

POR UMA PAISAGEM ITALIANA

Giuseppe De Santis

A importância de uma “paisagem” e a escolha dela como elemento fundamental no qual os personagens deveriam viver mostrando, quase, os sinais de seus reflexos, tal como intuíram nossos grandes pintores quando quiseram dar mais ênfase ora para o sentimento de um retrato ora para a dramaticidade de uma composição, são aspectos de um problema quase sempre resolvidos no cinema dos outros países, mas nunca no nosso. Se se pensa que todo um grupo de obras cinematográficas, entre as mais apreciadas, pertence a um gênero no qual a paisagem tem a parte mais importante – *Deus branco* (*White shadows in the south seas*, W.S. Van Dyke, 1928), *Tabu* (*Tabu: a story of the south seas*, F.W. Murnau, 1931), *Que Viva México!* (*Da zdrazstvuyet Meksika!*, Sergei Eisenstein, 1932), *Tempestade sobre a Ásia* (*Potomok Chingiskhana*, Vsevolod Pudovkin, 1928) – levamos a afirmar que o cinema tem a necessidade sempre maior de servir-se de tal elemento que certamente acaba sendo o mais imediato e o mais comunicativo aos olhos do espectador, o qual quer, antes de tudo, “ver”.

Deixando de lado o caráter especial que os filmes supracitados espelham, é indubitável que o fascínio maior que deles deriva reside sobretudo naquelas atmosferas, impossíveis de serem criadas artificialmente, das quais todo o nosso íntimo participa justamente em virtude da extraordinária e maravilhosa natureza que, junto com a ação das personagens, vai

se desenvolvendo diante de nossos olhos. Mas como seria possível entender e interpretar o homem, se o isolamos dos elementos com os quais todo dia ele vive, com os quais todo dia ele se comunica, sejam eles ora as paredes da sua casa – que deverão mostrar os sinais de suas mãos, do seu gosto, da sua natureza de maneira inequívoca –; ora as ruas da cidade onde ele se encontra com os outros homens – e tal encontrar-se não deverá ser ocasional, mas marcado pelos caracteres especiais que tal ato traz consigo (inesquecíveis são, a este propósito, na nossa memória *A Rua* (*Die Straße*, Karl Grüne, 1923), *A Turba* (*The Crowd*, King Vidor, 1928)); ora o seu avançar temeroso, o seu confundir-se na natureza que o circunda e que tem tanta força sobre ele que o forja à sua imagem e semelhança. Claro que não dizemos coisas novas, se afirmamos que a paisagem na qual cada um de nós nasceu e viveu contribuiu para nos tornar diferentes uns dos outros. E nisto está o sinal da Divindade que infelizmente estamos habituados a ver profanada a tal ponto que um camponês da Sicília pode se tornar semelhante àquele dos Alpes Julianos.

Deveria ser próprio do cinema, já que mais do que qualquer outra arte, esta fala ao mesmo tempo a todos os nossos sentidos, a preocupação de uma autenticidade, mesmo que fantástica, dos gestos, do clima e, em uma palavra, dos fatores que devem servir para exprimir todo o mundo no qual os homens vivem.

Essa tendência que podemos remontar ao primeiro cinema americano dos faroestes, embora tenha surgido de modo inconsciente ou muito conveniente a razões de ordem espetacular, foi, mais tarde, levada pelos russos a um gosto muitas vezes excessivamente estetizante.

O equilíbrio maior entre um e outro caminho parece-nos ter sido alcançado pelos franceses nesses últimos anos. Jean Renoir, filho daquele Auguste Renoir pintor, fixou em alguns de seus filmes – *A grande ilusão* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937), *A besta*



humana (*La bête humaine*, Jean Renoir, 1938) – sequências que permanecerão exemplos clássicos, nesse sentido, na história do cinema. Dificilmente se poderá encontrar uma ambientação onde todas as coisas, como aqui, concorram para determinar o drama dos protagonistas: nela participam imparcialmente os elementos figurativos e aqueles ditados pelos motes interiores que os atores expressam. Há sentimentos que o homem não pode exprimir, parece nos advertir Renoir, e então é preciso recorrer a tudo aquilo que o circunda para conseguir exprimi-los. Assim, a viagem que os prisioneiros franceses realizam de uma região alemã a outra, n'*A grande ilusão*, é mostrada pelo transformar-se gradual da paisagem aos olhos dos próprios prisioneiros; e a luta entre dois fugitivos, famintos, esgotados, quando quase chegam à fronteira suíça, torna-se mais horripilante numa paisagem invernal, árida e desolada. Em *A besta humana*, a crise na qual cai Jacques Lantier quando quer estrangular a garota à beira da estrada de ferro, é dominada pelo estrondo repentino de um trem que passa, contra um céu tempestuoso. Mais tarde são ainda as estações nuas e desertas do noroeste da França, os salgueiros alinhados em elegantes fileiras, como oliveiras, ao longo da estrada que o trem percorre. Não por acaso, portanto, assim se exprime em poesia:

