

André Bazin e o plano-sequência do neo-realismo italiano: flutuações entre a experiência da realidade e ficção do personagem *Umberto D*

Mauro Luciano Souza de Araújo*

Resumo: Vista com olhos de hoje, a relevância maior dos primeiros usos do plano-sequência, uso este alertado por Bazin, é o início do planejamento moderno no cinema – a elaboração de um plano fotogênico, porém impuro, revelador, auto-suficiente e crítico como iniciador da modernidade do audiovisual. Por isso também a importância de remeter-se aos escritos bazinianos, na intenção de compreender as relações possíveis entre tempo e espaço, e as mudanças de perspectiva entre a versão clássica e moderna no cinema. A observação aqui feita tem como foco a relação entre o personagem, as nuances do cruzamento entre ficção e documentário, e a composição desses parâmetros no filme moderno.

Palavras-chave: Cinema-tempo; Duração; Modernização; Plano-sequência

Abstract: From a contemporary perspective, yet as previously noted by André Bazin, the initial use of the long-take (or long-shot) heralded the beginning of modern cinema. The production of an impure, revealing, and self-sufficient shot is critical to the inception of audiovisual modernity. Therefore, re-reading Bazin is fundamental to understand the relationship between time and space, as well as the changes in perspective between the classic and modern modes of cinema. This article focuses on the nuances regarding the crossover between fiction and non-fiction, its effect on characterization, as well as the establishment of these parameters in modern film.

Keywords: Time-image; Duration; Modernization; Sequence plan.

André Bazin e o plano-sequência do neo-realismo italiano: flutuações entre a experiência da realidade e ficção do personagem *Umberto D*

O crítico renomado francês André Bazin promulga o plano-sequência não somente como o parâmetro que libera uma ambigüidade própria de uma fenomenologia mundana, no campo teórico que de muito deve aos estudos do existencialismo e da filosofia de Sartre e Merleau-Ponty. O uso da larga duração do plano, com influência da *durée* (duração) bergsoniana, dá ao filme o caráter temporal da contemporaneidade, fazendo-nos supor o cinema-tempo que foi adotado posteriormente por Gilles Deleuze, com a observação dos mais diversos parâmetros do quadro caracterizado pela *mise-en-scène* planejada. Essa investida filosófica dá parâmetros à observação que se fará neste trabalho no sentido do uso espacial do

plano e de uma adequação deste ao personagem, no caso visto o filme de Vittorio De Sica, *Umberto D*, que também teve críticas desenvolvidas por Bazin no periódico *France Observateur*. Neste caso, o personagem de cinema Monsieur Hulot que é Jaques Tati,¹ faz parte de uma *realidade*, do *real* a ser observado.

Bazin estuda e teoriza, mesmo em artigos publicados separadamente em revistas, aspectos como a imperfeição, impureza e crueldade do cinema de sua época (pós-guerra) – a ética humanista sendo evidenciada mediante a narrativa audiovisual. Por isso a crítica aos estilos de narrativas fragmentadas e muito pautadas pela montagem, como nos casos mais ilustrativos da indústria norte-americana e da propaganda soviética, envolvidas por um *ideologismo* prejudicial ao fenômeno aberto. Para André Bazin, a montagem retiraria a essência realista do cinema, fazendo do filme, assim, algo mais iconográfico, anti-documental. Neste caso, o plano-seqüência em Bazin é também um paradoxo estilizado usado pelo autor da obra, que oscila entre a História² real que faz parte da imagem gravada e ao mesmo tempo a ilustração atemporal da humanidade – uma imagem *eterna*, como também pontuada na história narrativa que ali está sendo gravada, seja em uma ficção ou em uma não ficção. Assim que se produziu um cinema moderno neo-realista italiano, e assim se viu o cinema após a teoria de autores como André Bazin, Siegfried Kracauer e Cesare Zavattini.

Com Zavattini, roteirista de filmes como *Desvio de Conduta* (Vittorio De Sica, 1946) e *Ladrões de Bicicleta* (Idem, 1948) o realismo teve sua maior defesa.

A característica mais importante, e a inovação mais importante, do que é chamado de neo-realismo, ao que parece a mim, é terem percebido que a necessidade da "história" era só um modo inconsciente de disfarçar uma

¹ Cf. Bazin, André (1991), *Cinema e outros ensaios*, São Paulo: Brasiliense, pp(295). Sobre o Monsieur Hulot, p(47).

