

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

**CÍCERO PEDRO LEÃO DE ALMEIDA OLIVEIRA**

**O artificialismo tardio de Jean Renoir:  
teatralidade e crítica**

Belo Horizonte  
2019

**CÍCERO PEDRO LEÃO DE ALMEIDA OLIVEIRA**

**O artificialismo tardio de Jean Renoir:  
teatralidade e crítica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

**Linha de Pesquisa:** Pragmáticas da Imagem.

**Orientadora:** Profa. Dra. Cláudia Mesquita.

301.16 Oliveira, Cícero Pedro Leão de Almeida  
O48a O artificialismo tardio de Jean Renoir [manuscrito] :  
2019 teatralidade e crítica / Cícero Pedro Leão de Almeida  
Oliveira. - 2019.  
150 f. : il.  
Orientadora: Cláudia Cardoso Mesquita.

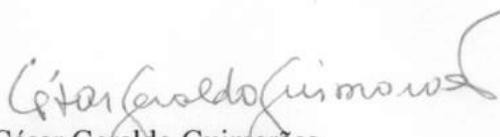
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia

1. Comunicação – Teses. 2. Renoir, Jean, \$ d1894-1979.  
3. Cinema francês - Teses. 4. Teatro - Teses I. Mesquita,  
Cláudia Cardoso. II. Universidade Federal de Minas Gerais.  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

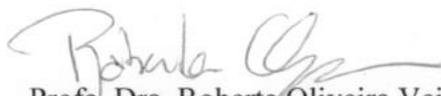
O ARTIFICIALISMO TARDIO DE JEAN RENOIR: teatralidade e crítica

Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira

Dissertação orientada pela Profa. Claudia Cardoso Mesquita,  
defendida e aprovada pela banca examinadora:



Prof. Dr. César Geraldo Guimarães  
(Universidade Federal de Minas Gerais)



Profa. Dra. Roberta Oliveira Veiga  
(Universidade Federal de Minas Gerais)



Prof. Dr. Mateus Araújo Silva  
(Universidade de São Paulo)

Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 28 de março de 2019

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Cláudia Mesquita, por ter ouvido e debatido atentamente as minhas ideias, em um diálogo rico e sensível, como sempre. Obrigado pelas leituras, revisões, discussões e sugestões cuidadosas. Sou muito grato por tê-la novamente por perto em mais uma etapa na UFMG.

À minha mãe, Cláudia Ramos, por nunca deixar de me apoiar e por sempre estar por perto. Você é a razão de tudo isto e um pouco mais.

Aos meus irmãos, Daniel, Gabriel e Júnior, pela ajuda diária.

Às amigas Karla, Naiara e Ana e ao amigo Capanema. Sem vocês, o caminho seria mais difícil. Obrigado pelo companheirismo e por me auxiliarem de todas as maneiras possíveis.

Aos professores César Guimarães e Mateus Araújo pelas leituras atentas e sólidas na qualificação.

À professora Roberta Veiga e ao professor André Brasil, que, durante a disciplina de projetos, trouxeram questionamentos e debates essenciais para o desenvolvimento da pesquisa.

A todos professores e colegas discentes do Poéticas da Experiência, que, em disciplinas e encontros, criaram um ambiente acolhedor e rico para a minha pesquisa e trouxeram outros debates instigantes que se tornaram essenciais para minha formação.

## RESUMO

A pesquisa investiga os filmes *A carruagem de ouro* (1952) e *Almoço sobre a relva* (1959), dirigidos por Jean Renoir. Buscamos identificar como as escolhas estilísticas e dramáticas do diretor configuram, nesses filmes, um artificialismo estilizado, com referências teatrais, característico de sua fase artística nos anos 1950. A partir da análise da *mise-en-scène* e da dramaturgia, investigamos como tal artificialismo resulta em uma perspectiva lúdica e incisiva sobre as relações na sociedade. Para melhor caracterizar a dimensão crítica do artificialismo tardio da obra de Renoir, apresentamos uma revisão sobre a teatralidade no trabalho anterior do diretor e acionamos debates sobre a relação entre teatro e cinema, nos planos conceitual e formal, particularmente importantes para o cinema da primeira metade do século XX, ao qual a obra de Renoir se vincula. Em seguida, abordamos como os dois filmes do *corpus* resgatam elementos de uma teatralidade expressiva para construir os seus mundos e as suas visões críticas.

**Palavras-chave:** Jean Renoir; cinema francês; teatro; artificialismo; *mise-en-scène*; dramaturgia.

## **ABSTRACT**

The research investigates the films *The golden coach* (1952) and *Luncheon on the grass* (1959), directed by Jean Renoir. We seek to identify how the stylistic and dramaturgical choices of the director configure in these films a stylized artificialism with theatrical references, characteristic of his artistic phase in the 1950s. From the analysis of *mise-en-scène* and dramaturgy, we investigate how such artificialism results in a playful and incisive perspective on relationships in society. In order to better characterize the critical dimension of the late artificialism of Renoir's work, we present a review of the theatricality in the director's earlier work and we studied debates on the relationship between theater and cinema, both conceptually and formally, particularly important for the first cinema of the century XX, to which Renoir's work is linked. Next, we discuss how the two films of the *corpus* rescue elements of expressive theatricality to build their worlds and their critical visions.

**Keywords:** Jean Renoir; french cinema; theater; artificialism; *mise-en-scène*; dramaturgy.

## Índice de figuras

Figura 1 – A regra do jogo.....	53
Figura 2 – Um dia no campo.....	58
Figura 3 – Um dia no campo.....	59
Figura 4 – A carruagem de ouro.....	76
Figura 5 – A carruagem de ouro.....	77
Figura 6 – A carruagem de ouro.....	77
Figura 7 – A carruagem de ouro.....	78
Figura 8 – A carruagem de ouro.....	78
Figura 9 – A carruagem de ouro.....	78
Figura 10 – A carruagem de ouro.....	80
Figura 11 – A carruagem de ouro.....	80
Figura 12 – A carruagem de ouro.....	80
Figura 13 – A carruagem de ouro.....	80
Figura 14 – A carruagem de ouro.....	82
Figura 15 – A carruagem de ouro.....	82
Figura 16 – A carruagem de ouro.....	82
Figura 17 – A carruagem de ouro.....	84
Figura 18 – Barbe Bleue.....	84
Figura 19 – Ingeborg Holm.....	85
Figura 20 – A carruagem de ouro.....	85
Figura 21 – A carruagem de ouro.....	91
Figura 22 – A carruagem de ouro.....	92
Figura 23 – A carruagem de ouro.....	94
Figura 24 – A carruagem de ouro.....	94
Figura 25 – A carruagem de ouro.....	94
Figura 26 – Almoço sobre a relva.....	116
Figura 27 – Almoço sobre a relva.....	116
Figura 28 – Almoço sobre a relva.....	117
Figura 29 – Almoço sobre a relva.....	118
Figura 30 – Almoço sobre a relva.....	123
Figura 31 – Almoço sobre a relva.....	123
Figura 32 – Almoço sobre a relva.....	123
Figura 33 – Almoço sobre a relva.....	124
Figura 34 – Almoço sobre a relva.....	124
Figura 35 – Almoço sobre a relva.....	125
Figura 36 – Almoço sobre a relva.....	133

## Índice

Introdução.....	7
Cap.1 – O artifício e o teatro.....	16
1.1 O artifício no pensamento de Renoir.....	17
1.2 Cinema teatral em André Bazin.....	24
1.3 Teatro e Cinema no plano formal.....	28
1.4 Teatro e Cinema na concepção de espetáculo.....	31
1.5 A crise do drama.....	34
1.5.1 <i>Gestus social</i> .....	38
1.5.2 A personagem brechtiana.....	41
Cap.2 – A teatralidade no <i>Renoir francês</i> .....	44
2.1 O teatro como metáfora.....	45
2.2 A teatralidade na imagem.....	56
2.3 O distanciamento em Renoir.....	60
Cap.3 – O <i>Renoir tardio</i> - A carruagem de ouro.....	67
3.1 O artificialismo na <i>mise-en-scène</i> .....	72
3.1.1 <i>Commedia dell'arte</i> .....	85
3.1.2 Auto-reflexividade.....	92
3.2 Artificialismo na dramaturgia.....	95
3.3 O artificialismo na <i>mise-en-scène</i> e na dramaturgia.....	102
Cap.4 – O <i>Renoir tardio</i> - Almoço sobre a relva.....	110
4.1 O artificialismo na <i>mise-en-scène</i> .....	112
4.1.1 A natureza <i>renoiriana</i> .....	118
4.2 O artificialismo na dramaturgia.....	125
4.2.1 Pagnol e o patriarcado.....	131
4.3 Pai e filho.....	138
Conclusão.....	141
Referências bibliográficas.....	147
Referências filmográficas.....	149

## Introdução

No artigo *Renoir return to France*, Janet Bergstrom (1996) resgata um estudo de 1969 nomeado *Renoir 1938 ou Jean Renoir, pour rien?*, de François Poulle, no qual o autor faz questionamentos diretos sobre as escolhas de Jean Renoir após a Segunda Guerra Mundial.

