

Prólogo

E um dia ganhei um prêmio. Coisa que não me acontecia havia muito tempo: desde que era menino e acabei a escola. Além disso, foi na Itália que recebi esse prêmio pelo livro *La Fable cinématographique*. Tal associação revelou-me algo sobre a minha relação com o cinema. De diversas maneiras, aquele país influenciara o meu aprendizado da sétima arte. Tinha havido, é claro, Rossellini e aquela noite do inverno de 1964 em que *Europa 51* me deixara tão abalado, sobretudo pela resistência que provocava em mim aquela trajetória da burguesia até a santidade através da classe operária. Havia também livros e revistas que um amigo, apaixonado pela Itália, costumava me enviar de Roma naquela época e com os quais eu procurava aprender a teoria do cinema, o marxismo e a língua italiana. E havia ainda aquele insólito reservado nos fundos de um bar em Nápoles onde, projetadas no que parecia uma espécie de lençol mal esticado, as imagens de James Cagney e John Derek falavam italiano em versão dublada do filme em preto e branco *A sombra do patíbulo* (*Run for cover*, para os puristas), de Nicholas Ray.

Se tais lembranças me vieram quando recebi o prêmio inesperado, isso não se deu por meras razões de circunstância. E se hoje eu as evoco não é por sentimentalismo nostálgico. É porque delineiam com bastante clareza a singularidade da minha aproximação com o cinema. O cinema não é um objeto sobre o qual me debrucei como filósofo ou

como crítico. Minha relação com ele é um jogo de encontros e distanciamentos que essas três recordações permitem de algum modo recompor; resumem três modalidades de distâncias a partir das quais tentei falar de cinema: entre cinema e arte, cinema e política, cinema e teoria.

A primeira distância, simbolizada por aquela sala improvisada onde era exibido o filme do Nicholas Ray, é a da cinefilia. A cinefilia é uma relação com o cinema, questão de paixão muito antes de ser questão de teoria. Sabe-se que a paixão não tem discernimento. A cinefilia era uma mistura dos discernimentos aceitos. Primeiro, miscelânea dos lugares: uma peculiar diagonal traçada entre as cinematecas, nas quais se conservava a memória de uma arte, e os cinemas dos bairros afastados onde era exibido um ou outro filme americano mal considerado, mas no qual os cinéfilos descobriam seu tesouro na desabalada cavalgada de um *western*, na tensão do assalto a um banco ou no sorriso de uma criança. A cinefilia ligava o culto da arte com a democracia dos entretenimentos e das emoções, rejeitando os critérios segundo os quais o cinema se fazia aceito pelas distinções da alta cultura. Afirmava que a grandeza do cinema não estava na elevação metafísica de seus temas ou na visibilidade de seus efeitos plásticos, mas em uma imperceptível diferença na maneira de colocar histórias e emoções tradicionais em imagens. Essa diferença a cinefilia chamava de *mise-en-scène* sem saber muito bem o que isso queria dizer. Não saber o que se ama e por que se ama é, como costumam dizer, próprio da paixão. É também o caminho de certa sabedoria. A cinefilia só conseguia dar conta de seus amores com apoio em uma fenomenologia bastante rudimentar da *mise-en-scène* como instauração de uma “relação com o mundo”. E com isso punha em questão as categorias dominantes do pen-

samento sobre a arte. É habitual descrever a arte do século XX de acordo com o paradigma modernista que identifica a revolução artística moderna com a concentração de cada arte em um meio de comunicação que lhe é próprio, opondo essa concentração às formas de estetização mercantil da vida. Foi então que, na década de 1960, essa modernidade desmoronou sob os golpes conjugados da desconfiança política em relação à autonomia artística e da invasão das formas mercantis e publicitárias. A tal história da pureza modernista derrotada pelo “vale tudo” pós-moderno esquece que a diferenciação das fronteiras se dera de modo mais complexo alhures, como no cinema. A cinefilia pôs em questão as categorias do modernismo artístico, não por indiferença em relação à grande arte, mas pelo retorno a um vínculo mais íntimo e mais obscuro entre as marcas da arte, as emoções da narrativa e a descoberta do esplendor que ela pode ganhar quando projetada em uma tela luminosa no fundo de uma sala escura: a mão banal dos espetáculos; a mão que ergue uma cortina ou vira a maçaneta da porta, uma cabeça inclinada para fora da janela, um sinal de trânsito, os faróis de automóveis na noite, copos que fazem barulho contra o alumínio do balcão de um bar... A cinefilia levava assim a uma compreensão positiva, não irônica ou já sem ilusões, da impureza da arte.

E decerto o fazia por conta da sua dificuldade de pensar a relação entre a razão de suas emoções e as razões que permitiam orientar-se politicamente nos conflitos do mundo. No início da década de 1960, qual relação com a luta contra a desigualdade social poderia um estudante que estava descobrindo o marxismo estabelecer com aquela forma de igualdade que o sorriso e o olhar do pequeno John Mohune em *O tesouro do Barba Ruiva (Moonfleet)* resta-

belecem com as intrigas armadas por seu falso amigo Jeremy Fox? Que relação podem ter com a luta travada pelo novo mundo operário contra o mundo da exploração a busca obsessiva de justiça para seu irmão assassino em que se empenha o herói de *Winchestet 73* ou as mãos unidas do fora da lei Wes Mac Queen e da selvagem Colorado quando se veem cercados no alto de um rochedo pelas forças da ordem em *Golpe de misericórdia (Colorado Territory)*?

Para reconhecer algum vínculo entre essas coisas, seria preciso postular uma misteriosa adequação entre o materialismo histórico, que dava fundamento à luta operária, e o materialismo da relação cinematográfica dos corpos com seu espaço. Justamente nesse aspecto *Europa 51* revelou-se tão perturbador. O trajeto de Irène, do seu apartamento burguês até os prédios de apartamentos do subúrbio operário e até a fábrica, parecia de início reunir exatamente os dois materialismos. O comportamento físico da heroína, aventurando-se pouco a pouco por espaços desconhecidos, fazia o andamento do enredo e a ação da câmera coincidirem com a descoberta do mundo do trabalho e da opressão. Infelizmente bastavam para quebrar a bela linha reta materialista a simples subida de uma escada que levava Irène até uma igreja e a descida que a levava até uma prostituta tuberculosa – as boas obras da caridade e o itinerário espiritual da santidade.

Seria o caso de dizer que o materialismo da *mise-en-scène* tinha sido desviado pela ideologia pessoal do diretor. Era essa uma nova versão do velho argumento marxista enaltecendo Balzac, que, embora reacionário, havia mostrado a realidade do mundo social capitalista. Mas as imprecisões da estética marxista vinham acrescentar-se às da estética da cinefilia, dando a entender que os únicos materialistas de verdade são aqueles que o são sem querer.