² História grafada aqui com inicial maiúscula para que haja clareza de que o visado é a história como disciplina documentária, mesmo que na metodologia de uma escritura ou da arqueologia de interesses ou subjetividades. A História como matéria, ou material de um documento, testemunho ou fato. Assim sendo, desde o jornalismo até o documentário gravam realidades e difundem pelo dispositivo da imprensa ou exibição audiovisual (cinema ou TV). No caso da história com letra minúscula, a referência é à diegese, ou à narração.

derrota humana, e que o tipo de imaginação que ela envolvia era simplesmente uma técnica de sobrepôr fórmulas mortas em cima de fatos sociais vivos. Agora foi percebido que realidade é imensamente rica, que ser capaz de olhar diretamente para isto é o bastante; e que a tarefa do artista é não fazer as pessoas serem movidas ou indignadas por situações metafóricas, mas os fazer refletir (e, se você gosta, ser movido e indignado também) sobre isso que eles e outros estão fazendo, nas reais coisas, exatamente como elas são (Zavattini, 1966: 217).³

Para o teórico e roteirista italiano, as guerras haviam mostrado como não haveria mais espaço para fábulas e ficções baseadas na dramaturgia burguesa em narrativas, e em vista disso, a realidade crua deveria sobrepôr qualquer tipo de história narrada. Nisso que uma História seria privilegiada. Contra a idéia de que em planos longos a narrativa desse o efeito de tédio no espectador, o neo-realismo de Zavattini tinha a função de mostrar um cotidiano social envolvido por cenários reais destruídos, com pessoas sem perspectiva de vida em uma situação de miséria por conta das guerras.

Em um campo da composição artística, elementos de linguagem também denotam tal prolongamento histórico. A larga duração do plano-sequência, também tem o elemento paradoxal inerente ao fluxo da ambiguidade de significados do mundo, já que a fotografia liberaria o aspecto barroco da imagem, que ficaria entre o pictórico estático generalizante e o movimento subjetivo. Este paradoxo é comentado:

A polêmica quanto ao realismo na arte provém desse mal-entendido, dessa confusão entre o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que

³ “The most important characteristic, and the most important innovation, of what is called neorealism, it seems to me, is to have realized that the necessity of the “story” was only an unconscious way of disguising a human defeat, and that the kind of imagination it involved was simply a technique of superimposing dead formulas over living social facts. Now it has been perceived that reality is hugely rich, that to be able to look directly at it is enough; and that the artist's task is not to make people moved or indignant at metaphorical situations, but to make them reflect (and, if you like, to be moved and indignant too) on what they and others are doing, on the real things, exactly as they are.” Zavattini, Cesare (1966), *Some ideas on cinema*, em. McCarr, Richard, *A Montage of theories*, New York: E.P. Autton. (Tradução do autor).

implica exprimir a significação a um só tempo concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe-l'oeil* (ou *trompe l'esprit*), que se contenta com a ilusão das formas. Eis porque a arte medieval, por exemplo, parece não sofrer tal conflito: violentamente realista e altamente espiritual ao mesmo tempo, ela ignorava esse drama que as possibilidades técnicas vieram revelar. *A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental.* (Bazin, 1991: 21)

