

danielle
CARVALHO

Universidade de São Paulo (USP)

jean
GIRAUDOUX

TEATRO E FILME:

APRESENTAÇÃO DE LA
DUCHESSÉ DE LANGEAIS,
POR JEAN GIRAUDOUX

TEATRO E FILME:
APRESENTAÇÃO DE
LA DUCHESSE DE LANGEAIS,
POR JEAN GIRADOUX

Danielle Crepaldi CARVALHO¹
Universidade de São Paulo (USP)

A seguir, a tradução de uma peça importante para a compreensão das relações que os homens de teatro estabeleceram com o cinema: o artigo “Théâtre et Film”, escrito pelo eminente dramaturgo francês Jean Giraudoux à época do lançamento de “La Duchesse de Langeais” (1942) – sua adaptação cinematográfica do romance homônimo de Honoré de Balzac e sua primeira contribuição ao cinematógrafo. O artigo foi primeiro publicado a 11 de abril de 1942, na revista *Comoedia*². Quatro anos mais tarde, Marcel Lapierre retoma-o e o torna parte integrante de sua *Anthologie du Cinéma*, obra que subintitula “rétrospective de l’art muet qui devint parlant”. A tradução foi realizada com base nesta última fonte.

A escolha do artigo, por parte de Lapierre, não poderia ser mais acertada. Jean Giraudoux mobiliza questões que permitem o desdobrar da reflexão acerca do recorte proposto pelo antologista: os primeiros anos do cinema como a Arte não mais do silêncio, porém da palavra. Esta escolha é política: Giraudoux, o principal dramaturgo francês daquele tempo, tinha a projeção necessária para compor as hostes em favor do cinematógrafo – *medium* que tanta crítica já havia amealhado. Embora fosse extremamente popular, o cinema ainda procurava erigir seu espaço no âmbito artístico – sobretudo o cinema falado, que realizara uma nova revolução em sua forma para acomodar a palavra, o elemento por excelência do teatro. O roteiro de Giraudoux equivaleria à implícita aceitação do cinema por parte da arte à qual ele tanto devia.

Porém, a relevância de “La Duchesse de Langeais” vai além,

¹ Pós-doutoranda na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). megchristie@gmail.com

² A informação foi depreendida da dissertação de Mary Ann LaMarca cuja referência completa é apresentada na bibliografia desta introdução. Cf. GIRADOUX, Jean. Théâtre et Film. *Comoedia*, Paris, 11 de abril de 1942.

ainda, da defesa da nova arte. Sobre isso falará Jean Tulard, na apresentação do filme realizada para o site “Histoire.fr”. O filme foi concebido a partir de 1941, quando da invasão alemã na França, durante a 2ª Grande Guerra. Seu lançamento não apenas revelava o cinema francês como acenava para o renascimento do país. O feito se dava sobre uma obra simbólica: “La Duchesse de Langeais” fora escrita por Balzac em 1834, durante a Restauração, voltando à moda naqueles igualmente conturbados anos de 1940. Segundo Tulard, o conservador Balzac respondia, naquele momento, aos anseios do Estado francês. Daí a sua retomada, e a retomada especificamente desta história, devido ao tema de arrependimento moral em torno do qual ela gira.

“La Duchesse de Langeais” compõe a trilogia denominada, na “Comédia Humana”, *A História dos Treze*, tendo sido publicada pela primeira vez na revista *L'Écho de la Jeune France*. Nela, misturam-se realidade histórica e mirabolâncias romanescas. A Duquesa do título é a coquete Antoinette de Langeais, que, casada por conveniência, enreda o apaixonado general Armand de Montriveau, a quem ela acaba por repudiar – aventa-se que a dama da corte tenha sido inspirada na Duquesa de Castries, que conquistara e humilhara Balzac com análoga sem-cerimônia. Percebendo-se enganado, o general decide retribuir o desdém, o que leva a mulher, agora apaixonada por ele, a decidir desaparecer. Adensa-se a intriga: Montriveau, herói de guerra, pertence à sociedade secreta dos “Treze”, grupo de justiceiros audaciosos dados a práticas ocultistas. Sucodem-se o devassar – pelos “Treze” –, do esconderijo da duquesa (um mosteiro espanhol), seu sequestro e a tentativa de Montriveau de lhe marcar a fronte com uma cruz em brasa.

