

DA PROSA POÉTICA À CINEPLÁSTICA: UMA ANÁLISE DE *À DERIVA (EN RADE, 1927)*, DE ALBERTO CAVALCANTI

Fernanda Aguiar Carneiro Martins¹

Resumo: Quando Alberto Cavalcanti se lançou no seu terceiro filme, *À deriva (En rade, 1927)*, estava mais uma vez desejoso de se consagrar à recriação de uma obra literária. Curiosamente, ele se interessa pela novela *A partida do Valdivia (Le départ du Valdivia)* do amigo e ator Philippe Hériat, esse escrito estando ainda em estado de manuscrito, sua primeira edição aparece apenas em 1933. É graças a seu viés poético e intimista, ideal para abordar a vida dos seres situados num lugar de trânsito, o porto e suas imediações, de onde partem os sonhos dos homens, que esse texto literário apaixona o cineasta. Eis uma das razões que explica o fato de que *À deriva*, obra-chave da filmografia cavalcantiana, tenha ficado, para sempre, aclamado pelos críticos e historiadores. Nele, descobrimos um cinema de pesquisa, em avanço em seu tempo, que os vanguardistas põem em prática ao longo dos anos 1920.

Palavras-Chave: Cavalcanti; Literatura; Cinema; Narratividade; Figuração.

Résumé: Lorsque Alberto Cavalcanti s'est attelé à la réalisation de son troisième film, *En rade (1927)*, il a été désireux, encore une fois, de se consacrer à la recréation d'une œuvre littéraire. Fait curieux, il s'intéresse à la nouvelle *Le départ du Valdivia* de son ami et acteur Philippe Hériat, cet écrit étant encore à l'état de manuscrit, sa première édition paraît seulement en 1933. C'est grâce à son biais poétique et intimiste, idéal pour aborder la vie des êtres situés dans un lieu de transit, le port et ses alentours en l'occurrence, d'où partent les rêves des hommes, que ce texte littéraire passionne le cinéaste. Voilà l'une des raisons qui explique le fait qu'*En rade*, œuvre clé de la filmographie cavalcantienne, soit restée, pour toujours, acclamé par les critiques et les historiens. On y trouve un cinéma de recherche, en avance sur son temps, que les avant-gardistes mettent à profit au cours des années 1920.

Mots-Clés: Cavalcanti; Littérature; Cinéma; Narrativité; Figuration.

¹ Professora Adjunto do Colegiado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB); Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Paris III — Sorbonne Nouvelle; Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais (CNPq), com projeto a respeito de Alberto Cavalcanti, dando continuidade à pesquisa doutoral. Endereço eletrônico: martnanda@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Queremos sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes de tudo a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção; ela é, sobretudo, a faculdade de nos liberar das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginativa. Se uma imagem presente não faz pensar em uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, tradição das cores e das formas (Gaston Bachelard²).

O retorno ao passado mais remoto do cinema francês revela que as adaptações de textos literários parecem ter conhecido o seu apogeu com a criação das “Séries de Arte”. No início do século XX, face à repetição de temas e de um modo primitivo do contar, as “Séries de Arte” iriam tentar melhorar a qualidade dos filmes, se inspirando na literatura e no teatro, com a intenção de erigir o cinema ao estatuto de uma “arte nobre”. As “Séries de Arte” iriam fazer vir para o cinema atores famosos da Comédia Francesa, além dos escritores, decoradores e músicos de prestígio, possuindo como alvo principal o público culto. Com esse propósito, os irmãos Lafitte fundaram a Sociedade do “Filme de Arte”, cuja primeira produção *O assassinato do Duque de Guise* (*L’Assassinat du Duc de Guise*, 1908), de Charles le Bargy e André Calmette, obteve um grande sucesso, até mesmo internacional, ao olhar de futuros cineastas como o norte-americano David W. Griffith e o dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Esse movimento favorável à renovação do cinema na França ocorreu num período em que o cinema era considerado como “entretenimento vulgar tipo quermesse”³. Conhecer esse capítulo da história do cinema francês facilita a compreensão do “Impressionismo Francês”, no seio do qual *À deriva* (*En rade*, 1927) pode ser inserido.

Todavia, as “Séries de Arte” foram acusadas rapidamente de assegurar certa servidão face à literatura e ao teatro, acarretando consequências desastrosas para o cinema. Além de o teatro vir a ser apreendido como o

² BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos — ensaio sobre a imaginação do movimento: L’Air et les songes — Essai sur l’imagination du mouvement*. 2. ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1943], p. 1.

³ BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema: Les films-clés du cinéma*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [1987], p. 24.

inimigo maior, as adaptações fílmicas de textos literários não comportarão mais o mesmo viés exagerado no que diz respeito ao uso da língua, presente nos intertítulos e justificando a interpretação exacerbada dos atores. Doravante, a vanguarda cinematográfica não desejando romper os laços existentes com a literatura ocasionará uma ruptura com a forma declamatória em curso. Assim sendo, em vários filmes, o emprego dos intertítulos será reduzido, quando não será pura e simplesmente abolido. Desse modo, entramos, pois, na era da consagração da imagem, o “Impressionismo cinematográfico”, mesmo conservando a narrativa, se afirmando como uma vanguarda narrativa, vem a justo título caucionar a primazia da imagem.

Alain Arthozoul propõe um panorama das adaptações literárias no cinema francês dos anos 1920. Segundo ele, tendências diversas foram extraídas: 1) dos livros sobre a Grande Guerra, de preferência, os que valorizam o espírito de sacrifício; 2) das obras “exóticas” com o apelo pela evasão, por viagens; 3) das produções das celebridades, incluindo numerosos laureados do Prêmio Goncourt, escolhidos segundo motivações ideológicas; 4) das obras da literatura “clássica” (Perrault, Villiers de l’Isle Adam, Balzac); 5) dos melodramas já encenados no teatro; 6) do teatro de variedades, sob a pluma de Eugène Labiche, Georges Feydeau e Jacques Bernard; 7) e, sobretudo, das obras da corrente realista e naturalista de Émile Zola, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet⁴. Noutras palavras, a diversidade de fontes demonstra que os diretores continuam a se inspirar na literatura, tal é o caso de Cavalcanti cujas transposições literárias recorrem a autores como Philippe Hériat (em seus inícios, uma vez que seu primeiro romance *L’innocent* data de 1931), Guy de Maupassant, Théophile Gautier e Charles Perrault, através de filmes os menos e os mais convencionais.

Entre os escritores de escolha de Cavalcanti, é interessante notar a importância dada aos manuscritos do amigo e ator de seus filmes, Philippe Hériat, que no final dos anos 1920 começava a escrever romances. Raymond Payelle então sob o pseudônimo Philippe Hériat (Paris, 1898-1971), ator de cinema e de teatro, receberá vários prêmios literários, o primeiro sendo pelo seu romance *L’innocent* (1931). Em 1939, o Prêmio Goncourt lhe será atribuído graças à criação do primeiro volume da saga familiar, *Les Enfants Gâtés*, o segundo volume *Famille Bousardel* (1947) lhe vale o grande prêmio do romance da Academia Francesa. Em 1947, Hériat se tor-

⁴ ARTHOZOUL, Alain. Le cinéma français des années 20 et la littérature. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 33/34, automne 1981, p. 169-173.

na igualmente autor dramático, dois anos depois sendo eleito para a Academia Goncourt.

No que concerne à construção dos *scenarii* na época, sua originalidade era garantida por um trabalho pessoal, os diretores se preocupavam em assinar seus próprios roteiros. Com efeito, Alberto Cavalcanti redige o roteiro de *À deriva* (*En rade*, 1927)⁵, com Claude Heymann, um roteirista assistente de Jean Renoir. Graças a seu círculo de amigos, notadamente a sua proximidade com o autor e ator de vários de seus filmes Philippe Hériat, o cineasta tomou conhecimento do manuscrito da novela *A partida do Valdívia* (*Le départ du Valdívia*). Enquanto o filme é realizado em 1927, o livro possui a sua primeira edição em 1933. Já o próprio título evoca o exotismo e um apelo à evasão: Valdívia designa precisamente o nome de um navio, a trama da narrativa literária aborda, pois, uma curiosidade por terras longínquas, inscrevendo-se na segunda tendência apontada por Arthozoul.

Na passagem da linguagem literária para a linguagem cinematográfica, é preciso nunca esquecer, que, numa tal empresa, o cineasta busca fugir das restrições que o uso exacerbado da língua escrita impõe ao cinema. Durante essa segunda metade da década de 1920, Alberto Cavalcanti participa de um grupo de diretores que elaborou e amadureceu sua própria maneira do contar. Cavalcanti tende a se interessar mais pelo aspecto poético da novela de Hériat, do que pela ação dramática, que é na verdade em si mesma simples e banal, desenvolvida em torno do tema da evasão.