Esse ponto citado por Bazin, já investigando o realismo como preparação para um *novo realismo* que viria no cinema, seria a porta de abertura para uma ontologia idealista da imagem fotográfica, e por conseqüência para o seu *realismo imanente*. A pergunta que se fazia em sua época já posterior à vanguarda cinematográfica seria algo como "*pra que serve a fotografia, além da beleza que ela nos proporciona?*". Com a relevância da fotogenia o belo estético no cinema ganha em novas formas, em novidades, deixando a narrativa clássica em uma tangencial parábola do que chamaríamos de novo viés canônico artístico que se edificava, sob o signo do audiovisual, que é o modernismo. Em outras palavras, as invenções das vanguardas. Neste âmbito, a arte moderna, junto a qualquer outro tipo de expressão moderna, fragmentava a vida em certa medida, ao mesmo tempo elaborando uma fruição contemplativa distante da antiga – da interpretação clássica do renascimento, sob o nome de perspectiva, no texto baziniano. O modernismo foi, no mundo, uma fuga da perspectiva tradicional renascentista, e uma abertura para formas artísticas antes consideradas "primitivas", desde o Dadaísmo, o Surrealismo, o cubismo de Picasso revisitando a pintura do continente africano, ao olhar ingênuo em etnologia de Robert Flaherty do povo *Inuit*, em seu filme icônico do documentário, também visto e discutido por Bazin, *Nanook do Norte* (1929), na alimentação da beleza impura no ecrã de artistas distantes do formato industrial da magia cinematográfica hollywoodiana – a saber, grande parte dos europeus que entravam no ramo do cinema. Essa abertura era justamente o contrário da visão ideológica do audiovisual, como vocação primeira os filmes da União Soviética, com a propaganda do governo revolucionário – se vistos sob esse ângulo, filmes de Vertov, Eisenstein, Pudovkin e até mesmo Dovjenko ainda não haveriam chegado ao tempo crítico e contemplativo que teriam os filmes neo-realistas italianos, deixando a dever à visão do fragmento

do mundo –, um dos pontos de vista da construção narrativa do cinema russo. Por essa razão, na linha baziniana que vai contra a montagem ilusória e manipulativa, não haveriam ainda chegado ao modelo realista-crítico a noção horizontal do mundo perceptivo em aberturas sígnicas, modelo sujeito à discussão social.⁴ A polêmica ressurgiu mais tarde, de um modo mais atual, com Deleuze, na distinção entre Cinema Movimento (clássico), Cinema Tempo (moderno).

A gag e o neo-realismo em Umberto D

No filme *Umberto D* (Vittorio de Sica, 1952), retomando também aquilo que escreveu Zavattini, o personagem principal é um velho aposentado de Roma que não tem meios de subsistência, sobrevivência. Vive em uma pensão e está prestes a ser expulso. Ganha insuficientemente do governo, e possui somente um cachorro como companhia. Isso que seria um exagero narrativo de compaixão e empatia pela miséria, mostra-se como uma revelação do próprio personagem. Bazin explicaria que o tema de *Umberto D*, como nos filmes neo-realistas em geral, vem à frente da história da obra.

No plano do roteiro, esse tipo de tema corresponde a um roteiro inteiramente fundado no comportamento do ator. Já que o tempo verdadeiro do relato não é o do drama, mas a duração concreta do personagem, tal objetividade não pode se traduzir em *mise-en-scène* (roteiro e ação) senão através de uma subjetividade absoluta. Quero dizer que o filme se identifica absolutamente com aquilo que o ator faz, e somente com isso. (Bazin, 1991: 293).

Sendo desta maneira, o ator Carlo Battisti deu tom a seu personagem – nisso não há nenhuma novidade formal. A questão se coloca na forma como Zavattini tratou seus projetos.

De fato, Paisá, Roma – Cidade Aberta, Sciusciá, Ladrões de Bicicleta, Terra Trema, todos contêm elementos de uma significância absoluta – eles refletem a idéia de que tudo pode ser recontado; mas o senso continua metafórico,

⁴ Aqui chega o confronto, por exemplo, entre a teoria realista de Kracauer e Bazin em oposição ao realismo crítico soviético, que chegou na versão da crítica italiana em textos de Guido Aristarco e Umberto Barbaro.

porque existe ainda uma história inventada, não no espírito documentário. Em outros filmes, como *Umberto D.*, a realidade como fato analisado é mais evidente, ainda que a apresentação seja tradicional. (Zavattini, 1966: 21-22).⁵

Talvez por essas afirmações, *Umberto D* já apresente algumas inovações ao estilo neo-realista, ainda que a troca entre realidade e ficção entre personagem e ator dê o tom de improviso, tal como alertou Zavattini. Arriscamos aqui a formular a estilização cômica do filme, como paradoxo à face documental reivindicada pelo roteirista. Mesmo diante de um exagero, Bazin chama a atenção ao fazer uma crítica à visão deste, no caso de se ver na criação da obra um ambiente dramatizado, com más interpretações sentimentalistas, ou como um “apelo pudico à caridade social” (1991: 293). Bazin diz ser *Umberto D* um “relatório cinematográfico”, ou seja – um documento cético em estilo, ainda que haja a aqui citada estilização humorística do personagem, que causa compaixão. Além de vê-lo também, claro, como “Uma grande obra” (título de seu texto sobre o filme).

