

AINDA SOBRE VERGA E O CINEMA ITALIANO

Mario Alicata e Giuseppe De Santis

Entre as várias reações suscitadas pelo nosso artigo: “Ainda sobre Verga e o cinema italiano” (*Cinema*, n. 127), a última, “Da inspiração cinematográfica”, publicada em *Cinema*, n. 129, assinada por Fausto Montesanti, ofereceu-nos a ocasião para algumas observações esclarecedoras sobre a tese, aos nossos olhos de forma alguma escandalosa, por nós antes proposta.

Parece-nos que há especialmente dois pontos do discurso de Montesanti para comentar: o primeiro, de caráter mais geral, é uma confusão de linguagem crítica que para nós, “literatos do cinema”, não só nesta ocasião, pareceu deplorável também em muitos que costumam se ocupar com seriedade dos problemas expressivos do cinema; o outro é uma interpretação arbitrária que Montesanti acreditou dar à conclusão do nosso estudo, culpando-nos de um equívoco que, na verdade, nos seja permitido dizer, era banal demais para que caíssemos nele.

Quando Montesanti, depois de nos ter concedido altivamente que talvez o “pai putativo” do filme seja a “narração”, chega a falar de um cinema entendido como espetáculo e de um entendido como obra de arte, como se um espetáculo não pudesse encontrar em si a liberdade fantástica da poesia e uma obra intencionalmente de arte, ao contrário, não pudesse cair na facilidade empírica e recreativa de um espetáculo, isto é, como se a poesia não fosse o resultado de uma inspiração criadora superior a qualquer distinção prática de “gêneros”; quando Monte-

Publicado no nº 130 da revista *Cinema*, de 25 de novembro de 1941. Trad. Alex Calheiros e Pedro Heise.

santi chega a contrapor o “lirismo” de *O peregrino* (*The Pilgrim*, Charles Chaplin, 1923), de *Tabu* (F.M. Murnau, 1931), ou de *Os pescadores de Aran* (*Man of Aran*, Robert J. Flaherty, 1934) à “narratividade” (?) de filmes como *Varieté* (Edwald André Dupont, 1925) ou *O pão nosso* (*Our daily bread*, King Vidor, 1934), como se a fuga de Renzo em *Os noivos* (*I promessi sposi*, Mario Camerini, 1941) fosse menos lírica que o *Infinito*¹ de Leopardi ou, para ficar no cinema, a cena dos desenhos sobre o mármore de uma mesa do café dos artistas em *Varieté* fosse menos carregada de intensidade lírica que o desaparecer do barco ao horizonte em *Tabu*; quando, enfim, Montesanti fala de uma inspiração cinematográfica distinta de uma inspiração literária ou de uma inspiração pictórica ou de uma inspiração arquitetônica ou musical ou sei lá o quê, como se o reconhecimento das unidades das artes não tivesse sido a mais simples e ao mesmo tempo a mais alta conquista da consciência artística moderna, e confunde a autonomia do meio expressivo com a autonomia da poesia; quando Montesanti demonstra negligenciar elementos tão elementares de uma cultura estética geral, então é claro que todo discurso torna-se obscuro e difícil.

Será então bom esclarecer de uma vez por todas a Montesanti e a quantos empregam o seu mesmo “método crítico”, que, por exemplo, não tencionávamos atribuir ao termo “história” ou “narração”, e isto devia ser claro para todos, a especificação de um determinado gênero literário, mas antes indicar com aquele substantivo um particular ritmo da fantasia, um determinado uso das categorias de espaço e tempo, que não é apenas da literatura, e particularmente do romance (visto que as oitavas de *Orlando furioso* ou os hexâmetros da *Odisseia* não são menos narrativos que a prosa de um Flaubert ou de um Verga), mas pode ser com utilidade empregado para definir as exigências de uma determinada pintura (por exemplo, como de um Brueghel ou de um Dégas) e, portanto, especialmente do cinema, em que um tal elemento narrativo é sempre, feitas poucas exceções, presente e essencial.