1 DO A PARTIDA DO VALDÍVIA AO À DERIVA: A VIRTUALIDADE MUSICAL DO ROTEIRO

Sobre a transposição de um texto literário, Alberto Cavalcanti afirma que a ideia de “ser fiel” à obra de origem não existe. Segundo ele, o trabalho de adaptação consiste num ato de recriação. O cineasta faz referência aqui ao trabalho de interpretação, que emana de uma leitura inventiva do diretor: “Se copiamos, traímos as duas artes ao mesmo tempo. Quando interpretamos, podemos nos enganar, porém jogamos o jogo honestamente”⁶. Os princípios que orientam Cavalcanti face a tal empresa de transposi-

⁵ A reprodução em VHS de *À deriva* (*En rade*, 1927), transcodificada em DVD, aqui em uso, foi concedida pela Cinemateca Francesa, e compreende 1h11min.

⁶ MONOD, Martine. Rencontre avec Alberto Cavalcanti: “De Brecht à Mozart”. [A referência desse texto é desconhecida, ele foi cedido pelo Professor Paulo Cunha, detentor de um arquivo pessoal sobre Alberto Cavalcanti].

ção da novela *A partida do Valdívia* fazem acreditar que o filme não pode senão resultar numa obra muito pessoal. No caso, adepto de um “cinema de autor”, o cineasta descarta as passagens descritivas da narrativa literária. Contra a ideia de reprodução e de fidelidade em relação à obra de origem, a tradução fílmica cavalcantiana abole o que dá coerência ao texto literário e favorece a organização das camadas narrativas, a saber, a caracterização dos personagens, do espaço e do tempo da história contada, o filtro narrativo graças à presença da voz de um narrador onisciente, com o poder de bem informar o leitor. De todo modo, em *À deriva*, a focalização interior e psicológica dos personagens é retomada, ela faz descobrir um sentimento de nostalgia e de frustração afetiva, expresso notadamente pela fisionomia do rosto humano. Valendo-se de uma série de recursos estilísticos, em *À deriva* uma conexão entre personagem e cenário favorece uma melhor apreensão do estado de alma dos protagonistas. Na verdade, os cenários e paisagens naturais vêm concorrer com a ação do filme.

Sobre os roteiros dessa época, Francis Vanoye propõe uma divisão; para ele, dois tipos de roteiros predominam:

Vê-se que as funções (e, pois, correlativamente, as formas) do roteiro variam consideravelmente dependendo se o diretor se situa como ‘reprodutor’ (o roteiro é então uma maquete do filme) ou autor (o roteiro é um momento do processo de criação)”⁷.

Ao que parece, o roteiro de *À deriva* se inscreve no segundo grupo, indicado por Vanoye; com efeito, Cavalcanti assina seu roteiro, em colaboração com Claude Heymann, e assegura os princípios vanguardistas.

Aliás, trata-se de compreender que os vanguardistas buscavam dar mais flexibilidade a suas narrativas, motivados por suas pesquisas formais. Nesse sentido, a música parece impregnar a escrita do roteiro, permitindo assim um desenrolar da ação mais fluido. Francis Vanoye o sugere e afirma sobre *A queda da casa de Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928), de Jean Epstein: “A construção de conjunto é mais musical que dramática; ela faz sonhar com o libreto de ópera, dilatando uma situação dramática, posta até o esgotamento de suas potencialidades antes de passar à seguinte”⁸. O teatro sendo o principal inimigo, eu repito, as relações entre o cinema e a música eram caras aos realizadores, o que se constata nos testemunhos entre outros de Abel Gance, de Germaine Dulac e de Marcel L’Herbier. Do-

⁷ VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénario*. Paris: Éditions Nathan, 1991, p. 10.

⁸ Idem, p. 154.

ravante, a afirmação de Gance, a que defende o cinema como sendo uma música da luz, se tornará célebre. Se Dulac cria e defende noções sofisticadas, tais como as de sinfonia visual e de cinegrafia integral, L'Herbier proclama sua crença numa musicalidade da imagem, que tem sua origem no Impressionismo musical. L'Herbier declarou:

[...] eu acredito que há uma musicalidade da imagem, se queremos que essa imagem reencontre um pouco o impressionismo musical, é preciso utilizar os meios para isso, quer dizer, não conferir tanta importância a seu contexto figurativo como se confere a suas relações com certo devaneio e com seus encadeamentos secretos⁹.

Graças a tal estrutura do roteiro, dotada de uma virtualidade musical, em *À deriva*, a simplificação da intriga se acompanha de um trabalho com a imagem, que se preocupa menos com seu aspecto figurativo e ilustrativo, a fim de fazer sobressair uma dimensão mais onírica, ligada ao tema do sonho de evasão. O crítico Jean Dréville sintetiza no filme um “nada e tudo” extraordinário, que parece compor seu potencial maior:

O roteiro? Nada: a vida que passa num porto. Pessoas que permanecerão sempre lá, enquanto sob seus olhos o mundo inteiro passa... Um brilho: Partir?... Não. A vida continuará, monótona, sem gosto. [...] Nada e Tudo. Uma vida intensa que se desenrola em imagens lentas, lentas... é admirável¹⁰.