Por que ele não voltou em 1945, como [os diretores René] Clair ou [Julien] Duvivier? ... Por que Jean Renoir, especificamente, passou aqueles dez anos longe da França? A diferença entre *A regra do jogo* e *Can-can Francês* não é simplesmente uma diferença de estilo. Entre os quarenta e dois e sessenta anos, o homem deve ter mudado completamente: nas suas ideias políticas e artísticas, na sua maneira de ver o mundo e o cinema e, de fato, no seu modo de ser um homem perante os seus concidadãos. E o país também, é claro, deve ter mudado; mas isso alguma vez foi posto em dúvida? [...] Por que um cineasta francês chamado Jean Renoir parou de fazer filmes que testemunhassem seu tempo? (POULLE apud BERGSTROM, 1996, p. 458, tradução nossa)<sup>1</sup>

Bergstrom (1996) considera que todos os analistas da obra de Jean Renoir são obrigados a retornar às questões levantadas por Poulle. Concordamos. Ao abordar a filmografia do cineasta, faz-se necessário analisar as suas transformações intensas, principalmente se levarmos em consideração as diferenças (e as semelhanças) entre as duas décadas mais criativas do diretor: o *Renoir francês*<sup>2</sup> dos anos 1930 (com filmes mais sociológicos) e o *Renoir tardio* dos anos 1950 (com filmes mais próximos da vertente do entretenimento).<sup>3</sup> Nesse debate, alguns criticam a suposta amenidade do *Renoir tardio*, como fazem Poulle e Bergstrom. Há também leituras que valorizam as escolhas estilísticas e as continuidades temáticas do trabalho de Renoir, em detrimento de uma perspectiva política. Em 2011, durante uma discussão sobre *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939), estudiosos do diretor comentaram este aspecto a partir de André Bazin:

CF [Christopher Faulkner] Não é difícil ler Bazin com tremenda admiração e maravilhamento, pelos insights em sua obra sobre o que vem a ser um período de tempo curto, mas tenho uma relação de amor e ódio com Bazin em relação a Renoir, porque ele veio a se provar tão instrumental no bloqueio à dimensão política de sua obra.

<sup>1</sup> “Why didn't he come back in 1945, like Clair or Duvivier? ... Why did Jean Renoir, specifically, spend those ten years far away from France? The difference between *La Règle du jeu* and *French Can-can* is not simply a difference in style. Between the ages of forty-two and sixty, the man must have changed completely: in his political and artistic ideas, in his way of seeing the world and the cinema and, in fact, in his way of being a man before his fellow citizens. And the country, too, of course, must have changed; but was that ever in doubt? [...] Why did a French filmmaker named Jean Renoir stop making films that bore witness to their time?” (POULLE apud BERGSTROM, 1996, p. 458)

<sup>2</sup> Bazin nomeia a fase da obra de Renoir nos anos 1930 como *Renoir francês*.

<sup>3</sup> Nessa divisão, nos alinhamos a autores como Christopher Faulkner (1986), que considera que as duas décadas citadas configuram duas maturidades da obra de Renoir. No entanto, vale ressaltar que o diretor lançou filmes interessantes na era silenciosa, anos 1920, e em Hollywood nos anos 1940. Além disso, mesmo em cada uma dessas fases há muita variedade. Dudley Andrew (1995), por exemplo, afirma que Renoir foi o diretor que mais soube se adaptar às normas estéticas e sociopolíticas de seu tempo, com sua obra sendo a que melhor exemplifica a diversidade do cinema francês nos anos 1930, já que o cineasta se aventurou por diferentes gêneros de destaque, como comédia farsesca, policial atmosférico, adaptações literárias de prestígio, além das obras com temática social. Tal tensão entre indústria e estilo autoral é uma recorrência na cinematografia de Renoir, que buscou desenvolver obras ficcionais populares e não experimentais.

MO'S [Martin O'Shaughnessy] Acho que, a este respeito, outro ponto negativo da canonização de *A regra do jogo* é o modo como ele funciona como um ponto central ao redor do qual se organiza o resto da obra de Renoir. Ele se torna um modo de olhar retrospectivamente para os filmes que o precederam e dizer que o envolvimento político de Renoir nunca foi sincero, e que *A regra do jogo* é um filme sobre uma tolerância infinitamente benigna com as fraquezas e parvoíces humanas, que pavimenta o caminho para o Renoir do pós-guerra. Penso que parte dessa canonização realmente diminui o filme, porque parte de sua beleza é sua dissecação incisiva da sociedade. (FAULKNER; PERKINS; SHAUGHNESSY, 2017, p. 93)

No debate, os autores se referem a um bloqueio na leitura política do *Renoir francês*. Essa tendência se agrava na relação com a obra do diretor dos anos 1950, quando Renoir não era mais próximo de forças políticas de esquerda como fora nos anos 1930. No entanto, defendemos que essa distância não inviabiliza a perspectiva crítica do *Renoir tardio*, criando uma visão que se diferencia da anterior por suas escolhas estilísticas e dramatúrgicas.

Para demonstrar as nuances desse debate, podemos recorrer aos autores citados acima. Se enfatiza a impregnação dos filmes de Renoir dos anos 1930 por ideais e visões de esquerda, ao analisar a obra dos anos 1950, Faulkner destaca o uso de artifícios artísticos como única possibilidade de se reatar com uma harmonia inexistente em um mundo desigual. É o caso da dança de Krishna em *O rio sagrado* (*The River*, 1951) ou do cancan em *Cancan francês* (*French Cancan*, 1954). Nessas obras, as paixões seriam mais individuais, com baixa voltagem social e política. Ou seja, ainda que aprecie os filmes tardios de Renoir, não os diminuindo como faz Bergstrom (como destacaremos no capítulo 3), Faulkner continua amenizando o lado crítico do *Renoir tardio*. Em contraposição, ao analisar o mesmo período, Martin O'Shaughnessy vai em outra direção, defendendo a perspectiva incisiva dessa fase, ainda que ela não tenha ligação com uma visão política específica.

A falta de um projeto político nos filmes de Renoir da era do pós-guerra não deve ser confundida com indiferença. Pelo contrário, esses filmes se engajam consistentemente em seu contexto sócio-histórico, trazendo uma aguda margem crítica para suportar a face em rápida transformação da França, da Europa e do Ocidente em geral. (2000, p. 225, tradução nossa)<sup>4</sup>

Em nosso estudo da obra de Jean Renoir, seguiremos a postura de autores como Martin. Nossa contribuição será no sentido de analisar como as escolhas estéticas de Renoir nos anos 1950, que se diferenciam das estilísticas e temáticas consolidadas nos anos 1930, são fundamentais para a configuração de uma nova visão crítica que se fortalecerá no *Renoir tardio*. Se antes a obra se caracterizava pela análise sociológica das relações amorosas, como ocorre em *A cadela* (*La chienne*, 1931) e *Toni* (1935), ou pelo retrato das contradições sociais presentes em uma sociedade marcada pela luta de classes, como é desenvolvido em *O submundo* (*Les bas-fond*, 1936) e *O crime*

<sup>4</sup> “The lack of a political project in the Renoir films of the post-war era should not be mistaken for detachment. On the contrary, the films engage consistently with their socio-historical context bringin a sharp critical edge to bear on the fast-changing face of France, Europe and The West more generally.” (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 225)

do senhor Lange (*Le crime de Monsieur Lange*, 1936), no *Renoir tardio* não há a intenção de incitar no público uma insurreição contra a desigualdade representada na tela. Mas nota-se o objetivo de mostrar como essas contradições estão cristalizadas na sociedade. A luta política não guia os conflitos em cena, mas o viés crítico ainda se faz presente no modo como Renoir encena as relações entre personagens de diferentes extratos e classes sociais, em filmes como *A carruagem de ouro* (*The golden coach*, 1956) e *Almoço sobre a relva* (*Le déjeuner sur l'herbe*, 1959), que compõem o nosso *corpus* central.

Em relação às transformações internas à obra, um elemento é essencial: o acento na artificialidade. Não nos referimos ao artifício inerente a qualquer obra artística, mas a uma artificialidade desenvolvida com o claro objetivo de expor aos espectadores o caráter construído de um filme. Esse elemento está presente em toda a obra de Renoir; basta lembrarmos o contraste entre as referências teatrais e lúdicas e os sombrios momentos realistas em filmes como *A cadela* e *A grande ilusão*. No entanto, a partir dos anos 1950, a ênfase naturalista e socialmente contemporânea perde espaço para o investimento na artificialidade. O mundo *real*, filmado nas belas cenas em locação de obras como *Toni*, *Boudu salvo das águas* (*Boudu sauvé des eaux*, 1932) e *O crime do senhor Lange*, dará lugar a mundos completamente artificiais, seja pela plasticidade do estúdio ou pela estilização intensa da maioria dos personagens. O *Renoir tardio* é artificial, em parte, porque se distancia das realidades sociais imediatas de seu tempo, voltando-se para o passado, em obras cujos personagens são marcados pelo exagero teatral. Não se trata de uma ruptura com a verossimilhança, pois os mundos criados nos anos 1950 são claramente críveis. No entanto, há uma distância da referência social que marcou fortemente o trabalho de Renoir nos anos 1930, quando ele se torna conhecido por sua ligação com o contexto político do entreguerras, como destaca Paulo Emílio Sales Gomes:

A França vivia naqueles anos um profundo movimento de opinião que assumiria em 1936 a forma do triunfo da Frente Popular e da série de leis sociais ligadas ao nome de Léon Blum. Os filmes de Renoir tinham o colorido social característico da época. [...] Segundo as aparências, as atividades de Renoir o definiam como um artista do estilo realista e participante da ação social. (2015, p. 420)

Estas *aparências* iriam ser progressivamente nuançadas. O próprio Paulo Emílio afirma posteriormente que a nitidez sobre o perfil esquerdista de Renoir se mostrou ilusória diante da complexidade que sua obra passou a apresentar: “Depois de terminada a guerra, a partir do relançamento de *La Règle du jeu* e da estreia de *Une Partie de campagne*, reiniciaram-se em bases inteiramente renovadas a apreciação e o estudo de Renoir” (p. 423).

Em nossa hipótese de trabalho, a artificialidade do *Renoir tardio* é crítica, ainda que não da mesma forma que algumas obras anteriores do diretor: ao ressaltar o aspecto construído da

representação, os filmes dessa fase também ressaltam o aspecto construído das convenções sociais que governam os personagens em cena. Nesses mundos notadamente artificiais, os personagens estão, a todo momento, criando outras personas condizentes com as convenções sociais (geralmente renunciando a desejos individuais para se adaptarem às *regras do jogo*), ou entrando em conflito com essas imposições. Ou seja, acentuar a artificialidade significa também acentuar o peso das convenções e artifícios sociais sobre os personagens. Defendemos que a representação, nesses filmes, é apresentada como representação e não sob o modo da ilusão. Tal quebra não produz somente uma experiência metalinguística ou formal, mas trata-se de um procedimento necessário para expor as hipocrisias e convenções que regem a sociedade. O viés crítico do *Renoir tardio* surge quando a artificialidade dessa fase explicita que existe algo exterior à história representada: desde uma força divina-pagã (em *Almoço sobre a relva*) até a própria presença do público (nas cenas auto-reflexivas de *A carruagem de ouro*). Neste jogo, uma das principais críticas realizadas pelos filmes de Renoir se dirige à forma como as pessoas se movem na sociedade (guiando-se por aparências e convenções, sobretudo), e à crença de que as paixões podem ser domadas pela razão – o que resulta em e justifica as máscaras, o vazio e a inautenticidade dos personagens que representam a ascensão social, o cientificismo, o sucesso burguês e o progresso moderno. Dessa forma, uma pergunta central para nossa pesquisa seria: como o artificialismo acentuado do *Renoir tardio* resulta em perspectivas e visões críticas, e o que as caracteriza?