Além disto, é sempre bom esclarecer, justamente a Montesanti que cai neste erro, como é absurdo procurar distinguir em *Poil de carotte*² passagens cinematográficas de passagens menos cinematográficas (e lhe perdoamos por ter citado como exemplo de fragmento cinematográfico puro “a evolução fan-

1 Poema de Giacomo Leopardi, *L'infinito*, 1819. (Nota do Tradutor)

2 Romance de Jules Renard, 1894. (N.T.)

tástica” da valsa de *Um carnê de baile* (*Un carnet de bal*, 1937), que é apenas uma coisa vulgaríssima e de péssimo gosto), do mesmo modo que é cômodo mas impreciso falar de cinema literário a propósito de Clair ou de cinema pictórico a propósito de Wiene, de Cavalcanti ou de Feyder, ou de cinema musical a propósito de Lubitsch: em todos esses casos será preciso falar apenas de obra de arte realizada ou de obra de arte não realizada, vale dizer, mais simplesmente, de poesia ou de não-poesia. É, de fato, a fé que nós “literatos” temos no cinema, a nossa prepotente e serena fé no puro valor estético deste meio expressivo, valor estético que no final sempre consegue se salvar das dificuldades do trabalho criativo em colaboração e das tristes exigências industriais e comerciais que o afligem, que nos faz exigir perante ele a mesma linguagem crítica que ninguém mais nega às outras artes: infelizmente é verdade que não basta a presença de um Bela Balázs, de um Arnheim ou de um Barbaro, para persuadir ao silêncio o diletantismo de muitos oportunistas descrentes, os quais se atribuem o título de “críticos de cinema”.

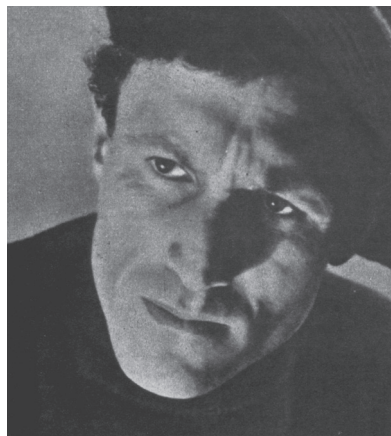
Mais particular, mas não menos importante, o segundo ponto do discurso de Montesanti que nos resta comentar.

No final do nosso primeiro artigo, no qual, partindo do exame do tom narrativo da poesia cinematográfica, revelávamos quão benéfica adesão a uma grande tradição literária sempre foi, ao menos até hoje, para o cinema, que desta adesão frequentemente obteve a melhor lição de verdade e de humanidade; lamentávamos que para o falso e vulgar caráter pequeno-burguês de



muitas de nossas produções cinematográficas contribua a exploração de dados literários artificiosos, banais e mesquinhos. Para nós, portanto, era espontâneo sugerir o encontro do cinema italiano com a nossa autêntica tradição narrativa e, querendo indicar um exemplo prático, necessariamente aconteceu de apresentarmos o nome e a obra de Giovanni Verga.

Devia ser evidente que não se queria da nossa parte atribuir à obra de Giovanni Verga um caráter taumáturgico para a salvação do nosso cinema: mas, por outro lado, nos parece muito grave não ter compreendido ou não ter querido compreender que fonte de educação e de inspiração pode oferecer, a um gosto que tem desesperadamente a necessidade de ser reconduzido ao amor e à prática da verdade, a linguagem virgem essencial e violenta de um poeta que como todos os criadores de epopeias exaltou as histórias e as paixões de suas personagens com uma voz fervorosa e clara que retira o seu vigor profético da sua própria sinceridade pura e simples. Também nós, mais do que Montesanti crê, mais do que todo mundo, queremos levar nossa câmera nas ruas, nos campos, nos portos, nas fábricas do nosso país; também nós estamos convencidos de que um dia criaremos o nosso filme mais belo seguindo o passo lento e cansado do operário que volta a sua casa, narrando a essencial poesia de uma vida nova e pura que encerra em si mesma o segredo da sua aristocrática beleza. Talvez por isso, aliás somente por isso, hoje descartamos da nossa mesa os vulgares romances de folhetim dos quais outros céticos e indiferentes espíritos burgueses querem retirar sua gramática quotidiana, e nos empenhamos em perseguir, na paisagem mais livre e fantástica da nossa literatura, os gestos das suas criaturas mais primitivas e mais verdadeiras: o sentenciar desesperado e amargo de compadre 'Ntoni Malavoglia, o sacrifício silencioso e trágico de Luca, o sacrifício consciente e melancólico de 'Ntoni de compadre 'Ntoni, a inocência áspera e selvagem de Jeli o Pastor.



ALICATA, Mario et alii. "Ainda sobre Verga e o cinema italiano". *Negativo*, Brasília, v.1, N.1, 2013.