O filme é constituído de silêncios e de lentidões, a história da viagem que não se concretiza contribui para pôr em causa o tempo cronológico, que dá lugar ao tempo vivido enquanto duração subjetiva. Ademais, uma dimensão mais interior se faz igualmente sentir através do trabalho da montagem o qual, caracterizado por uma lentidão de ritmo na passagem dos planos, vem conferir a certas passagens uma virtude musical.

Uma abordagem da novela de Philippe Hériat facilita a compreensão do universo ficcional do filme. Certas imagens literárias, criadas a serviço de uma prosa poética, suscitaram a adesão entusiástica do cineasta, que por sua vez as retrabalhou em seu filme. A esse título, nas obras literária e fílmica, o espaço geográfico, as proximidades do porto marítimo, adquirem um sentido simbólico, aí incluso o tratamento dado à água.

⁹ Apud FIESCHI, Jean-André. *Autour du Cinématographe : entretien avec Marcel L'Herbier. Cahiers du Cinéma*, n. 202, 1968, p. 33.

¹⁰ DRÉVILLE, Jean. *Superfilm : EN RADE. Cinégraphie*, n. 1, 1927, p. 11.

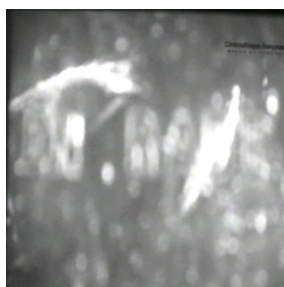
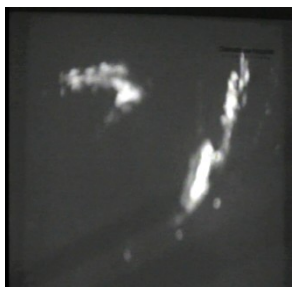
1.1 A PARTIDA DO VALDÍVIA, À DERIVA E A POESIA DOS PORTOS

A partida do Valdivia conta a história da portuguesa Josefa, proprietária de sua própria lavanderia, nas imediações do Velho Porto de Marselha, onde ela mora há quinze anos com seu filho Fredo. Fredo é seu único laço familiar, fruto de uma aventura amorosa. O fio condutor da intriga tem como ponto central o sonho de evasão, nutrido por Fredo, que tenta convencer a sua mãe de partir, mas ela o desaprova. A novela de Hériat abrange alguns dias da vida dos quatro personagens: a mãe Josefa, o filho Fredo, a jovem garota Ponine e o antigo marinheiro Momo, esse último tendo um fim trágico, em plena partida. Como na novela, o enredo do filme possui os quatro personagens em questão. Nele, é interessante notar que a presença do mar e, por extensão, da água adquirem várias conotações.

Se a ação da narrativa literária é retomada e retrabalhada ao longo de todo o filme, diferentemente da novela, onde o perfil dos personagens aparece esboçado em longas passagens descritivas, que englobam seu passado como no caso da mãe Josefa, o “retrato” dos personagens desaparece no filme. A narrativa fílmica se revela mais propícia às evocações, sendo antes de tudo fundada no presente da experiência vivida, ou seja, sem saltos temporais, pondo em relevo o estado afetivo dos protagonistas. O tema da “perda da inocência”, que acompanha o do sonho de evasão na novela, não se manifesta de maneira explícita no filme. Na narrativa literária, ele compreende todo um processo que se tornará cada vez mais evidente para o protagonista.

Quanto ao local da ação, a história das duas narrativas literária e fílmica tem lugar nas proximidades do Velho Porto de Marselha. O porto sendo um local de trânsito, de onde partem os sonhos dos viajantes, imprime tanto ao texto como ao filme um viés poético. O antigo Porto de Marselha se revela notadamente propício aos costumes atípicos, constituindo um espaço privilegiado para a expressão de certo intimismo, que não surge sem ligações com um lado monstruoso, apto a tudo reverter.

Em *À deriva*, após os créditos, os três planos de aparição do título abrangem imagens sugestivas: um plano de água em redemoinho e outro de chuva acompanham o do título “en rade”, cuja aparição muda do fora de foco para o nítido.



No intertítulo inicial, o mais longo de todo o filme, há a menção à existência de uma atmosfera ligada à ambiência dos portos, onde a vida é sempre rude, os personagens estando sujeitos a uma dura realidade:

O porto — as embarcações em partida —
a chamada do mar — a nostalgia
dos países longínquos.
Seres que sem descanso
trabalham e sofrem —
um sonho irrealizado —
um drama sem fim

Doravante, o porto sendo eleito como o lugar por excelência da intriga do filme, as alusões recorrentes a esse local apontam para o destino de seres, cujo “drama” permanece “sem fim”. A menção ao “apelo do mar” vai conferir à intriga uma dimensão simbólica que a presença da água reveste, e isso desde os três planos iniciais, os quais introduzem uma atmosfera sombria e propícia à realidade do sonho.