Ao se distanciar do naturalismo social dos anos 1930, Renoir intensifica as referências artísticas nos filmes dos anos 1950. Em *A carruagem de ouro*, há a presença intensa de Vivaldi na trilha musical, e a *commedia dell'arte* no conteúdo. Em *Can-can Francês*, há a dança e a *belle époque*. Em *Almoço sobre a relva*, o impressionismo. Sobre essa profusão artística, Claude Beyllie afirma:

ao fim dessa evolução, devemos considerar as obras atuais de Renoir, *O rio sagrado* (The River, 1951), *A carruagem de ouro*, *French Can-can* e *Estranhas coisas de Paris* (Elena et les hommes, 1956) não mais somente como romances, peças ou quadros “filmados”, mas como multiplicações realmente vertiginosas de todas essas linguagens pelo cinema. Ou, para dizer melhor (tomando em seu sentido mais elevado um termo muito batido): óperas. (2017, p. 47)

É claro que, anteriormente, os filmes de Renoir apresentavam referências a outras linguagens artísticas, mas não com a mesma intensidade, alcançada nos anos 1950, em parte, pela distância tomada de acontecimentos contemporâneos, posicionamento que enfatiza a proposta de que cada filme cria um mundo próprio. Conseqüentemente, para analisar a artificialidade dessa fase, torna-se necessário investigarmos algumas das manifestações acionadas. Escolhemos o teatro por consideramos que o aspecto crítico da artificialidade estudada vem à tona, sobretudo, a partir da

mobilização de referências teatrais. Isto porque os personagens dos filmes tardios são claramente teatralizados; o tom de suas *performances* foge do registro mais interiorizado e caminha em direção a um nível mais estilizado e expressivo. Nessa fase, além disso, há referências à arte teatral, na configuração espacial de alguns planos cujos cenários lembram a arquitetura de um palco, e na ênfase na frontalidade dos rostos, recorrendo-se a uma condição espectral comum no teatro (quando se observa alguém observando). Também acreditamos que alguns filmes tardios fazem referência a um cinema considerado teatral, do início da era silenciosa, com o uso de planos fixos abertos e encenações (ora sofisticadas ora simples) mais comuns nas duas primeiras décadas do século XX. Ao longo da dissertação, analisaremos como esses recursos teatralizantes influenciam a visão crítica que cada obra constrói.

Justificamos a escolha da teatralidade, pois poderíamos seguir por outro caminho nessa dissertação, analisando, por exemplo, a influência da pintura sobre os filmes tardios de Renoir. Nessa linha, André Bazin afirma, sobre *Cancan Francês*, que o filme lhe teria dado “o sentimento não somente de alcançar uma imitação satisfatória dos quadros que o inspiraram, mas ainda, e sobretudo, a esta densidade interna do universo visual, a esta necessidade das aparências que fundam a própria obra-prima pictórica” (2015, p. 139). Ou seja, poderíamos analisar o *artificialismo pictórico* do *Renoir tardio*, mas optamos por enfatizar o aspecto teatral que, além de se fazer presente na *mise-en-scène*, também pode ser examinado na dramaturgia dos filmes do diretor francês. Em vários momentos, eles introduzem referências ao fazer teatral na vida dos próprios personagens, que por vezes são atores em espetáculos internos à diegese fílmica. Nesse jogo metafórico, a sociedade existe como um grande teatro, que impõe aos indivíduos papéis preestabelecidos, cristalizados e transmitidos por convenções sociais. Para viver em uma suposta harmonia com o mundo, é preciso seguir tais papéis, mesmo que isso signifique abdicar das próprias vontades.

Assim, nossa dissertação percorrerá, para cada filme estudado, dois principais eixos de análise: o artificialismo na *mise-en-scène*, a partir do qual analisamos as escolhas de encenação e estilísticas de Renoir (que aciona referências teatrais distantes do naturalismo); e o artificialismo na dramaturgia, a partir do qual analisamos como essas referências estão a serviço de uma teatralidade metafórica na construção dos personagens. Ainda que metodologicamente apresentemos essa divisão, os dois artificialismos são concomitantes nas obras e, mesmo que os destaquemos, nosso objetivo geral é identificar e discutir quais significados críticos eles produzem.

Embora mobilizando outros trabalhos da extensa filmografia de Renoir, iremos nos deter na análise dos filmes *A carruagem de ouro* e *Almoço sobre a relva*. O primeiro foi escolhido porque consideramos que ele é o que melhor demonstra a cristalização das convenções sociais na vida dos

personagens, assim como a impossibilidade de suplantá-las, principalmente a partir do processo de tomada de consciência e posterior perplexidade da personagem Camilla. Os dois filmes seguintes, *Cancan Francês* e *As estranhas coisas de Paris*, geralmente são analisados conjuntamente com *A carruagem de ouro*. No entanto, segundo nos parece, eles não expõem tão firmemente esse sentimento sombrio que toma conta dos indivíduos quando percebem que nada podem contra *as regras do jogo*. Sobre *As estranhas coisas de Paris*, por exemplo, Bazin afirma que o filme o deixou decepcionado, “na medida em que Renoir me parece pela primeira vez ter abandonado esta dialética do cômico e da amargura, da alegria e da gravidade que podem passar por uma das mais puras marcas do seu gênio” (2016, p. 150). Além dos fatores já mencionados, os três filmes, aparentemente, se aproximam na *artificialidade*, já que são coloridos, de época, e com cenas em estúdio (ainda que *A carruagem de ouro* apresente um número maior de planos teatrais, em que os cenários são mais voltados para o seu interior, como veremos no capítulo de análise do filme). Entretanto, e para apresentarmos uma amostragem versátil do artificialismo tardio de Renoir, saindo do cânone, optamos por incluir no corpus de pesquisa, ao lado de *A carruagem de ouro*, um filme distinto, menos debatido: *Almoço sobre a relva*.

A obra não é de época e tem cenas em locação na natureza. No entanto, consideramos o filme artificial devido à intensa estilização das *performances* e do roteiro, já que a maioria dos personagens se move de maneira comicamente codificada, como se estivessem em cima de um palco, e os acontecimentos apresentam um aspecto fantasioso e distante da realidade. Éric Rohmer já comentou sobre a teatralidade do filme:

*Le déjeuner* é certamente um dos filmes mais irrealistas que já foram rodados. Há, aqui, um pequeno lado teatro popular de vanguarda: esse esquematismo, essas ingenuidades propositais, esse didatismo, mesmo esse famoso distanciamento que fazem de, digamos, *Maître Puntilla et son valet Matti* (1955) [de Brecht] o arquétipo absoluto do anticinema. (2017, p. 253)

Vale notar que o filme é claramente uma homenagem ao impressionismo, desde o título até os momentos bucólicos que apresenta. No entanto, não nos aprofundaremos sobre a relação entre *Almoço sobre a relva* e a pintura – questionando, por exemplo, se a obra faz ou não somente uma *citação pictórica*, dimensão fortemente criticada por alguns autores, como Aumont (2004), que analisaram a relação entre as duas artes. Para além da importância da teatralidade no filme, outro motivo para não analisarmos a questão pictórica é que as referências à pintura ocorrem somente em parte da obra (com belíssimos planos no *almoço* do título e na região onde moram os personagens camponeses). Já o distanciamento cômico e artificial dos personagens ocorre do início ao fim do filme, tanto na dramaturgia como na *mise-en-scène*. Embora não seja nosso tema central, a questão da natureza e dos significados que ela pode ter em um mundo estilizado será brevemente analisada.

Antes de comentar a organização da presente dissertação, façamos uma apresentação breve aos filmes do corpus. Em *A carruagem de ouro*, uma trupe de atores italianos do gênero popular *commedia dell'arte*, vinda da Europa, chega a uma colônia sul-americana, no século XVIII, para se apresentarem no local. A estrela do grupo é Camilla, uma atriz que aparenta cansaço com a vida de artista, mas ainda acompanha seu grupo. Na colônia, ela desperta o interesse de três homens, que disputam o seu amor ao longo do filme. Já *Almoço sobre a relva* se passa em um futuro não identificado, no qual o principal candidato à presidência da Europa é o biólogo Étienne Alexis, cientista que acredita que tudo pode ser estudado (dominado) pela razão. Em uma espécie de jogada de marketing político, ele pretende se casar com a líder do Movimento Escoteiro Feminino Intereuropeu. Contudo, no almoço sobre a relva em que anuncia o casamento para a imprensa, Étienne conhece Nénette, uma camponesa com personalidade forte que vai despertar seus instintos e deteriorar sua crença absoluta na razão.

No primeiro capítulo, iniciaremos o estudo sobre a artificialidade a partir dos escritos do próprio Renoir. Nosso objetivo não é defender que os filmes analisados são aplicações de suas reflexões, mas identificar como a guinada do diretor para o artificialismo foi algo intensamente pensado e teorizado (ainda que de forma não sistemática) pelo próprio Renoir. Na revisão, colocamos ênfase na discussão do cineasta sobre o que ele nomeou de *realismo exterior e interior* – entendendo que o *realismo interior* é alcançado quando o público pode inferir sobre as condições sociais e as experiências históricas que movem os personagens em cena a partir de informações visuais e comportamentais. Nesse tópico, as principais referências serão os textos de Renoir e de Prakasher Younger (2013), que estudou a obra escrita do cineasta, aprofundando as noções destacadas. Em seguida, analisaremos as considerações de André Bazin (1991) sobre teatro e cinema, em sua defesa de que o cinema deve preservar o lado teatral (e não torná-lo inaparente). A argumentação de Bazin é importante, pois defendemos que Renoir acentua a artificialidade nas obras do nosso *corpus* a partir de referências teatrais, ao utilizar elementos como a frontalidade dos rostos, a moldura teatral (em uma representação meta-teatral), a encenação estilizada e os planos fixos.