A pena de Giraudoux não suprimiu do texto seu lastro com o melodrama – gênero de sucesso incontestado durante o século XIX, ao qual esta obra de Balzac paga visível tributo. O dramaturgo manteve a trama túrgida, excluindo, contudo, certos elementos sombrios ou ambíguos inerentes a ela; edulcorando-a: eliminaram-se seqüências como a do sequestro e a tentativa de Montrieux de marcar a duquesa com ferro em brasa; suavizou-se o desfecho terrível. A

“histoire de midinette” – como Tulard chistosamente a denomina – não entusiasmou a crítica. No entanto, estabeleceu uma aliança incontornável entre o cinema e o teatro: Giraudoux dali por diante colaboraria frequentemente com o cinematógrafo; e a protagonista do drama, Edwige Feuillère, tornar-se-ia a grande intérprete teatral de Claudel e de Cocteau.

Porém, a importância do filme repousa, sobretudo, na reflexão teórica que ele mobiliza, por parte de Jean Giraudoux. O artigo “Teatro e Filme” lê de modo apaixonado e poético a história da Sétima Arte, desde seus mais informes balbucios. Antropomorfiza a arte do ecrã: criança curiosa, a experimentar abertamente o mundo em detrimento dos apelos das tias superprotetoras. Detém-se nos pontos de inflexão do cinema: obras-primas como “The Cheat” (1915), “The Gold Rush” (1925) e “Der Blaue Engel” (1930), filmes para os quais a estagnação, as repetições e a indolência ocasional no transcurso da arte teriam sido determinantes. O palmilhar de Giraudoux pela história da jovem arte leva-o do cinema silencioso ao falado. O dramaturgo defende o repúdio aos agentes que o impediam de evoluir: as “tias solteironas”/a “liturgia de Conservatório”. Tece um libelo em favor da “palavra”, “da voz humana”, instrumento principal da arte da ribalta, por meio da qual o autor se tornara notório. No entanto, repudia terminantemente o “teatro fotografado”: arremedo de teatro e de cinema, a desservir ambas as artes.

E então, Giraudoux lança-se num salto reflexivo que muito deve ter inspirado Edgard Morin na escritura de seu *Cinema ou o homem imaginário*. Segundo Morin, o teatro caracteriza-se pela presença objetiva, corpórea, dos seres, no palco do evento; o cinema, ao contrário, define-se pela ausência. Não se trata de um juízo de valor depreciativo, uma opção pelo primeiro em detrimento do segundo, mas de uma percepção primeva daquilo que acabaria por diferenciar psicologicamente os espectadores do cinema daqueles do teatro. Em 1956, Edgar Morin diria que o espectador do cinema envolvia-se numa “situação espectral particularmente pura”. Na sala de exibição, o espectador dava-se conta de que se encontrava fora do espaço da ação. Impossibilitado de tomar parte

dela, sua participação no espetáculo se interiorizava, multiplicando-se sua participação afetiva. A semipenumbra da sala e o conforto dos assentos deflagravam o devaneio: o escuro fazia desaparecer a massa de indivíduos presentes no recinto, individualizando-se a participação do espectador no filme – sonho particular que ele fruía de olhos abertos.

Em 1942, Giraudoux contrapõe, à fluidez nebulosa do espaço do cinema, a solidez hercúlea do espaço do teatro. Neste, o espectador via-se circundado de signos da energia e da força: dos trabalhadores braçais que movimentavam os cenários; aos atores prenhes de voz, músculos e transpiração. Mesmo a traquitana que engatilhava a magia operava com fúria: “a partir dos três golpes desferidos ao levantar da cortina, lhe é feito entender que são dispostos naquele antro pretendido mágico os instrumentos os mais pesados e mais reais, pilões e martelos.” As pancadas no chão – herança do teatro dionisíaco, hoje inusual em nossos palcos – culminavam na transformação do recinto do teatro num sucedâneo de uma usina de beneficiamento. Som e fúria transformam-se ali em fantasias, racionalidade, sentimentos e reflexão crítica. O teatro toma o indivíduo de assalto, laça-o de corpo e alma: clama por suas palmas e por seu cérebro.