2 DA CINEPLÁSTICA: QUAL MODO NARRATIVO PARA O OLHO EM COMUNHÃO ÍNTIMA COM AS COISAS?

Na medida em que uma importância fundamental é atribuída a um ideal do cinema concebido como arte, ao adaptar obras literárias os vanguardistas se preocupam em eliminar o que é por natureza próprio à linguagem escrita. Eis por que, em sua empresa de transposição da novela *A partida do Valdívia*, Alberto Cavalcanti suprime quase inteiramente o que pertence e requer o uso do meio de expressão linguístico. Isso inscreve seu filme na busca de identidade e de autonomia, inerente ao cinema em plena evolução artística. Embora haja uma retomada do núcleo narrativo da intri-

ga novelística, várias modificações são operadas ao longo da tradução de um meio de expressão para o outro, o resultado não podendo ser senão uma realização, cuja motivação maior se encontra nos princípios que erigem o cinema ao nível das artes.



O trabalhador das docas
(o ator Thomy Bourdelle)



O antigo marinheiro, o “idiota”
(o ator Philippe Hériat)

No filme, um quinto personagem é introduzido: um simples “descarregador” desconhecido, com quem Fredo e Momo cruzam num café, chamando a atenção dos frequentadores, com sua história “de um negócio difícil próximo às Ilhas Canárias”¹¹, é erigido ao estatuto de um dos protagonistas no filme, o “trabalhador das docas”, sempre presente nas sequências do restaurante. Ademais, essa história se torna “Uma história de naufrágio” na narrativa fílmica. Surgindo após a apresentação dos cinco personagens (espécie de prólogo), a “história de naufrágio” reforçará a atmosfera de desolação, apta a suscitar um sentimento de pesar, já anunciado nos planos iniciais da água em redemoinho e da água da chuva, com a aparição da expressão título “en rade”. À *deriva* efetua um trabalho de recriação da narrativa literária, dando destaque à dimensão simbólica e trágica ligada ao mar. A água enquanto elemento propício para a introdução do sonho e do devaneio, no caso, a de um “psiquismo hídrico”¹², imprime ao filme um clima de estranheza, expresso através do comportamento dos personagens, em detrimento de suas falas. Sob esse ângulo, notamos uma exacerbação de forças e de potências, favorável à expressão do íntimo e do monstruoso, esse último estando apto a tudo reverter.

¹¹ HÉRIAT, Philippe. Op. cit., 1933, p. 218.

¹² BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos — Ensaio sobre a imaginação da matéria : L'Eau et les rêves — essai de l'imagination sur la matière*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997 [1942], p. 6.

Ao longo dos anos 1920, a abundância das pesquisas experimentais em diversos domínios artísticos penetra o campo do cinema e contribui para a elaboração de uma “cineplástica”¹³. Se, por um lado, as problemáticas pertencentes em princípio a outras práticas artísticas têm lugar no cinema; por outro, tanto o aumento dessas pesquisas quanto seu diálogo contribuem para a formação de um novo pensamento, doravante chamado “pensamento visual”.

É nesse sentido que *À deriva* testemunha uma grande maestria dos recursos técnico-estilísticos do período, esse filme valorizando o que dá a ver, faz convergir narração e visualidade. Para tanto, Cavalcanti explica que a intenção em seu cinema de vanguarda era: “contar uma história fazendo uso ao máximo de certa liberdade, que o público considerava revolucionário, do meio de expressão cinematográfico, indo até ao extremo na escolha de analogias, de comparações e de metáforas”¹⁴. Noutros termos, o cineasta enfatiza os procedimentos pertencentes a um modo distinto do “contar”, ele pressupõe uma retórica e uma poética do filme, e preconiza soluções apontando para o futuro. Cavalcanti parece ter também dito de *À deriva* que se trata de “um filme muito formal” no qual ele não fez “nenhuma concessão e cuja história é muito pouco convencional”¹⁵. Aqui o relevo é posto sobre a forma, o cineasta se propõe a realizar um cinema de arte e de ensaio.