Devido à importância da teatralidade no artificialismo tardio de Renoir, buscamos também contextualizar as suas escolhas dramáticas e estilísticas nos debates sobre o que o cinema da geração de Renoir teria herdado do teatro. Assim, no plano conceitual, analisaremos a importância do paradigma dramático para o cinema ficcional, e de que maneira ele pode ser seguido ou posto em crise, principalmente a partir do autor Peter Szondi (2015). Nesse sentido, resgatamos também alguns conceitos da dramaturgia de Bertolt Brecht, já que o autor criticou fortemente os postulados dramáticos e também utilizou da artificialidade na representação com propósitos críticos. Dessa

forma, conceitos como distanciamento, *gestus* social, conflito e contradição serão pontuados para, posteriormente, melhor caracterizarmos alguns recursos usados por Renoir. Não se trata de transformar o cineasta em um autor *brechtiano*, mas de convocar alguns procedimentos e conceitos caros ao dramaturgo alemão para auxiliar em nossa argumentação. Vale notar que essa relação entre Brecht e Renoir já foi feita por outros autores, como Thomas Elsaesser (2013), Christopher Faulkner (1986) e Gilberto Perez (1998), como mostraremos na dissertação. Também apresentamos uma revisão sobre a relação estilística entre o cinema da geração de Renoir e o teatro, para melhor caracterizar as escolhas do diretor. Nesse debate, os estudos de Jacques Aumont (2008) e David Bordwell (2016) foram importantes, principalmente na descrição que estes fazem da encenação em parte do cinema silencioso – acreditamos que a obra tardia de Renoir não somente reverenciou o teatro, mas o cinema teatral do início do século.

Considerando como a teatralidade é um fator essencial para as obras analisadas, no segundo capítulo apresentamos uma revisão sobre a teatralidade no Renoir dos anos 1930, quando o diretor lançou as suas obras mais importantes historicamente. A partir de análises de autores como Leo Braudy (1972) e Gilberto Perez (1998), apontamos as principais camadas que o conceito de teatralidade ganhou em obras importantes de Renoir, na *mise-en-scène* e na dramaturgia. Com esse resgate, demonstraremos a importância do teatro como um elemento metafórico para pensar as relações sociais, de modo a indicarmos, posteriormente, as continuidades e transformações da teatralidade no *Renoir tardio*.

O terceiro capítulo é uma análise de *A carruagem de ouro*. No eixo sobre o artificialismo na *mise-en-scène*, abordamos elementos como o resgate do cinema teatral da era silenciosa realizado pela obra e os tipos de encenação desenvolvidos, além dos significados produzidos a partir da estilização das *performances*, dos planos fixos distanciados e do uso dos proscênios como moldura para a vida representada. Também apresentamos uma breve revisão histórica da referência resgatada por Renoir, a *commedia dell'arte*, para entendermos como o diretor dela se apropriou no filme. Já no eixo sobre o *artificialismo na dramaturgia*, investigamos como a teatralidade metafórica foi desenvolvida no filme, notando referências ao ato de encenar na trama e nos diálogos; referências estas que também incidem na forma como os personagens entendem a sociedade.

No quarto capítulo, apresentamos uma análise de *Almoço sobre a relva*. No eixo sobre o artificialismo na *mise-en-scène*, analisamos as referências teatrais acionadas pelo filme a partir de configurações espaciais, de encenações teatrais horizontais e das *performances* expressivas. Considerando o valor da natureza no filme, apresentamos uma breve revisão sobre a representação da natureza no Renoir dos anos 1930, para melhor caracterizarmos como a natureza aparece e

produz sentidos em *Almoço sobre a relva*. Posteriormente, analisamos o artificialismo na dramaturgia, abordando como as influências sociais e políticas sobre os personagens acarretam uma visão crítica.

## Cap.1 – O artifício e o teatro

Em nossa hipótese de trabalho, consideramos que os filmes do nosso *corpus* se caracterizam por um artificialismo crítico, desenvolvendo críticas à sociedade por meio de uma representação que não preza pelo naturalismo. Para aprofundar o problema, algumas considerações são necessárias. Primeiramente, é preciso sublinhar que a obra de Renoir, há décadas, é comentada por vários analistas, e nossa hipótese não parte, necessariamente, de uma prerrogativa inédita. Ainda que alguns críticos tenham realmente amenizado o aspecto incisivo da fase tardia de Renoir,<sup>5</sup> não é difícil encontrar comentários de outros autores sobre o potencial crítico dos filmes desta época. Em todo caso, os tratamentos que esse potencial recebeu são distintos daquele que propomos. Ainda que comentários de Henri Agel (1981), Deleuze (2013), Truffaut (1989) e outros indiquem o caráter questionador dos últimos filmes de Renoir, geralmente eles partem de uma perspectiva autoral. A influência dos diferentes contextos dos filmes – como a França do entre guerras e a Europa pós-Segunda Guerra – é amenizada, ainda que não anulada, para que sejam valorizados os contatos e as distâncias destes filmes com relação a obras anteriores do diretor. Já as leituras de autores como Colin Davis (2012) e Martin O'Shaughnessy (2000) indicam aspectos críticos no *Renoir tardio*, mas principalmente a partir de relações históricas.<sup>6</sup>

Apresentamos a ressalva anterior para destacar que pretendemos analisar de forma aprofundada as nuances críticas de dois filmes da fase tardia de Renoir, não os pensando somente em relação à obra anterior do cineasta, ainda que tal relação não seja ignorada pela pesquisa. Acreditamos, de fato, que alguns aspectos dos filmes do *corpus* permitem que contatos sejam estabelecidos com filmes anteriores do diretor, a exemplo do trabalho com contrastes entre grupos de diferentes classes sociais. Ainda assim, há mudanças, mesmo que não sejam rupturas – talvez possamos falar em modulações. Ao modificar sua proposta formal e dramaturgica, o caráter crítico da obra também é modulado. Não abandonaremos o diálogo entre as obras analisadas e a

---

<sup>5</sup> O comentário de Henri Agel é elucidativo, ao colocar em questão a preferência pela fase dos anos 1930 da obra de Renoir: “uns vêem no autor de *A marsehesa* uma testemunha de sua época, transbordando de generosidade e de ternura fraternal, manejando o látigo da sátira contra um mundo burguês sobrecarregado de preconceitos que esmagam o homem. Ora, este Renoir, na tradição do nosso século XVIII, teria, de repente, deixado de amar seus semelhantes e, ao invés de lutar pela sua alforria, ter-se-ia refugiado numa espécie de divertimento curiosamente desumanizado, realizando *A carruagem de ouro*, *O cancan francês* e *Os homens*” (AGEL, p. 88, 1981). Agel vai se opor fortemente a essa visão.

<sup>6</sup> A dimensão crítica do trabalho anterior de Renoir também é avaliada de diferentes maneiras. Os estudos de Dudley Andrews (1995) e Christopher Faulkner (1986), por exemplo, abordam, sobretudo, as influências do contexto histórico nas escolhas temáticas e/ou estilísticas do *Renoir francês* – sem dar destaque, assim, a aspectos autorais deste período, a exemplo do humanismo e da preferência por movimentos de câmera e planos com profundidade de campo (ou enquadramentos a partir de portas e janelas). Faulkner chega a propor uma divisão dentro dessa década, identificando um Renoir mais sociológico na primeira metade, e outro mais ideológico na segunda, além de destacar o papel engajado e comunista do diretor na França daquele momento histórico.

filmografia mais abrangente de Renoir, mas buscaremos inserir os filmes em cenários mais amplos, a partir de recortes específicos: vamos focalizar, sobretudo, a relação entre cinema e teatro.

Se é possível identificar críticas sociais nos dois momentos (*Renoir francês* e *Renoir tardio*), a crítica proveniente de uma proposta baseada na artificialidade (nos anos 1950) se difere daquela mais próxima do naturalismo (nos anos 1930). Não se trata, nos anos 1950, de uma ruptura com a verossimilhança: na natureza (*Almoço sobre a relva*) ou nos estúdios Civita (*A carruagem de ouro*), Renoir desenvolve sempre representações críveis. Mas há, sem dúvida, um acento no artifício. É esta relação entre artifício e crítica social que buscaremos aprofundar. Caracterizamos a artificialidade do *Renoir tardio* como teatral não somente pelas referências diretas que os filmes fazem ao teatro, mas principalmente pelo caráter artificioso que é inerente a esse meio. O palco evidencia uma separação clara entre mundo e representação de mundo. A partir de tal cisão, o artificialismo tardio de Renoir tem um aspecto “teatral” por enfatizar um distanciamento em relação ao mundo exterior, o mundo vivido pelo espectador, seja na *mise-en-scène* (com a plasticidade das imagens e a encenação coreografada), seja na dramaturgia (na maneira como um teatro social parece reger as trajetórias dos personagens). A teatralidade aparece também, então, como figuração de um aprisionamento (social e convencional) da liberdade individual e da personalidade.

Estas considerações apontam como a obra de Renoir não é pautada somente pela busca de um *realismo exterior*, expressão usada pelo próprio diretor em vários de seus escritos. Renoir não fala em teatralidade (como alternativa ao *realismo exterior*), mas a noção de artificialidade aparece de modo propositivo: o penúltimo capítulo de sua autobiografia se chama justamente “Artifício, ou o triunfo do *realismo interior*”. Para justificar nossa abordagem da artificialidade, começaremos por uma revisão dos conceitos propostos por Renoir – ainda que não englobem todas as nuances de sua filmografia, eles servem como importante ponto de partida para a melhor formulação de nosso problema de pesquisa, sobretudo porque, em nossa hipótese, a noção de *realismo interior* tem relação com a crítica social.