O cinema precisa, ao contrário, de um indivíduo volátil, que penetra na sala de exibição tão “descolorido” e “nicotinizado” como as sombras que se movimentam sobre a tela. Isolado pela escuridão e bem acomodado em sua cadeira, o espectador lança-se ao “esquecimento” e à “indiferença” da vida. O cinema preenche o espaço que divide a realidade do sonho, diz Giraudoux. Rompe com a racionalidade cotidiana, induzindo no espectador a divagação, introduzindo-o num espaço *sui generis* entre a vigília e o sonho. Daí a necessidade de se vestir as “sombras opacas” das telas de um tecido leve, que seja consequente com a substância delas. E então, a defesa, por parte do dramaturgo-roteirista, de uma obra cinematográfica que prime mais pela imaginação do que pela lógica. De seu repúdio ao “teatro fotografado” – filme prenhes da moral e da lógica teatrais, mas ao qual faltava a característica principal do teatro: a presença –

brotaram, quem sabe, as concessões à imaginação que fizeram “La Duchesse de Langeais” ser vista com reservas pela crítica.

BIBLIOGRAFIA

LA DUCHESSE de Langeais. Direção: Jacques de Baroncelli. Produção: Films Orange. Intérpretes: Edwige Feuillère; Pierre Richard-Willm e outros. Roteiro: Jean Giraudoux (a partir do romance de Honoré de Balzac). França, 1942.

Internet Movie Database – IMDB: <http://www.imdb.com/>

LAPIERRE, Marcel (org.) **Anthologie du Cinema: rétrospective par les textes de l’art muet qui devint parlant**. Paris: La Nouvelle Édition, p. 1946, p. 296-302.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 5ª. Edição. São Paulo: Global, 2001.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes Editores, 1970 [1956].

TORIZ, Martha. **El teatro de evangelización. Hemispheric Institute: Instituto Hemisférico de Performance & Política**. Disponível em <http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/t_evan/t_evan.htm>. Acesso em 27 dez. 2014.

TULARD, Jean. **Histoire Fait son Cinéma: La Duchesse de Langeais. Histoire.fr**. Disponível em <<http://www.histoire.fr/histoire/emissions/histoire-fait-son-cinema/0,,6665407-VU5WX0IEIDQ5Ng==,00-la-duchesse-de-langeais-.html>>. Acesso em 27 dez. 2014.

TEATRO E FILME³

JEAN GIRAUDOUX⁴

Os conselhos que a vigilância da crítica deu ao filme desde seu nascimento me lembram frequentemente as advertências prodigalizadas ao sobrinho pelas tias estereis, num só tempo invejosas e passionais: Não ande, você ficará com as pernas tortas... Não corra, você terá problemas cardíacos... Não fale, você gaguejará... Não mexa nas tintas, você se envenenará..., e todas as injunções por meio das quais elas querem inconscientemente mantê-lo numa infância que não ameace as proporções estabelecidas na família. É assim que os historiadores nos contam a infância de seus grandes homens. Por felicidade, como os acima nomeados, o filme criança não parece ter as orelhas tão sensíveis à glória quanto tê-las surdas aos conselhos, e ele andou, ele falou, e vai se cobrir com suas cores, e se prepara para tomar um volume e um relevo, e todas as imprudências, todas as inaptidões de infante gigante que o empurraram para uma direção sumária se revelam, no fim das contas, tão necessárias ao seu desenvolvimento quanto a delicadeza e a invenção de seus técnicos. Todas as suas vitórias felizmente trouxeram aquilo que torna possível o sucesso a uma criança ou a uma arte criança, as interrupções em sua formação. *Forfaiture*, *l'Ange bleu*, *La Ruée vers l'Or* ou *Le Million*⁵ marcaram as etapas em que cada uma obra o elevava a um plano de indolência, de repetição e de estagnação tão improdutivo, mas tão necessário quanto as convalescenças da rubéola ou da caxumba. Do contrário, não fossem essas hesitações, essas audácias sustadas que lhe fizessem recobrar a força e, desse alimento primitivo, dessas latas de espírito em conserva, de imaginação em conserva que são o mais frequentemente seu ordinário, ele retira o mesmo benefício que o marinheiro Popeye de suas latas de espinafre. É evidente – rejubilemo-nos – que desde alguns anos ele medita uma futilidade que eclipsará seus piores erros. A todas as suas tias que lhe gritaram: Não faça teatro, tu desonrarás a família, ele responde pelas tiradas, os diálogos em letra de forma e, em Hollywood como na Gaumont, se livra sem resistência ao método e à liturgia do Conservatório. O espectador se encontra ante essa tela que lhe havia dado uma

³ GIRAUDOUX, Jean. Théâtre et Film. In: LAPIERRE, Marcel (org.) *Anthologie du Cinema: rétrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant*. Paris: La Nouvelle Édition, p. 1946, p. 296-302.