Nessa época, motivados pelo desejo de se insurgir contra as normas estabelecidas pelo cinema em vigor, marcados por uma impetuosidade extraordinária pela experimentação, os vanguardistas se valeram da narra-

¹³ Questão de estatuto, questão de identidade, o termo “cineplástica” foi proposto por Élie Faure, um dos primeiros intelectuais a celebrar a existência do cinema. Para Faure, o cinema se distingue do teatro, e “é *a priori* plástico: representa, de alguma maneira, uma arquitetura em movimento”. Em suma, o que o autor diz se aproxima das ideias sustentadas por Ricciotto Canudo. Faure sugere de maneira similar a formulação do cinema enquanto síntese das artes, afirmando que ele é função do espaço como as artes plásticas não dotadas de movimento, função da duração como a música (FAURE, Élie. *Fonction du cinema — de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Paris: Éditions Gonthier/Bibliothèque Médiations, 1964, p. 23-61). Essa noção é retomada aqui porque ela remete aos componentes materiais que entram em jogo quando uma imagem é confeccionada, e o fazendo, ela presume e favorece sua margem de abstração, liberando a imagem da habitual referência à realidade, que a ideia de representação contém e manifesta.

¹⁴ CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante, 1957, p. 236.

¹⁵ PELLIZZARI Lorenzo; VALENTINETTI Claudio M. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, p. 20.

tiva enquanto “suporte”, ou melhor ainda, “pretexto”, de alguma maneira invólucro de outra mensagem. Em *Récit écrit, récit filmique*, Francis Vanoye propõe quatro tipos de relação entre a diegese e a narração, a saber, como o universo ficcional se elabora, há: 1) a “euforia narrativa” cuja história é o objetivo principal, 2) a recusa total da narratividade, 3) os diversos modos de subversão da narrativa e, enfim, 4) a narrativa como “meio” de uma “outra” mensagem¹⁶. Esse último parece convir à vanguarda francesa, as narrativas de seus realizadores estando longe de operar uma ruptura completa dos códigos narrativos como, por exemplo, no caso dos surrealistas, não se manifestam enquanto instâncias supremas, próprias a uma “euforia narrativa” e não comportam mais, a propriamente dizer, subversões. No caso, a intriga de *À deriva* possui um começo, um meio e um fim, enfim, uma estrutura linear; no entanto, seu tom eminentemente digressivo tende a romper com a ordem de causas e efeitos. Ademais, parece que essa “mensagem outra” veicula uma segunda história, a de um percurso mais particular de cada um dos protagonistas rumo a seus próprios destinos. Com efeito, a história do filme fala antes de tudo de hesitações e de errâncias, do que de ações propriamente ditas.

Dominique Auzel reflete sobre o “filme de mar”, o “filme de água”, no cinema francês dos anos 1920 e 1930, aí incluso o filme *À deriva*. Ele argumenta:

Todas essas intrigas não fazem senão atravessar um lugar mítico, o porto, onde o marinheiro não cria conexões, mas onde se fixam as jovens e os inexperientes, e onde o sedentário nostálgico sonha com um “além” mais ou menos impossível. Trata-se enfim, para o cinema francês, de seu tema maior concernente ao mar: o olhar para o mar a partir do porto, mais que o mar propriamente dito¹⁷.

Nesse tipo de filmes, convém notar, que esse “olhar para o mar a partir do porto, mais que o mar em si próprio” nos leva a ver um lado das coisas muito interessante: o espectador não se encontra face a filmes de viagem, nem a filmes de aventura. Auzel sugere igualmente que o porto, podendo ser considerado como um lugar de passagem, é o local onde “o homem acredita poder mudar de pele, passar para o outro lado da água, do

¹⁶ VANOYE, Francis. *Récit, écrit, récit filmique*. Paris: Éd. Nathan, 1989. Série Cinéma et Image, p. 191.

¹⁷ Na verdade, Dominique Auzel retoma uma afirmação de Hélène Merrick, apontado em nota, localizada no final do livro (AUZEL, Dominique. *Voiles & toiles : mer, bateaux et cinéma*, Paris: Dreamland, 1996, p. 62).

espelho”¹⁸. Nesse sentido, espaço de trânsito, anterior à partida, entre o sonho e a realidade, o porto se torna o espaço favorito para quem deseja “mudar de pele”, e é por essa razão que é propício à angústia. Dito isso, mesmo se o porto é às vezes um local portador de esperança em *À deriva*, representa mais propriamente a terra, a dura realidade, os personagens permanecendo confinados em sua solidão. Valer-se da vida numa cidade do litoral, mais precisamente, a vida do porto e de suas imediações, restituindo o simbolismo ligado ao mar, serve para evocar estados de alma ou a alma do mundo, o que permite dar conta de um caráter de infinito, de forças invisíveis, de certa violência e até mesmo de certa feiúra.