### **1.1 O artifício no pensamento de Renoir**

Jean Renoir foi um cineasta que escreveu bastante durante sua vida, com artigos, ensaios, entrevistas, conferências e depoimentos publicados. A sua obra escrita é permeada por reflexões e anedotas sobre diferentes manifestações culturais, desde o cinema e o teatro até a cozinha e a cerâmica. Há em seus textos e declarações a recorrência de alguns temas e reflexões. Seu objetivo não era ser um teórico, no máximo um cineasta pensador. Apesar de volumosa, sua elaboração

nunca foi sistemática. Um tom de crônica<sup>7</sup> marca suas reflexões, que não se aprofundavam nem erigiam dogmas, apesar da personalidade forte do diretor: “Não convém fazer dele [Renoir] um pensador influente, nem um profeta, mas suas tiradas ou anedotas abrem frequentemente perspectivas mais justas e lúcidas sobre o espírito do mundo moderno que as teses de um especialista de ciências humanas” (ROHMER, 2017, p. 257).

Ao ler os seus vários textos, identificamos duas expressões fixas que nortearam o pensamento do diretor durante toda a sua carreira: o *realismo interior* e o *realismo exterior*. Alguns de seus filmes que seguiram o dito *realismo exterior* foram, segundo ele próprio, *A cadela*, *Toni* (1935) e *A besta humana* (*La bête humaine*, 1938), que apresentam cenas em locação, em áreas campestres ou urbanas. Em um texto de 1956, sobre *Toni*, o diretor fala mais sobre o *realismo exterior*.

Tudo foi providenciado para que nosso trabalho se tornasse tão próximo quanto possível do documentário. Nossa ambição era a de que o público pudesse imaginar que uma câmera invisível filmara as fases de um conflito, sem que isso fosse percebido pelas pessoas arrastadas inconscientemente para a ação. Eu não era provavelmente o primeiro a tentar essa abertura e não seria o último. Mais tarde, o neo-realismo italiano deveria levar o sistema à perfeição. Hoje atravesso um período de minha vida em que tento me afastar desse *realismo exterior* e encontrar um estilo mais composto, mas próximo do que chamamos de “clássico”. Isso não significa que renego *Toni*; significa apenas que sou vítima de meu espírito de contradição. (RENOIR, 1990, p.273)

Deduzimos então que o *realismo exterior* seja alcançado a partir de uma representação visual com caráter documental, pautada por elementos como filmagens em locação, fora dos estúdios. Nos anos 1950, ao realizar mais filmes em estúdios, Renoir se distanciaria do *realismo exterior*. Contudo, apesar de alguns de seus textos apontarem nessa direção, outros problematizam melhor a questão, não opondo os dois realismos, mas caracterizando o *realismo exterior* como uma forma de se chegar ao *realismo interior*.<sup>8</sup> Sobre este aspecto, Prakash Younger comenta:

seu conceito de realismo interior nunca recebeu o lugar central que ele tem em suas próprias reflexões sobre o cinema. Nesse contexto, o conceito não funciona como um termo de um binário temático como Teatro-Natureza, mas é sempre representado como o fato primário da criação estética, que precede e determina a abordagem do *realismo exterior*. (YOUNGER, 2013, p. 10, tradução nossa)<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Renoir, de fato, escreveu muito para jornais. Nos anos 1930, chegou a ter uma coluna semanal no jornal comunista *Ce soir*, editado por Louis Aragon.

<sup>8</sup> Os próprios filmes de Renoir também problematizam uma possível divisão, pois nos anos 1930 ele realizou trabalhos que mesclavam cenas em locação e em estúdio (como *A cadela* e *O crime do senhor Lange*) e outros realizados majoritariamente em ambientes de estúdio ou controlados, como *O submundo* e *A regra do jogo*.

<sup>9</sup> “ (...) his concept of internal realism has never been given the central place it has in his own reflections on film-making. In this context the concept does not function as one term of a thematic binary such as Theatre-Nature but is always represented as the primary fact of aesthetic creation, one that precedes and determines one's approach to external realism.” (YOUNGER, 2013, p. 10) - A numeração das páginas das citações do texto de Younger são feitas a partir de texto enviado pelo autor e que foi publicado em 2017 no livro *Boats on the Marne: Jean Renoir's Critique of Modernity*.

Peguemos o exemplo de Chaplin, que Renoir utilizou durante toda a vida para comentar o *realismo interior*; em um texto de 1936, ele já apresenta a argumentação que repetirá até a autobiografia de 1974:

Quando querem representar um marinheiro, alguns se contentam em vestir o ator de marinheiro da cabeça aos pés, até os menores detalhes; não lhes importa se o ator, assim disfarçado, tenha ou não uma alma de marinheiro. Vejam Carlitos, ao contrário, com seu chapéu, a clássica sobrecasaca, imitando os passos do marinheiro em seu navio. Sem qualquer ajuda externa, Carlitos nos mostrou marinheiros como todos esses marinheiros de convenção que pululam em nossos filmes. Não é mais convincente dessa forma? (RENOIR, 1990, p. 276)

Já nos anos 1950, retomando o exemplo, Renoir afirma que, se Chaplin seguisse o *realismo exterior*, “estaria com um capote e todo o necessário para não temer o frio” (1991, p. 90). Não o seguindo, ainda assim, ele consegue ser *realista*.

Inicialmente, o exemplo de Chaplin parece indicar que o *realismo interior* se caracterizaria principalmente por uma espécie de “verossimilhança artificial”. Mas, em outros textos, Renoir apresenta uma dimensão mais problemática sobre essa “interioridade”, já que ela pode se referir à forma como determinada representação expõe ao público condições externas e sociais que estariam internalizadas pelos indivíduos em cena. Tais condições podem se referir tanto às relações de classe quanto àquelas de afeto. Aqui o termo se torna mais condizente com a nossa problemática, pois, ao expor as condições sociais, a obra pode incitar reflexões sobre elas. Essa hipótese parte dos filmes de Renoir e de algumas pistas deixadas em seus escritos, como em um comentário do diretor sobre os personagens do romance *A besta humana*, de Emile Zola (que foi adaptado pelo cineasta), em que ele indica uma relação entre o *interior* e o social.

É verdade que todas essas pessoas nos espantam por sua intensa vida interior, tão grande e complexa que às vezes lhes concede uma certa característica de individualismo. Mas não nos enganemos. Zola, com absoluta precisão, enquadrou-os em sua verdadeira categoria humana. Eles pertencem a nações, classes, castas e ofícios reais. (RENOIR, 1990, p. 301)

O que se percebe é que o *realismo interior* apresenta uma sólida dimensão social, de modo que ele é alcançado não quando traços individuais se destacam, mas quando traços sociais transparecem na individualidade da personagem. Assim, as seguintes proposições ganham força: o *realismo exterior* é elaborado em obras que buscam ao máximo a verossimilhança, com cenas em locação e vestuários e cenários condizentes com o período histórico retratado; já o *realismo interior* se refere a algo que não está escancarado na realidade exterior, mas a uma verdade interna dos personagens em cena. Esta verdade que vem a tona não ilumina, estritamente, os desejos e sentimentos íntimos dos personagens, mas, principalmente, torna claro como as suas personalidades e comportamentos são influenciados por fatores sociais. Discutindo os realismos de Renoir, Prakash Younger lançou mão de considerações de Charles Baudelaire para aprofundar as definições. No

ensaio *O pintor na vida moderna*, o poeta e crítico francês considera que a arte moderna é realizada por dois meios distintos:

Primeiramente, é alcançada através do que ele nomeia de “arte mnemônica”, o modo como os poderes de observação e memória de um artista capturam e “ressuscitam” os detalhes contingentes da experiência contemporânea, dizendo a cada objeto, “Lázaro, surja”. Em segundo lugar, manifesta-se em *tipos* humanos específicos (isto é, o Soldado, o Dândi, a Mulher), cada um dos quais com aparência e comportamento externos derivados de uma “forma de beleza” interna definida pelas “leis morais que o governam”. (YOUNGER, 2013, p.9, tradução nossa)<sup>10</sup>

Estes dois potenciais norteiam, segundo Younger, o que Renoir defendia como *realismo exterior* (arte mnemônica) e *realismo interior* (uma estrutura dramática desenvolvida em volta de tipos humanos familiares, mas complexos, cuja verdade interior é definida pelas leis morais que governam a sociedade onde vivem). Utilizando o *tipo* clássico de Baudelaire, o Dândi, o autor explica o caminho traçado do *realismo exterior* até o *interior*.