⁴ Meus sinceros agradecimentos à Cynthia Agra de Brito Neves, pela revisão da tradução.

⁵ O autor cita obras notáveis das principais cinematografias do mundo: “Forfaiture” (“The Cheat”/ “Enganar e Perdoar”, 1915), filme norte-americano de Cecil B. DeMille, protagonizado por Fannie Ward e Sessue Hayakawa; “L'Ange Bleu” (“Der Blaue Engel”/ “O Anjo Azul”, 1930), filme alemão de Josef von Sternberg, protagonizado por Emil Jannings e Marlene Dietrich; “La Ruée vers l'Or” (“The Gold Rush”/ “Em Busca do Ouro”, 1925), filme norte-americano dirigido e protagonizado por Charles Chaplin; “Le Million” (“O Milhão”, 1931), filme francês de René Clair, com Annabella, René Lefèvre, Jean-Louis Allibert e outros.

memória desconhecida, com lembranças que nada são além das suas próprias, emoções que ele conhece de cor, profundamente, se condena penosamente a compreender as sombras a emprestarem seu jogo cênico e sua linguagem aos humanos os mais sensatos, sai, enfim, com a convicção de que o filme foi vítima de um erro de orientação e que, deste caminho sem trilhos que o levava felizmente não se sabe para onde, ele foi dirigido à mais velha cremalheira. Daí alguma decepção, as salas menos lotadas, os teatros barulhentos, e esta dança do escalpo que dançam este ano sobre as sombras alongadas de Zorro⁶ ou do festeiro vienense, os corpos doentes de Marguerite Gautier⁷, de Cyrano⁸ ou mesmo do próprio Suréna⁹. Daí a reprovação feita ao filme por entreter com o autor dramático uma ligação a cada dia mais estreita. Daí uma nova e severa confrontação entre o teatro e o filme. Eu fui citado nela, não sei ainda se pelo ataque ou pela defesa, e eu consigno aqui, entre as vinte paralelas que cada um pode traçar entre as duas artes, aquela que me parece melhor responder a questão atual. É, além disso, a mais simples e a mais corrente.

O teatro é, não uma imagem da vida, mas uma manifestação da vida, e não uma manifestação anódina e cotidiana, mas uma verdadeira prova de energia dos músculos e dos sentimentos. O espectador se encontra diante de uma dezena de indivíduos vigorosos e furiosos, que mobilizam tudo o que têm de voz, de coração, de transpiração e de membranas para um exercício de força humana, sustentados nos bastidores por uma trintena de gigantes maquinistas em mangas de camisas ou de controladores e operários em plenos músculos. São-lhe apresentadas fantasias, mas cada uma mascarada de um corpo inteiro e rigorosamente sexuado, e a partir dos três golpes desferidos ao levantar da cortina, lhe é feito entender que são dispostos naquele antro pretendido mágico os instrumentos os mais pesados e mais reais, pilões e martelos. O teatro é, portanto, não uma evasão, mas, ao contrário, uma floração ocasional, um desabrochar de sua própria vida, e a sua presença no local é uma colaboração. Se não lhe é necessário ajudar, por meio de atos, esses prodígios de atividade, de falar por meio de sua eloquência, ele participa do debate por um estado de alerta, pela colaboração física que traz ao espetáculo

⁶ O autor cita, doravante, personagens ficcionais baseados, com maior ou menor proximidade, em personagens históricas. “Zorro”, personagem de autoria de Johnston McCulley (1919), recebeu inúmeros tratamentos cinematográficos. Os mais próximos à rodagem de “A duquesa de Langeais” são norte-americanos: “Zorro’s Fighting Legion” (dirigido por John English e William Witney em 1939, com Reed Hadley desempenhando o papel-título), e “The Bold Caballero” (dirigido por Wells Root em 1936, com Robert Livingston no papel-título). Não nos esqueçamos, porém, dos dois longas-metragens rodados pelo atlético Douglas Fairbanks nos anos de 1920 (“The Mark of Zorro”, dirigido por Fred Niblo em 1920, e “Don Q Son of Zorro”, dirigido por Donald Crisp em 1925), de invulgar agilidade e repletos de aventuras, fundamentais para a popularização da Sétima Arte.