No ensaio “Alberto Cavalcanti, un cinéaste entre le rêve et la réalité”, que Claude Beylie redigiu após uma retrospectiva dos filmes cavalcantianos, nos anos 1970, o autor defende seu ponto de vista a respeito da obra em questão:

A magia dos portos, já sensível em *À deriva*, é de fato uma constante: o “herói cavalcantiano” é um perpétuo desenraizado, sonhando num cais deserto de cruzeiros longínquos. É também um fugitivo, ou se preferirmos, um *fugueur*, no sentido psicanalítico do termo, um homem sujeito a estranhos fantasmas, que tateia “no coração da noite”¹⁹.

Se não se trata aqui de discutir o conjunto da obra do cineasta, essa formulação tem o poder ao menos de ser reveladora, uma vez que no filme a ambiência portuária sórdida e maldita parece ser o local de predileção dos costumes atípicos, que o mar é o verdadeiro símbolo do mundo e do coração humano, na origem das paixões.

Em *French Cinema: the first Wave, 1915-1929*, Richard Abel julga admirável o papel preponderante das ambiências e também a eficácia da “retórica figurativa” de *À deriva*. Abel não esquece sua repercussão sobre a estrutura narrativa do filme e afirma: “[...] o que surpreende em *À deriva* é a importância da atmosfera criada, o equilíbrio hábil de sua estrutura narrativa, a simplicidade e acuidade de sua retórica figurativa”²⁰. Graças a tal relação entre o modo da organização da narrativa e a concepção visual do filme, pode-se dizer que *À deriva* sem ser necessariamente não narrativo não se encontra totalmente a serviço da narratividade, e sem ser não figurativo,

¹⁸ AUZEL, Dominique. Op. cit., 1996, p. 59.

¹⁹ BEYLIE, Claude. Alberto Cavalcanti, un cinéaste entre le rêve et la réalité. *Écran 74*, n. 30, 1974, p. 51.

²⁰ ABEL, Richard. *French Cinema: the first Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 408.

não se põe inteiramente a serviço do figurativo. Na segunda metade da década de 1920, o cinema de pesquisa e em avanço em relação a seu tempo vê consolidado o que ele se propunha a realizar desde o final da grande guerra. Um fator é marcante: uma série de filmes põe em causa a intelectualização perceptiva do espaço. Os cineastas não se contentam mais em reproduzir as concepções já estabelecidas concernentes à organização do visível, tendo seu apogeu com a perspectiva renascentista. O próprio Alberto Cavalcanti se voltava para as novas tendências, que mobilizavam o domínio das artes plásticas.

Noutras palavras, *À deriva* participa da vanguarda narrativa francesa, suas pesquisas formais demonstram que nos encontramos na época da supremacia da imagem. Assim, um modo particular da visão supõe igualmente uma maneira diferente do contar. Já a partir da utilização dos intertítulos, a narrativa de *À deriva* tende a se desenvolver num modo mais direto e ininterrupto, os intertítulos são em geral muito curtos e abarcam apenas a informação estritamente necessária. Ademais, o filme reconsidera uma forma do ver, apta a mudar o modo habitual da percepção, favorece então a elaboração de um regime da visão, fundado no poder inventivo da apreensão do detalhe.

À deriva representa a obra-prima de ficção de Cavalcanti do período mudo, aclamada pelos críticos apesar de seu fracasso comercial. Comparada a *Assassinato em Marselha (Fièvre, 1921)*, de Louis Delluc, e a *Coração fiel (Cœur fidèle, 1923)*, de Jean Epstein, a história dos três filmes se passa em Marselha, concentrando-se no meio popular, nas proximidades do Velho Porto. Com efeito, Epstein e Cavalcanti põem em prática o objetivo desejado por Delluc, que devido a restrições financeiras teve de rodar seu filme nos estúdios Gaumont em Paris, e não em Marselha. Enquanto a intriga de *Assassinato em Marselha* e de *Coração fiel* se inspiram num *fait divers*, a de *À deriva*, recriação da novela de Hériat, é também simples e banal, além de ser marcada pelo tom inacabado da narrativa.

Em *À deriva*, o primeiro plano (o close ou ainda o grande primeiro plano) exerce um papel preponderante. Alia-se a esse tipo de plano (utilizado para filmar na maior parte dos casos rostos) o plano geral (ou o grande plano geral usado para filmar paisagens). Convém perceber o tom afetivo, o caráter fisionômico ou ainda fotogênico que lhes são inerentes. Desde então, rostos e paisagens se equivalem exprimindo a mais forte carga de afeto, de poesia e de mistério. Rostos e paisagens põem em jogo um estado de alma ou a alma do mundo, a natureza sendo captada segundo um tempe-

ramento. É assim que o close institui um regime da visão, se oferecendo enquanto componente de todas as imagens do filme. Um processo de rosti-ficação tende a impregnar seres e coisas, mesmo ao focalizar o infinitamente grande, como é o caso das tomadas do porto, suas embarcações em contraste com o infinitamente pequeno, os corpos dos personagens, por sua vez, quase irreconhecíveis.