Ao reconhecer um Dândi, passamos dos detalhes inicialmente opacos de sua aparência e comportamento para a consistência interna das “leis morais” que os explicam, e dessas leis para a experiência histórica e o “momento de determinação” mítico que parece ter moldado suas respostas ao mundo de uma vez por todas. Nos termos de Renoir, esse movimento “centrípeto” de inferência, sempre provisório ou inacabado, assegura nossa participação no seguimento dos compromissos “centrífugos” de um determinado tipo no mundo diegético de um filme. Em cada detalhe do rosto e do corpo de um ator, toda inflexão de voz ou movimento torna-se legível como um testemunho de maneiras pelas quais seu tipo age e responde ao mundo. A contingência de imagens fotográficas e sons gravados torna-se significativa pelo nosso engajamento imaginativo com tipos e, num sentido amplo, pode-se dizer que o *realismo exterior* em qualquer filme depende de seu *realismo interior*. (YOUNGER, 2013, p. 9-10, tradução nossa)<sup>11</sup>

O *realismo interior* não corresponde, então, apenas a uma contextualização social e espacial do personagem – trata-se de expor como alguns de seus atos e características são socialmente influenciados. Nem todos os filmes que seguem uma dimensão *ficcional*,<sup>12</sup> com os personagens

<sup>10</sup> “Firstly, it was achieved through what he calls “mnemonic art”, the way an artist’s powers of observation and memory capture and “resurrect” the contingent details of contemporary experience, saying to every object, “Lazarus, arise”.i Secondly, it was manifest in specific human types (i.e. the Soldier, the Dandy, the Woman) each of whose external appearance and behavior derives from an internal “form of beauty” defined by the “moral laws that govern it.” (YOUNGER, 2013, p. 9)

<sup>11</sup> “In recognizing a Dandy we move from the initially-opaque details of his/her appearance and behaviour, to the internal consistency of the “moral laws” that explain these, and from these laws to the historical experience and mythical “moment of determination” which seems to have shaped his/her responses to the world once and for all. In Renoir’s terms, this “centripetal” movement of inference, always provisional or unfinished, secures our stake in following the “centrifugal” engagements of a given type in the diegetic world of a film; every detail of an actor’s face and body, every inflection of voice or movement becomes legible as a testimony to ways in which his or her type acts in and responds to the world. The contingency of photographic images and recorded sounds is rendered meaningful by our imaginative engagement with types and in a broad sense the external realism in any film can thus be said to depend on its internal realism.” (YOUNGER, 2013, p. 9-10)

<sup>12</sup> Referimo-nos a uma das categorias levantadas por Dudley Andrew ao classificar os tipos de relações existentes entre personagem e ator no cinema francês dos anos 1930. A categoria que citamos é a *ficcional*; nela, o personagem é definido pela relação que tem com o ambiente onde vive, de modo que o personagem prevaleça sobre o corpo do ator e não o contrário. Aqui, o público é levado a avaliar a *mise-en-scène* como um espaço coerente para a ação do personagem.

sendo definidos pelas relações que têm com o ambiente, indicam o peso que as condições sociais apresentam sobre o indivíduo. Isto porque, muitas vezes, o “peso social” é amenizado, quando se privilegia uma dramaturgia focada na ação motivada pelos sentimentos dos personagens principais. Os filmes que buscam prioritariamente mover a intriga valorizam a coerência da psicologia, apresentando personagens que se movem por motivações e desejos (mais frutos de suas personalidades do que de outros fatores “externos”). Os personagens de Renoir estão facilmente situados dentro de uma dimensão *ficcional* que os contextualiza, mas isto não os torna reféns da intriga, como o próprio diretor já comentou: “Embruteçamos o público ao empanturrá-lo com filmes romanescos. Habitua-se o público a só dar atenção à intriga. O cinema é uma coisa imensa que pode abordar todos os domínios” (RENOIR, 1990, p. 95). O *realismo interior* é marcado por essa recusa. Em uma apresentação do filme *As pequenas coisas de Paris* (1956), Renoir afirma que buscou fazer uma obra sem psicologia.

Já faz tempo que sinto uma certa desconfiança da psicologia e por isso quero fazer um filme em que não haverá psicologia. Espero que tenha personagens verdadeiros e sobretudo espero que esses personagens verdadeiros influenciem uns aos outros, que não haja nem grandes nem pequenos papéis. Ou seja, o que espero mostrar não é essa coisa absolutamente abominável que se chama de alma de um único indivíduo, que se diseca, se abre, se apresenta em todas as cores, mas espero falar um pouco do que se passa num grupo de indivíduos, com pessoas que são impelidas por ambições diferentes; e também espero que os movimentos desses personagens, tanto quanto as palavras, ajudem a explicar essa ação. Em outras palavras, tento dar um passo a mais na direção que considero a melhor – posso me enganar – que é a direção de *La règle du jeu*. (RENOIR, 1990, p. 319)

A partir desse comentário se percebe que, junto à influência do fator social, existe também um fator afetivo no *realismo interior* de Renoir, na medida em que uma das verdades interiorizadas que vem à tona também é a verdade das relações entre os personagens. Essas relações nunca cessam para que se valorize o drama individual de algum protagonista, mas estão em constante movimento, simultaneamente, como ocorre de forma primorosa em *A regra do jogo*. Um filme *ficcional* mais padrão valorizaria os conflitos dos protagonistas, com os personagens em volta se movimentando em função deles, com uma ou outra abertura.

Assim, se entendermos o *realismo interior* como uma forma peculiar de mostrar as contingências sociais que agem sobre os personagens, o cinema do diretor francês apresenta fortemente esta característica, mesmo em filmes mais pautados pelo *realismo exterior*, como *Toni*. Mas nem todos os filmes do *Renoir francês* apresentam de maneira sólida este jogo entre social e individual que caracteriza o *realismo interior*. Sobre a adaptação de *A besta humana*, Christopher Faulkner (1986) afirma que a tragédia do protagonista é mais consequência de um traço da sua personalidade do que de uma condição de classe, como ocorria anteriormente. A adaptação de Zola

estaria mais na linha dos filmes do realismo poético de Marcel Carné e Julien Duvivier do que de outros filmes de Renoir.<sup>13</sup>

A discussão sobre o *realismo interior* é importante para nós, pois – na formulação de Renoir – a verdade compartilhada por esse tipo de representação teria um objetivo crítico: mostrar as leis morais e sociais que perpassam os personagens, de modo que identifiquemos a situação histórica em que eles se encontram. Mas este aspecto se refere somente a uma dimensão de nosso problema de pesquisa: a perspectiva crítica. A artificialidade ainda não foi tematizada, pois muitos filmes pontuados em nossa revisão, até aqui, estão na linha do *realismo exterior*. No entanto, repetimos: este pode ser somente uma forma, entre várias, para se chegar ao *realismo interior*. Realizamos a ressalva porque Renoir, a partir de *A regra do jogo*, começa a buscar o *realismo interior* a partir de outra via: o artifício. A filmagem em locação se torna menos presente. A plasticidade de estúdio é intensificada. As atuações se tornam satíricas e desnaturalizadas. Nos seus escritos, a palavra “transposição” se torna mais freqüente: trata-se de indicar que houve uma construção, uma transposição de uma realidade para outra, que não a original. Em sua autobiografia (1974), Renoir comenta que, nos anos 1950, inseriu momentos corriqueiros em cenário artificiais para alcançar o *realismo interior*, como a lavagem dos pés do Vice-Rei no início de *A carruagem de ouro*. Em outro comentário sobre o filme, o diretor afirma: “Ou se faz um documentário ou se faz uma composição. A ação inteira transcorrerá num cenário italiano. Será uma ação teatral. A realidade externa não terá qualquer participação. Espero que um pouco de realidade interna se torne aparente” (1990, p. 313).

Examinando-se os filmes tardios de Renoir, uma resposta genérica para a pergunta "como chegar ao *realismo interior*?" seria: intensificando a artificialidade. Antes de discutirmos *como* Renoir realiza esta intensificação (e se ela realmente apresenta uma dimensão crítica), busquemos expor melhor o que entendemos por “artificialidade”. A resposta a essa questão norteia todo o nosso primeiro capítulo; por ora, consideremos que a artificialidade é caracterizada por uma proposital tomada de distância da representação naturalista.<sup>14</sup> Inicialmente, podemos identificar o espaço da naturalização com o espaço em locação e a artificialidade com o espaço em estúdio, mas essa associação ainda é uma resposta simplista, já que Renoir também filmou muito em estúdio nos anos 1930. Além disso, toda obra cinematográfica, mesmo as filmadas em locação, apresenta uma artificialidade inerente: até nos filmes mais verossimilhantes há uma série de artifícios técnicos necessários para se filmar o mundo em frente à câmera. Contudo, o artificialismo que destacamos

<sup>13</sup> Andrew (1995) faz a mesma consideração. Na filmografia de Renoir, o autor identifica que somente três obras seriam mais condizentes com o teor fatalista do realismo poético: *La nuit du Carrefour*, *O submundo* e *A besta humana*.

<sup>14</sup> Referimo-nos ao naturalismo como regime verossimilhante da arte. Quando o termo tiver conotações históricas, em relação ao movimento artístico do século XIX, será ressaltado no texto.

seria aquele que sublinha o artifício, em uma espécie de artificialismo estilizado, que quer se apresentar como artificial; ainda que tal proposta esteja presente em toda a obra de Renoir, inclusive na fase dos anos 1930, ela é mais proeminente na fase tardia.

O aspecto teatral desse artificialismo aparece a partir das referências teatrais presentes nos momentos mais estilizados dos filmes de Renoir; há a sátira pastoral em *Tire au Flanc* e *Boudu salvo das águas*, por exemplo, ou o teatro de fantoches de *A cadela*, até o uso de proscênios teatrais em *A carruagem de ouro* e *O pequeno teatro de Jean Renoir*. Aprofundaremos a análise dessas referências nos capítulos seguintes. Entretanto, vale notar que, teoricamente, o artificialismo do diretor tem um lado teatral em sua gênese reflexiva, já que o aspecto artificial ganha mais espaço a partir da intensificação de sua relação com as obras de certos dramaturgos (em detrimento da relação com autores realistas, como Flaubert, ou naturalistas, como Zola): “Estou convencido de que, depois de se ter chorado durante cem anos no melodrama com Margot, vamos acabar voltando e recaindo nas sólidas verdades dos senhores Shakespeare, Molière e Marivaux” (RENOIR, 1990, p. 90). Em sua visão, esses grandes senhores do teatro se destacam por, mesmo não buscando “imitar” a realidade, conseguirem alcançar outra espécie de realismo; não se trata de naturalismo social, pois as obras desses autores se caracterizam por uma artificialidade estilizada completamente distante da realidade:

Molière nunca fez *realismo exterior*; chamou a seus personagens de Silva, Oliveira, Souza; vestiu-os com figurinos que não era figurinos realistas e nos quais ainda havia um resto da comédia italiana. No entanto, as peças de Molière estão provavelmente entre as mais realistas. (p. 90).

Mais a frente, reafirma: “Acho que as pessoas realmente grandes, Chaplin, Shakespeare ou Molière, não têm necessidade desse *realismo exterior*, e podem conhecer intimamente a engomadeira, sem ter necessidade de um ferro de engomar de verdade” (p. 91). Segundo o cineasta, a televisão poderia libertar o cinema do *realismo exterior*, pois ela faria ao cinema o mesmo que este fez ao teatro: decantá-lo.