Continuando a formulação da comicidade neste filme escolhido. A identificação entre Umberto e seu amigo afetuoso, o cão, faz eco a Chaplin e Carlitos, em sua comédia de um vagabundo. Não só pelo andar desengonçado do velho, mas pela trilha sonora do filme, que acerta na música circense, dando o tom mais cômico da tragédia social. O trecho em que o cão pede esmolas segurando o chapéu, em que Umberto mente no vão do hospital para lá ficar mais tempo, a conversa dele com velhos amigos a respeito do tempo, a venda do relógio (o próprio tempo em forma concreta, que anda sem muito oscilar em clímax ou movimentos de ações) como uma metáfora à morte, e como uma indicação direta da não necessidade de tempo algum nos remete tanto a uma metalinguagem cinematográfica ao neo-realismo, quanto a uma tragédia do momento vivido. Se Umberto não precisa do tempo, também não precisaria o espectador, que assiste ao filme a decadência de sua atividade e vida – sob o signo do esquecimento do

⁵ In fact Paisci, *Open City*, *Sciuscia*, *Bicycle Thieves*, *La Terra Trema*, all contain elements of an absolute significance - they reflect the idea that everything can be recounted; but their sense remains metaphorical, because there is still an invented story, not the documentary spirit. In other films, such as *Umberto D.*, reality as an analyzed fact is much more evident, but the presentation is still traditional. Op. Cit.

personagem pelo meio social. Neste âmbito, a comicidade vira ironia ácida ao tempo real, vivido pelos espectadores, o tempo histórico.

Umberto é ignorado por todos, menos seu cão e a empregada da pensão. A reconstrução da Itália, mais especificamente de Roma, no filme, é dos jovens que estão em ponto de uma concorrência acirrada e desumana, na procura também de um desenvolvimento de suas carreiras. O velho, personagem principal, não participa dessa corrida, e fica como um herói perdido, na estirpe dos heróis modernos, à procura de algum sentido na narração. O fato diegético é que ele se vê numa tragédia sem volta, e, por isso, ao fim, sua resolução vem a ser o suicídio - malgrado, ironicamente, como qualquer outra de suas atitudes (excetuando a procura de seu companheiro, o cão Flicke, que seria achado em um canil). À maneira de Chaplin, mas aprofundando a dor e a condição social do personagem, Umberto passa por situações incômodas e revoltantes, mas recebe tudo com tranqüilidade. Pode-se dizer que o filme é realmente cruel com o personagem.

A essa crueldade o adendo baziniano caberia, na qualidade de uma imperfeição cinematográfica – vista claramente em filmes do neo-realismo italiano, tanto mais em Rossellini, o mais radical em impurezas e ambigüidades nos enredos. Bazin, em uma conversa com Hitchcock, chega ao ponto de comparar impurezas, ou seja, as práticas mais abertas, deslizantes criativamente, ao auspício transcendente de uma mente superior (ou da própria natureza, caso o crítico fosse cético):

Tratar-se-ia, pois, para o realizador de *I Confess*, de conseguir o quase impossível casamento da perfeita execução técnica, da mecânica lubrificada e flexível de Hollywood com o deslize criador, o imprevisto da parte de Deus, cujo privilégio o cinema europeu conserva (Bazin, 1989: 142).

Chegando a esse patamar, Bazin defende, nas entrelinhas de seus escritos, uma ética da imagem ainda baseada numa fruição cristã, ou seja, baseada no valor histórico e simbólico herdado do cristianismo, engajamento esse que deu o valor de sua ética humanista. No entanto, em suas críticas nada havia de proselitismo religioso – pelo contrário. Neste campo que se dá o barroco liberado pela imagem

real – o erotismo do mundo profano é envolvido pela história sagrada dos tempos eternos, e tudo fica gravado pela imagética cinematográfica do plano. E aí está, também, a crueldade evocada pelo crítico francês.