Longe do exemplo com *O Capitão Fracasse* (*Le Capitaine Fracasse*, 1929), uma transposição do “mais teatral dos romances” de Théophile Gautier, pleno de peripécias, *À deriva* se caracteriza por uma intriga simples, porém rica em evocações. Como já mencionado, a história de um jovem homem desejoso de partir em viagem marítima, à qual a mãe se opõe fortemente, se articula em torno de digressões onde interioridade dos personagens e cenários vêm se confundir e formar um todo quase único. Esse filme, fazendo ressaltar as potencialidades do mundo visível, por meio do jogo de superfícies e de profundidades, com uma difusão de luzes e de enquadramentos pouco comuns, demonstra que o cineasta retoma as pesquisas formais, como em *Nada como o passar das horas* (*Rien que les heures*, 1926). Esses dois filmes têm a seu favor a escolha de um tema em si mesmo poético, seja o tempo que passa de um amanhecer a outro numa metrópole, seja o tema do sonho de evasão numa abordagem mais particular dos habitantes de uma cidade portuária. Sem dúvida, eis duas obras de destaque, da filmografia cavalcantiana, na década de 1920, que o projetaram em meio aos cineastas de prestígio na história do cinema mundial.

Em Cavalcanti, damos-nos conta de um trabalho sobre a forma e o material, os quais não constituem jamais veículos inertes, sendo postos diferentemente em jogo e em diversos momentos de criação. Dito isso, suas experimentações (ao longo de todo um filme ou às vezes limitados a sequências) não são arbitrárias, nem destituídas de sentido. Ao contrário,

elas nos ajudam a compreender a empresa versátil de um cineasta multi-forme, capaz de percorrer os gêneros os mais variados em contextos históricos distintos. Observamos a importância dada ao tratamento do espaço, do cenário e da iluminação, a atividade de figuração cavalcantiana tendendo a trabalhar estados limites. Investida por recursos plásticos ligados à composição, a toda uma gama de valores entre o preto e o branco, incluindo seus contrastes, ela possui inventividade ainda quando mostra a figura humana. O espectador é assim confrontado ao que se oferece a ver e ao que ele é suposto imaginar. Nesses aspectos residiriam os pontos culminantes da obra cavalcantiana, permitindo descortinar uma homogeneidade de inspiração, de temas e de estilo.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Richard. *French Cinema: the first Wave, 1915-1929*. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- AUZEL, Dominique. *Voiles & toiles : mer, bateaux et cinéma*. Paris: Dreamland, 1996.
- ARTHOZOUL, Alain. Le cinéma français des années 20 et la littérature. *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n. 33/34, automne 1981.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos — Ensaio sobre a imaginação do movimento: L’Air et les songes — Essai sur l’imagination du mouvement*. 2. ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. [1943].
- BEYLIE, Claude. Alberto Cavalcanti, un cinéaste entre le rêve et la réalité. *Écran 74*, n. 30, 1974; *As obras-primas do cinema: Les films-clés du cinéma*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991. [1987].
- CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante, 1957.
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma I. L’image-mouvement*. Paris: Ed. de Minuit, 1999 [1983]. Collection Critique.
- DRÉVILLE, Jean. Superfilm: EN RADE. *Cinégraphie*, n. 1, 1927.
- FAURE, Élie. *Fonction du cinema — de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Paris: Éditions Gonthier/Bibliothèque Médiations, 1964.
- FIESCHI, Jean-André. Autour du Cinématographe : entretien avec Marcel L’Herbier. *Cahiers du Cinéma*, n. 202, 1968.
- HÉRIAT, Philippe. *L’Araignée du matin — romain suivi du Départ du Valdivia*. Paris: Les Éditions Denoël et Steele, 1933.
- MONOD, Martine. Rencontre avec Alberto Cavalcanti: “De Brecht à Mozart”. [A referência desse texto é desconhecida, ele foi cedido pelo Professor Paulo Cunha, detentor de um arquivo pessoal sobre Alberto Cavalcanti].

PELLIZZARI Lorenzo; VALENTINETTI Claudio. *Alberto Cavalcanti: pontos sobre o Brasil*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

TERZI, Corrado. En rade. Revista *Cinéma*, n. 4-7, 1927.

VANOYE, Francis. *Récit, écrit, récit filmique*. Paris: Éd. Nathan, 1989. Série Cinéma et Image.

VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénario*. Paris: Éditions Nathan, 1991.