Para aprofundar a questão do artificialismo crítico é necessário entrarmos em autores ou campos mais consolidados teoricamente, o que não invalida a contribuição reflexiva dos escritos de Renoir.<sup>15</sup> A partir de sua discussão sobre *realismo interior* e *exterior*, identificamos dois elementos fundamentais: a importância da relação entre o meio social e o indivíduo (apresentada nos principais filmes de Renoir, de todas as fases); e a defesa de um realismo que consiga transmitir

---

<sup>15</sup> O objetivo da revisão do *Renoir pensador* não é esgotar a noção de artificialismo crítico somente a partir de seu pensamento, mas tomá-lo como sólido ponto de partida, indicando a coerência entre a obra fílmica e as reflexões de Renoir. O próprio diretor não fornece todos os conceitos para pensar a sua obra, mas revela como a sua guinada para o artificialismo foi algo refletido e discutido.

verdades interiores dos personagens não por meio do naturalismo social, mas justamente a partir da intensificação da artificialidade estilizada. O teatro clássico, de Molière e Shakespeare, surge como importante referência para este segundo elemento. Assim, o artificialismo de Renoir se inspira em uma teatralidade específica, marcada pela artificialidade estilística; além disso, seus filmes acionam referências do teatro em momentos importantes. Para pensarmos como a relação entre estas duas artes pode adensar o nosso problema, vamos analisar a abordagem de André Bazin sobre a questão.

## 1.2 Cinema teatral em André Bazin

A relação entre teatro e cinema está marcada pelo estigma do retrocesso, já que algumas iniciativas cinematográficas do início do século XX, quando o cinema ainda estava desenvolvendo uma linguagem própria, se limitaram a filmar peças. É o caso dos “film d’art”, que surgiram em 1908, quando atores conhecidos do teatro encenavam para as câmeras cenas clássicas que representavam nos palcos. O objetivo era transferir o prestígio de peças canônicas para o cinema, um meio considerado popular e com baixa reputação (XAVIER, 2013). Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, a caracterização de um filme como “teatral” tinha, grosso modo, uma conotação negativa: algo a ser evitado. Nesta linha, nos planos teórico e crítico, alguns analistas anteriores a André Bazin postularam o cinema como uma arte “pura”, que deveria se distanciar das outras artes (inclusive do teatro), tendo na montagem um elemento único e decisivo. A partir dos anos 1940, segundo Bordwell (2016), começa a se desenvolver uma nova crítica francesa, cujo nome principal será Bazin, que atacava “a crença de que o cinema ganha em poder artístico pela estilização ou transformação da realidade. [...] [Para eles] o cinema não era como a música ou a pintura abstrata; era uma arte narrativa, e seu parentesco mais próximo era com o romance e o teatro” (BORDWELL, 2016, p. 79-80). O ensaio de Bazin, *Teatro e cinema*, se desenvolve a partir desses pressupostos, defendendo uma relação criativa entre as duas artes.

Em sua visão, o teatro só pode existir com o drama, entendido, grosso modo, como a trama ou o encadeamento de ações. Contudo, apesar da relação intrínseca entre teatro e drama, outras manifestações, como romances, sonetos e fábulas, ao apresentarem tramas, também podem conter “categorias dramáticas”. Assim, a relação entre teatro e cinema não deve ser analisada sob o viés da ação dramática, inerente, grosso modo, às obras ficcionais. Todavia, se o fato dramático é algo que pode ser reproduzido em diferentes artes, o teatro ainda apresenta características próprias a sua manifestação – características que engendram o fato teatral, como a separação clara entre espaço artístico (o palco) e espaço da vida (a plateia) em um mesmo ambiente. O texto teatral, que na visão de Bazin é essencial, teria mais qualidade quando melhor sintetizasse os fatos teatral e dramático. Se o cinema, ao se aproximar de uma peça teatral, se interessar somente pelo fato dramático (a

trama), o resultado, segundo Bazin, não será satisfatório. A fidelidade ao texto original significa não apagar sua teatralidade original.

Antigamente, a principal preocupação do cineasta parecia ser a de camuflar a origem teatral do modelo, de adaptá-lo, dissolvê-lo no cinema. Não somente ele parece abandonar isso, mas acontece de acentuar sistematicamente seu caráter teatral. Não pode ser de outro modo a partir do instante em que o essencial do texto é respeitado. Concebido em função das virtualidades teatrais, o texto já as traz todas neles. Determina modos e um estilo de representação, já é em potencial, o teatro. Não é possível a um só tempo decidir ser fiel a ele e desviá-lo da expressão para a qual tende. (BAZIN, 1991, p. 130)

A partir desta relação entre o cinema e o teatro, é possível distinguir três exemplos de “teatro filmado”, segundo Bazin<sup>16</sup>: o teatro filmado literal, como os *film d’art* do início da era silenciosa; o teatro filmado a partir dos anos 1930, quando o cinema, ao adaptar peças, se esforçava por apagar o aspecto teatral das obras originais; e um teatro filmado distinto, a partir dos anos 1940, quando cineastas como Laurence Olivier, Jean Cocteau e Orson Welles utilizavam recursos do cinema para acentuar o aspecto teatral de suas adaptações. O segundo tipo de teatro filmado (negativo) tem como exemplo, no ensaio de Bazin, o filme *Médecin, malgré lui* (1935), de Pierre Weill, uma adaptação do dramaturgo Molière, que apresenta várias cenas em locação.

A operação consistiu apenas em injetar, à força, o “cinema” no teatro. O drama original, e com muito mais razão o texto, encontram-se ali fatalmente deslocados. O tempo da ação teatral não é evidentemente o mesmo que o da tela, e a primazia dramática do verbo fica defasada em relação ao suplemento de dramatização atribuído ao cenário pela câmera. Enfim, e sobretudo, uma certa artificialidade, uma forte transposição do cenário teatral é rigorosamente incompatível com o realismo congênito ao cinema. O texto de Molière só tem sentido numa floresta de tela pintada, tal como a interpretação dos atores. (BAZIN, 1991, p. 131)

Ao tentar colocar realidade na obra, o filme anterior acusa a irrealidade dos personagens. É o contrário do que faz Laurence Olivier, em sua adaptação shakespeariana *Henrique V* (*Henry V*, 1944). No filme, a peça de Shakespeare é encenada sobre um palco de teatro elisabetano, seguindo a estrutura do texto original, que também é meta teatral.

Fazendo o cinema do teatro, denunciado de antemão pelo cinema o jogo de convenções teatrais, ao invés de tentar camuflá-las, ele suprimiu os obstáculos do realismo que se opunha à ilusão teatral. Uma vez assegurados esses fundamentos psicológicos na cumplicidade do espectador, Laurence Olivier podia se permitir tanto a deformação pictórica do cenário quanto o realismo da batalha de Azincourt: Shakespeare o convidava a isso com seu apelo explícito à imaginação do auditório: nisso ainda o pretexto era perfeito. Em momento algum Henrique V é realmente “teatro filmado”; o filme se situa de certo modo de ambos os lados da representação teatral, aquém e além do palco. E, no entanto, Shakespeare é seu prisioneiro, e o teatro também, cercados de todos os lados pelo cinema. (BAZIN, 1991, p. 133)

<sup>16</sup> Bazin parece usar o termo “teatro filmado” para obras posteriores ao cinema silencioso – e fortemente distantes do teatro filmado – para mostrar o equívoco que seria caracterizar os filmes que apresentam uma teatralidade realçada somente como um retrocesso, uma regressão ao teatro filmado do cinema silencioso, justamente porque, na história do cinema, há diferentes formas de apropriação do teatro.

Se, por um lado, Bazin defende a acentuação das convenções teatrais pelo cinema, ele também identifica que há manifestações modernas em que as convenções não são tão nítidas (como ocorreria no teatro de Shakespeare ou Molière). No entanto, mesmo no teatro que busca verossimilhança, o simples fato da representação teatral se dar em um palco – que separa a representação da vida, ainda que permaneça na mesma “realidade física” do espectador – expõe diferenças nas condições de observação e espectralidade. O dramaturgo naturalista “Antoine pode pôr até mesmo pedaços de carne no palco, mas não pode, como no cinema, fazer todo um rebanho passar por ali. [...] De modo que sua árvore procede ainda dos registros elisabetanos, é apenas no final das contas um poste indicador” (1991, p. 134).

O exemplo positivo de adaptação realista, para Bazin, é *Pecado Original* (*Les Parents Terrible*, 1948), de Jean Cocteau, a partir de uma peça de sua autoria. A trama do texto original acontece em um quarto, com o personagem Michel prestes a se casar com Madeleine. No entanto, a sua futura esposa tem um caso com um homem mais velho. No filme, a ação ocorre em um apartamento. A mudança de espaço não se deu para arejar o conteúdo, como ocorre na adaptação *Médecin, malgré lui*, citada por Bazin, mas para intensificar o enclausuramento que já existia na peça original, aumentando a eficácia psicológica ao agravar a tensão entre os personagens. Tal contingenciamento espacial é algo inerente ao teatro. No cinema, é preciso alcançá-lo, sem abdicar do potencial cinematográfico.

Outra discussão importante acionada por Bazin refere-se ao cenário. No teatro, o homem é o foco, no cinema, é o mundo. À primeira vista, a diferença ocorre porque o cinema pode se aproximar dos espaços de uma maneira impossível para o teatro. Mas este fator técnico é secundário: a questão principal se refere à natureza do cenário. No teatro, ele não é somente um espaço onde a peça acontece, mas também um lugar dramático que delimita a sua separação do resto do mundo, sendo, na visão de Bazin,<sup>17</sup> uma caixa de três lados com uma abertura no salão em frente ao palco: “As falsas perspectivas, fachadas, bosques têm um avesso de pano de pregos e de madeira. Ninguém ignora que o ator que se “retira para seus aposentos” - de frente para o pátio ou para o jardim – vai na realidade tirar a maquiagem no camarim” (BAZIN, 1991, p.147-148). O cinema não pode equacionar, do mesmo modo, o lugar dramático. Quando o personagem sai de cena, o público considera que ele continua existindo, apenas não está visível em tela. No caso do

---

<sup>17</sup> A visão de Bazin sobre o teatro segue uma perspectiva mais clássica e realista, que valoriza principalmente o texto e o drama, com a configuração do palco no formato italiano, não considerando propostas que buscam uma ruptura com o texto dramático e o palco italiano. Como comenta Marcelo Miranda: “Por contexto histórico ou desconhecimento, o crítico francês ignorava as infinitas outras maneiras de a teatralidade se expressar e que se fizeram cada vez mais presentes nos anos seguintes ao seu artigo. Mesmo assim, defendia que a expressividade de um filme adaptado do teatro não vinha da tentativa de ser “mais cinema” e “menos teatro”, e sim do desafio de encontrar uma *mise-en-scène* autorreferencial, de forma a “excitar a consciência do espectador e de provocar sua reflexão.” (MIRANDA, 2017).