⁷ “Marguerite Gautier”: a cortês da “Dama das Camélias” (1852), drama de Alexandre Dumas Filho adaptado várias vezes para o cinema. A última versão cinematográfica da história que antecede a escrita deste artigo de Giraudoux foi protagonizada por Greta Garbo (“Camille”, George Cukor, 1936). A personagem morre tuberculosa depois de heroicamente abdicar do amor do burguês Armand Duval.

⁸ “Cyrano de Bergerac” (1897): cortês-poeta eternamente apaixonado por Roxane, a quem não ousa se declarar devido a uma deformidade física que o tornava objeto do ridículo (possuía um enorme nariz); acaba por morrer numa emboscada, ao visitá-la no convento em que ela vivia. O personagem encontrou-se com o cinematógrafo pela primeira vez quando o *medium* ainda dava os primeiros passos, pelas mãos de seu criador teatral (em 1900, Coquelin desempenha, diante de uma primeira versão de cinematógrafo falante, a cena do duelo do drama de Edmond Rostand). Seria adaptado uma dezena de vezes até 1940 (em 1938, foi transmitido ao vivo por uma emissora de televisão do Reino Unido, sendo o papel-título desempenhado por Leslie Banks).

⁹ “Suréna” (84 – 53 a. C.) foi um importante general do Império persa. Comandou a Batalha de Carrhae, levando seu exército a vencer os romanos, numericamente superiores. A vitória, no entanto, não ocasionou nenhuma mudança

a liberdade afetada do homem e a toalete da mulher. E por outro lado, esta peça, foi ele quem a fez, sua época, sua racionalidade, suas exigências sentimentais ou práticas. O espectador no teatro jamais aplaude ou vaia outro que não ele mesmo, sua presunção no *Barbier*, sua fragilidade no *Chatterton*¹⁰. O teatro é a peça de compensação de suas operações cerebrais ou morais cotidianas, e rende o mesmo ruído que a Bolsa em caso de sucesso ou de pânico. Todos os teatros são nacionais, todos os teatros são municipais, todos os teatros são mundiais, o que quer dizer que eles apenas acumulam os humanos de enormes impasses para lhes permitir ver no espelho suas próprias existências. É no teatro que o espectador algumas vezes dá o único aplauso que deu na vida, é do teatro que ele sai com seu único olho roxo e com seu único duelo. É por meio do teatro, pelos romancistas ou por Shakespeare, que as pessoas naturalmente sonhadoras e inábeis são, não somente metamorfoseadas em soldados e em intendentess, mas levadas à mais intensa exploração de suas qualidades vitais. O teatro ganhou as batalhas de Salamina e de Lépante, colonizou a Jônia, conquistou México e Brasil¹¹; e a atmosfera do teatro, com seus perfumes e seus odores, suas correntes de ar ou seu torpor, é exatamente aquela da jornada e da disputa humanas. O ensaio¹² do filme no estúdio, com seus atores assaltados por um auditório de fotógrafos, de decoradores, de camareiras, todos exaltados e ávidos de ajudar ou de desservir as vedetes, molestando ou acariciando os comparsas – verdadeiros espectadores, enfim! – eis o símbolo mais bem sucedido do teatro.

Mas, esse espectador que penetra no teatro com o conjunto de suas armas e de seus atributos, seu corpo, seu aplauso, a multidão, a luz, escorrega na sala do filme descolorido, nicotinizado, isolado, geralmente na variedade suprema do isolamento, aquela do casal, com exceção de seus pés que comprimem vizinhos inexistentes, ou de seus cotovelos, protegidos por apoia-braços bem desencarnados. Ele vem tomar a única vingança que se pode tomar da vida e da atividade humana, o esquecimento e a indiferença de seus axiomas, de suas exigências e de sua lógica. Ele tinha verdadeiramente em seu mundo inferior, para aqueles que não têm imaginação, um intervalo

de poder, acabando Suréna por morrer, não muito tempo mais tarde, no campo de batalha. Sobre o comandante, Pierre Corneille escreveria uma tragédia (“Suréna”, 1674).