*Mas sentando a mirar, intermináveis
Espaços além dela, e sobre-humanos
Silêncios, e uma calma profundíssima
Eu crio em pensamentos, onde por pouco
Não treme o coração.¹*

1 Tradução de Vinicius de Moraes. No original: *Mas edendo e mirando, interminati / Spazi da là da quella, e sovrumani / Silenzi, e profundissima quiete / Ionelpensier mi fingo; ove per poco / Il cor non si spaura*. Giacomo Leopardi, *L'infinito*. (Nota do tradutor)

Foi proposital citar antes, a propósito de Renoir, seu pai, sem por isso afirmar que ser filho de um grande pintor signifique herdar dele o mesmo gênio. Todavia, uma educação pictórica serviu indubitavelmente ao diretor para abrir-lhe os olhos para um mundo essencial a tantos outros desconhecido. Será que os nossos diretores, ao contrário, nunca se deram conta de quão importante é para o seu ofício um atento e acurado estudo da pintura? Ou faltou entre nós pintores maiores que Renoir?

Ou então falta à Itália uma “paisagem”? Não é esta a terra que todos invejam por suas belezas? Mas o que fazem os nossos

diretores, ou alguém por eles, para revelá-la ainda melhor? Não basta comprazer-se em possuir uma coisa bela, se não se demonstra merecê-la ou saber amá-la.

As poucas vezes que se pôde falar de um cinema realmente nosso, foi a propósito de *Aço* (*Acciaio*, Walter Ruttmann, 1933), *1860* (Alessandro Blasetti, 1934) e *Velha guarda* (*Vecchia guardia*, Alessandro Blasetti, 1934), que, mesmo não sendo filmes perfeitos, deveriam constituir o primeiro núcleo de um nosso espírito autêntico. Mas por que não se continuou? De quem é a culpa?

Para nos restituir a esperança chega, agora, por último, *Pequeno Mundo Antigo* (*Piccolo mondo antico*, 1941), de Mario Soldati, que nos induziu a tais considerações. Pela primeira vez no nosso cinema vimos uma paisagem não mais rarefeita, cafona-pitoresca, mas finalmente adequada à humanidade das personagens, seja como elemento emotivo, seja como um indicador dos seus sentimentos. Penso na partida de Franco para Milão, ao amanhecer. Luisa, que o acompanhou, fica na margem enquanto ele a vê desaparecer, com a paisagem que ondula como o movimento do barco que o transporta no lago. Assim, as sequências mais importantes no filme nos pareceram, ainda, aquelas nas quais todos os elementos por nós mencionados estavam presentes; o baile no campo, no primeiro tempo²; a morte de Ombretta, o encontro de Luisa com a marquesa, sob a chuva, a corrida pelas escadarias do povoado das três mulheres que vêm para lhe dar notícia da desgraça, no segundo tempo.

Mas se lembram da mesma paisagem no filme de Duvivier, *Um carnê de baile* (*Un carnet de bal*, 1937), como era desleixado e frio?

Queremos, enfim, que entre nós caísse o hábito de considerar o “documentário” como uma coisa separada do cinema. É somente da fusão destes dois elementos que num país como o nosso se poderá encontrar a fórmula de um autêntico cinema italiano.

Uma ótima experiência foi *Homem no fundo* (*Uomini sul fondo*, Francesco de Robertis, 1941).

A paisagem não terá nenhuma importância se não houver o homem, e vice-versa.

2 Naquele tempo, na Itália, alguns filmes eram divididos em duas partes: *primo tempo/secondo tempo*. (N.T.)

—
DE SANTIS, Giuseppe. “Por uma paisagem italiana”. *Negativo*, Brasília, v.1, N.1, 2013.