiosas, livres e fortes narrativas italianas de hoje, abandonar suas tabernas e seus portos, seus interiores opressivos e sem luz e suas paisagens coloridas e puras, pelos risotos com trufa de Antonio Fogazzaro. De fato, o cinema italiano revela curiosas predileções também na escolha de uma tradição literária: Antonio Fogazzaro e Girolamo Rovetta, Lucio D'Ambra e Flavia Steno, Nino Oxilia e Luciana Peverelli...

Essa escolha parece quase confirmar tacitamente a tola lenda de que a literatura italiana carece, por decreto divino, de uma tradição narrativa.

Seria um bom trabalho começar a indicar ao nosso cinema as entradas principais da nossa narrativa, em vez das portas de serviço de sempre. (Que seria também um modo de evitar a entrada apressada demais naquelas portas santas, que devem ser abertas somente a cada Jubileu: visto que de *Os esposos* à *Divina comédia* há muito pouca diferença.)

Os leitores mais inteligentes terão entendido a essa altura que o nosso discurso desemboca necessariamente, como primeira sugestão, em um nome: Giovanni Verga.

Giovanni Verga não criou somente uma grande obra de poesia, mas criou um país, um tempo, uma sociedade: para nós que cremos na arte especialmente como criadora de verdade, a Sicília homérica e legendária de os *Malavoglia*, de *Mastro Don*

Gesualdo, de *O Amante de Gramigna*, de *Jeli o Pastor*, parece-nos oferecer ao mesmo tempo o ambiente mais sólido e humano, mais milagrosamente virgem e verdadeiro, que possa inspirar a fantasia de um cinema que procure coisas e fatos num tempo e num espaço de realidade, para se libertar das fáceis sugestões de um mortificado gosto burguês.

Para quem vai em busca de falsidade, de retórica, de medalhas de baixíssimo valor, atrás dos exemplos de outras produções cinematográficas a que a perfeição técnica não salva da miséria humana e da pobreza de argumentos às quais elas recorrem, as narrativas de Giovanni Verga nos parecem indicar as únicas exigências historicamente válidas: aquelas de uma arte revolucionária inspirada numa humanidade que sofre e tem esperança.

—
ALICATA, Mario et alii. "Verdade e poesia: Verga e o cinema italiano".
Negativo, Brasília, v.1, N.1, 2013.