¹⁰ Duas célebres peças teatrais. A primeira trata-se provavelmente da comédia “Le Barbier de Séville” (1775). Escrita por Pierre Beaumarchais (1732-1799), a obra abre a trilogia do Figaro (as outras são “Le Mariage de Figaro” e “La Mère coupable”). Tornou-se também uma das mais longevas óperas do repertório ocidental (“Il barbiere di Siviglia”, 1816), com música de Gioachino Rossini e libreto de Cesare Sterbini. Já “Chatterton” (1835) é drama romântico de Alfred de Vigny. Conta a história de Thomas Chatterton, jovem que comete suicídio aos 18 anos por não poder viver da poesia, que ele ama.

¹¹ O autor alude a um largo escopo temporal e geográfico, nem sempre ficando clara a relação que ele estabelece com o teatro. A Batalha de Salamina (ilha próxima a Atenas) teve como contenedores, de um lado, uma aliança das cidades-estados gregas, de outro, o império persa. O evento (ocorrido em 480 a. C.) marcaria um ponto de virada nos conflitos entre gregos e persas: finda a Batalha, a Grécia viu-se livre dos conquistadores, e os persas amargaram prejuízos morais e financeiros. Nos próximos decênios, a Pérsia perderia para os aliados domínios como a Jônia, o que reduziria sensivelmente o seu poder no Egeu. Sabe-se que o teatro grego floresceu a partir de 550 a. C., e já na época desta batalha os dramas abordavam temas contemporâneos (em 493 a. C., Alceste causara impacto com “A Queda de Mileto”, alusivo à conquista da dita cidade grega pelos persas). No que toca à Batalha de Lépante (1571), trata-se de uma das maiores contendas navais da história. Desenrolou-se no golfo de Patras, na Grécia, próximo a Neupacte (área denominada, então, Lépante), entre a frota turca (proveniente de Lépante) e a cristã (proveniente de Messina). A pujante marinha otomana experimentaria um revés, sendo batida por seus opositores, oriundos de diferentes territórios, reunidos pela “Santa Liga” fundada pelo papa Pio V. Num dos pontos culminantes da batalha,

exagerado entre a realidade e o sonho. Ser obrigado a se divertir, a se deitar e a dormir, para voar pelos ares num tapete, destruir de uma vez o estoque de porcelanas, ser perseguido por um tigre num corredor de hotel interminável onde todas as portas estão fechadas, se abrem de um golpe e novamente se fecham, para cobrir a cabeça da mais bela mulher do mundo com uma tigela de creme, e finalmente a domesticar, a acariciar, a desposar, isso demandava uma reforma. Isso demandava a instituição, no país onde o ópio não é corrente, de um estado intermediário de lazer e de torpor corporais onde o jogo cerebral seria aliviado de suas obrigações habituais e não teriam outra lógica que a divagação. Nós o temos, nós temos o filme e, de fato, o cinema foi inventado por um único humano, o humano que não sonha, mas os outros podem se beneficiar e povoar essa *no man's land*¹³ entre a atividade e a vigília por onde passam os raros nômades, de um povo e de uma vida exótica. Esta civilização que, só entre os outros seres, transformou o homem em mestre de seu amor, o torna agora mestre de seu sonho. O filme não é uma contribuição ao trabalho e às ambições da humanidade, como o teatro, ele o é às suas renúncias e aos seus travestimentos. Esse direito de julgamento, esse certificado de bom senso, de liberdade, de lógica que se compra à porta do teatro ao entrar, tornam-se, na porta do cinema, o passaporte para o desatamento de cada um, desatando, por outro lado, cada animal, cada planta, cada mineral, de suas obrigações contratuais com a criação. Portanto, não é, de modo algum, problema do filme, introduzir corpos vivos e coloridos nas fantasias do ecrã, mas é, ao contrário, de soprar nessas sombras opacas os mais sutis e menos rigorosos tecidos da divagação. O que o espectador reclama, sobretudo, dos personagens do filme, é de serem consequentes com eles mesmos, quer dizer, coerentes com suas próprias racionalizações e as suas próprias limitações. É, portanto, muito menos na abundância do fantástico exterior e das peripécias que o filme se realiza que na elaboração de uma vida de suprema imaginação e de menor resistência. Se ele se rouba dessa obrigação, se ele toma à sua conta as obrigações da gravitação, da moral ou da lógica, ele se torna teatro, quer dizer, essas “atualidades” que os diretores, com um escrúpulo inconsciente, isolam para além do