Voltando ao início da composição agora: o plano-seqüência é também a porta de liberação de imagéticos eternos (pois é daí que vem a reiteração de uma *ontologia*, em Bazin), humanistas, ao mesmo tempo históricos, sociais, inconscientes e impuros. No filme documental a porta se abre com mais facilidade, sendo que a realidade que se manifesta de maneira mais verossímil (ou verídica), o que daria sentido ao filme, segundo Bazin. A fórmula seria, se ela existisse: a duração do plano evoca sentidos humanos adormecidos, na medida em que o espectador se vê como num espelho na tela em seu cotidiano irrelevante. Tal sentido é, hoje, provocado pragmaticamente e industrialmente em programas como *Big Brother*, obviamente em uma inversão falsa e sem qualquer importância humana, ou humanista, de termos que poderiam ser atribuídos à liberação citada por Bazin. No caso analisado pelo teórico, contrariamente ao usado pela TV atual, o plano-seqüência do neo-realismo italiano surpreenderia o espectador nos cenários reais das ruínas desumanas pós-catástrofe, junto aos resquícios fascistas e reveladores de uma postura clássica adotada por um cinema no qual a técnica não servia ao sentido ontológico e pleno do filme. Essa ética de Bazin, junto a sua crítica, transforma o cinema da década de 60, com nomes de jovens cineastas sendo influenciados pela provocação do neo-realismo – e a realidade no cinema ganha um outro estatuto de veracidade. O oposto da diversão *voyeur* de *reality shows* de emissoras de TV atuais, que inconscientemente evidenciam uma sociedade de controle extremo, proporcionado pelo aparato audiovisual.

Por fim, o neo-realismo baziniano deixa a ambigüidade do mundo e das idéias à prova. É no paradoxo “idealismo imanente” e “realismo materialista”, na flutuação entre a imanência cristã realçada por Bergson e a política existencial de Sartre, que André Bazin compõe seu palco real que transcende sendo verdadeiro. Algo que só uma perspectiva redutiva fenomenológica, impressionista, poderia conseguir situar, como se vê resumido neste último trecho:

Seja para servir aos interesses da tese ideológica, da idéia moral ou da ação dramática, o realismo subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais. O neo-realismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende, a *posteriori*, deduzir os ensinamentos neles contidos. *Ele é uma fenomenologia* (Bazin, 1991: 281).

*Mauro Luciano Souza de Araújo. Mestre em Imagem e Som pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos, pesquisador FAPESP, especialista em Ética e Epistemologia pelo departamento de Filosofia da UFS – Universidade Federal de Sergipe. E-mail: mauro_luciano@hotmail.com

Bibliografia:

Bazin, André (1989), *O Cinema da Crueldade*, São Paulo: Martins Fontes.

_____ (1991), *O Cinema – e outros ensaios*, São Paulo: Brasiliense.

Bergson, Henri (1990), *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo: Martins Fontes.

Bosi, Alfredo (1988), “Fenomenologia do Olhar”, In: Novaes, Adauto et al. (1988), *O Olhar*, São Paulo: Cia das Letras, p. 65-87.

Cohen-Séat, Gilbert (1958), *Philosophie du Cinéma*, Paris: Presses Universitaires de France.

Dayan, Daniel (2005), “O código tutor do cinema clássico”, In: Ramos, Fernão (Org.), *Teoria Contemporânea do Cinema, Vol 1, Pós Estruturalismo e Filosofia Analítica*. São Paulo: Senac, p 321 – 338.

Deleuze, Gilles (1990), *A Imagem - Tempo*, São Paulo: Brasiliense.

_____ (1990), *A Imagem – Movimento*, São Paulo: Brasiliense.

Hauser, Arnold (1966), “A era do filme”, In: Velho, Gilberto (Org.), *Sociologia da arte*, Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Lawlor Leonard (1998), *The end of phenomenology: Expressionism in Deleuze and Merleau-Ponty*, Netherlands: Springer.

Metz, Christian (1968), *A significação no cinema*, São Paulo: Perspectiva.

Ponty, Maurice M. (1971), *Fenomenologia da Percepção*, Rio de Janeiro: Freitas Bastos.

Sartre, Jean Paul (1982), *A Imaginação*, São Paulo: Difel.

_____ (1996), *O Imaginário*, São Paulo: Atlas.

Xavier, Ismail (Org.) (1983), *A Experiência do Cinema – Antologia*, Rio de Janeiro: Graal.

Zavattini, Cesare, "Some Ideas on the Cinema", In: MacCann, Richard A., *Film: A Montage of Theories*, New York: E.P. Autton.