um navio otomano é invadido, o comandante decapitado e a sua cabeça instalada na extremidade do mastro do principal navio espanhol. Também sob a égide do cristianismo, encontraremos mais claramente teatro e sociedade relacionados nas conquistas do México e do Brasil. Nestas duas porções da América, o teatro foi um potente veículo de evangelização dos indígenas, apresentado tanto nas línguas nativas quanto nos idiomas dos conquistadores. Portanto, aliava-se intrinsecamente à religião, sendo missionários franciscanos os seus principais autores. Alguns desses homens são os freis Andrés de Olmos (“Juicio final”, 1538) e Alonso de la Anunciación (“El sacrosanto misterio del cuerpo de Cristo nuestro bien”, 1575), no México, e José de Anchieta (“Auto da Pregação Universal”, *circa* 1567; “Na Festa de São Lourenço”, 1583), no Brasil.

¹² O vocábulo “*répétition*” denota, em francês, “repetição” e “ensaio”. Fizemos a opção no corpo do texto, não sem deixá-la clara ao leitor, para que ele tenha em mente a vastidão do campo semântico.

¹³ “Terra de ninguém”. No original a expressão consta em inglês, aqui mantido.

verdadeiro espetáculo. Ele pode ter qualidades, menos a principal, que é justamente esta mobilização física da qual falei há pouco, e ele se torna, o que não justificaria totalmente seu lugar e seu privilégio, teatro fotografado.

Esses são os princípios dessas duas artes: a sugestão do espectador sobre o autor, é isso que faz o teatro; a sugestão do autor sobre o espectador, é isso que faz o filme. E a conclusão se impõe: o que mais importa no filme é o autor. Uma época pode criar um teatro. Só um autor pode criar um filme. As missões confiadas aos escritores de diálogos, aos responsáveis pela decupagem, às equipes de imaginação, não são nada além de delegações, e o mais frequentemente medíocres. O autor do filme deve dispor a cada instante dessas qualidades, das quais apenas uma é suficiente ao autor dramático, o lirismo e o humor, a luxúria e a escolha, o estilo e o silêncio. Deve-se ajuntar a isso o talento que exige tudo fresco, a amplidão da lembrança e da previsão. Se o filme frequentemente marca passo, é porque é bem difícil, com essas exigências, de encontrar o homem que responda a todas, e que isso derive habitualmente da colaboração entre dois autores, o autor no tempo, que é o escritor, e o autor no espaço, que é o diretor. Quando há identidade entre eles, que ambos se chamem Charles Chaplin ou René Clair, é perfeito. Ao menos, não citemos os nomes, pois isso é terrível. Mas os gêmeos até aqui são geralmente separados. O segundo está sempre presente, o primeiro intimidado, ou distraído, ou morto. Daí as decepções e esta apreensão imperdoável do escritor, e suas reticências maldosas ante essa arte que é, mais que qualquer outra, aquela da palavra, quer dizer, para aqueles que amam a voz humana, o próprio estilo. É para vencer definitivamente as minhas que eu aceitei com ardor o convite de Edwige Feuillère, de Jacques de Baroncelli e dos filmes *Orange* para me reunir a esses meus amigos que já atravessaram a linha divisória. A escolha de *A Duquesa de Langeais* já tendo sido feita, não tive outra intenção que a de interessar ao cinema um espectador chamado Balzac, e toda a minha ambição é limitada desta vez a prescrever ao filme francês uma escola de entonação. Se demonstrei, diante de outros noutra lugar, e assim como meus amigos e eu o fizemos ao público do teatro,

que o que o público do filme entende melhor é a língua, e seria uma mesquinha acreditar que o seu ouvido reclama a gagueira, a estupidez, a apatia ou simplesmente o solecismo francês – o que significa supô-lo baixo –, e se a escuta do francês lhe soar natural, eu creio que a experiência tenha valido a pena.

(Jean GIRAUDOUX)