“bom” teatro filmado, o desafio é justamente evitar o efeito realista que é mais fácil de se alcançar no cinema: “O problema estético primordial, na questão do teatro filmado, é o do cenário. O diretor deve apostar na reconversão de um espaço orientado unicamente para a dimensão interior, do lugar fechado e convencional da interpretação teatral em uma janela para o mundo” (1991, p. 153).

Para a nossa pesquisa, a discussão de André Bazin é essencial, pois joga luz sobre várias questões levantadas a partir dos filmes de Jean Renoir. A defesa da preservação da teatralidade é coerente com as propostas de Renoir no período tardio de sua obra, principalmente no filme *A carruagem de ouro*. A análise que o crítico faz sobre *Henrique IV* pode ser transposta para a abordagem do filme protagonizado por Anna Magnani, já que, em três momentos importantes, os acontecimentos do palácio humilde onde mora o Vice-Rei da colônia são situados sobre um palco teatral. A diferença do filme de Renoir, inclusive com relação a outras obras com propostas semelhantes, dirigidas na mesma época, é que a metalinguagem não é justificada dramaticamente; os proscênios destes três momentos não têm relação direta com a trama dos personagens, como notou Claude Beyllie:

A tela, ou o palco [de *A carruagem de ouro*], como quiserem, se torna parecida com um poliedro de mil faces, o qual se pode iluminar separadamente ou em conjunto, à escolha. Necessidade alguma de imagens compostas à maneira de *Les deux timides*, não mais do que “introduções” trabalhosas como em *Henrique V* ou *Occupe-toi d’Amélie* (1949), nem de farsas pseudo-históricas do tipo *O boulevard do crime* (*Les enfants du paradis*, 1945), todos processos deliberadamente primários (a Polivisão, ela mesma parece jogo de criança, e *O pecado original* (*Les parents terribles*, 1948), experiência de laboratório): o estilo mais simples, mais familiar, mais clássico em uma palavra. (BEYLLIE, 2017, p. 47)

No entanto, não podemos nos ater a estas três aparições do proscênio para justificar a teatralidade do filme, pois elas acontecem em momentos pontuais, ainda que muito importantes dramaticamente. Outro recurso apontado por Bazin é o redirecionamento do espaço para o interior, que deveria ser realizado pelos diretores de adaptações teatrais, como Cocteau fez em *Pecado original*. Ora, em *A carruagem de ouro* há uma recorrência de planos fixos nos quais vários nobres se amontoam dentro do quadro, orientando o espaço para o interior ao sugerir como a vida fora do quadro é nula. Vamos desenvolver estas interpretações nos capítulos de análise de *A carruagem de ouro* e *Almoço sobre a relva*.

Para além das questões formais, é fundamental analisarmos o caráter crítico da teatralidade realçada pelo Renoir tardio. Defendemos que ele resulta da forma como algumas escolhas estilísticas do diretor, nessa fase, ativam a consciência do público. Um exemplo extraído de *A carruagem de ouro*. Ao mostrar o Vice-Rei de uma colônia com os pés sendo lavados em uma bacia, no início, o filme nos apresenta não somente um homem despojado, mas alguém mais “humano” (com seu corpo *desglamourizado*), que irá, conseqüentemente, entrar em conflito com

um mundo nada humanizado, o da sociedade em que vive. Ou seja, o interessante aqui não é tanto o despojamento corporal do personagem – em seu momento de intimidade –, mas a reflexão gerada pelo choque dessa situação com o mundo rígido a sua volta (gerada ainda, talvez, pelo choque com a concepção que pode ter o espectador de como vivia um aristocrata). Ao entrarmos na dimensão reflexiva, discutiremos a teatralidade em um plano metafórico, tal como esboçamos neste parágrafo, comentando a aparição do Vice-Rei. Antes, é preciso considerar que o cinema de Renoir, e o de toda a sua geração, apresenta uma relação inerente com alguns postulados, formais e conceituais, do teatro. Analisar esta ligação histórica é importante para caracterizarmos melhor as escolhas de Renoir e situá-las em um contexto mais amplo (de modo a não endossarmos as abordagens sobre o cinema-teatro *renoiriano* que consideram apenas as conexões entre seus diversos filmes).

### 1.3 Teatro e cinema no plano formal

No ensaio *Teatro e Cinema*, André Bazin comenta que alguns intelectuais, ao criticarem filmes que seguiriam o teatro filmado da era silenciosa, caracterizavam como “cinema puro” alguns gêneros que não se distanciavam tanto do teatro, como a comédia americana. No entanto o crítico ressalta: “Ela muitas vezes não recorre a nenhum artifício propriamente cinematográfico: a maioria das cenas é em estúdio e a decupagem emprega unicamente o campo-contracampo para valorizar o diálogo” (BAZIN, 1991, p. 124 -123).

A consideração de Bazin mostra como a relação do cinema com o teatro pode ser forte mesmo quando os elementos de linguagem cinematográfica já estão consolidados. Nesta linha, Jacques Aumont (2008) afirma que o cinema realizado até 1940, principalmente o dos anos 1920 (apogeu do silencioso) e 1930 (início do cinema sonoro) “confronta-se constantemente com o teatro, porque, entre os problemas que ainda não resolveu, há dois, enormes, em relação aos quais o teatro impõe as suas soluções: o lugar central atribuído ao verbo, a importância da noção do espaço” (2008, p. 22). A este momento cinematográfico, Aumont nomeia de *primeiro cinema*.

Na caracterização proposta por Aumont se percebe uma continuação da perspectiva de Bazin, presente em textos como *A evolução da linguagem cinematográfica*, em que o cinema é analisado sob um viés progressista e linear. É possível problematizar tal abordagem. Contudo, o que diz Aumont sobre a relação entre teatro e cinema neste primeiro momento nos auxilia a pensar em toda uma geração de diretores, de diferentes nacionalidades, na qual Renoir está inserido. O teatro é uma referência essencial para este *primeiro cinema*, porque “o modelo de uma acção dramática confinada num espaço fechado, mais ou menos assimilável a um cubo cenográfico, com longas falas dialogadas, continuou durante muito tempo a ser o esquema típico” (2008, p. 70). Houve muitas variações do esquema, mas ele não foi, segundo Aumont, fortemente problematizado.

Mesmo quando as cenas eram filmadas em exteriores, as convenções do teatro ainda estavam presentes, não sendo utilizado completamente o espaço possibilitado pela câmera, seja em *westerns* ou em filmes europeus marcados por filmagens em locação. O próprio Renoir é citado pelo autor, quando ele comenta que, nos filmes *Um dia no campo* (1936) e *Almoço sobre a relva*, o diretor “quis utilizar em pleno as sensações e emoções associadas a paisagens; no entanto, estes dois filmes consistem, em grande parte, em cenas de comédia (ou de drama), que, transportadas para este cenário, não deixam de ser menos teatro” (2008, p. 55). Ou seja, a oposição entre teatro e natureza, em Renoir, não pode ser justificada pela oposição entre o cenário de estúdio e o de locação, pois ele os utilizaria de maneiras paralelas (algo que pode ser questionado, acreditamos, em relação a *Um dia no campo*). Logo, discutir a teatralidade em *Almoço sobre a relva* não é, inicialmente, incoerente, mesmo se levarmos em conta somente a condição “exteriorizada” do filme, algo que já fora apontada por analistas de Renoir como Leo Braudy (1972).

A condição teatral do *primeiro cinema* é marcada por alguns paradoxos, já que os diretores clássicos almejam “conciliar estes dois condicionalismos contraditórios: fazer sentido e não o mostrar” (AUMONT, 2008, p. 89). Eles conduzem o olhar do espectador, mas mantendo a transparência dos enquadramentos. Contudo, houve transformações na primeira metade do século XX, com a naturalização da *performance* dos atores e com a montagem que, ao possibilitar a variedade de pontos de vista, anularam a existência do plano longo e do plano-quadro. Mas antes mesmo da consolidação da decupagem, nos anos 1910, o cinema apresentava certa sofisticação, que, devido à aproximação histórica com o teatro filmado, nem sempre é lembrada. Aumont, por exemplo, afirma que o filme *A religiosa* (1966), de Rivette, é o canto de cisne de uma tradição teatral no cinema que teve dois grandes nomes: “Griffith (pelo tratamento frontal do espaço) e Renoir (pela vontade de documentar a representação dos actores e actrizes” (2008, p. 66). No entanto, mesmo a tradição da frontalidade não é tão bem exemplificada por Griffith, já que a movimentação nos espaços, em seus filmes, era desenvolvida de maneira tradicional, com as entradas convencionais pelas laterais. Ou seja: o próprio teatro filmado, tão estigmatizado, apresenta uma riqueza própria, que comentaremos mais à frente, com Bordwell.

Fizemos essa ressalva por considerarmos que Renoir, em seu período tardio, não aciona somente referências diretamente teatrais, mas também características do “teatro filmado” da era silenciosa – marcado, entre outros aspectos, pelo plano fixo, mais comum nos filmes de nosso *corpus*. Para desenvolvermos essa hipótese, é preciso abordar algumas nuances da encenação do cinema do início do século XX, pois ainda que alguns diretores tenham utilizado de forma convencional recursos como as entradas laterais, outros refinaram a coreografia dentro do plano. O estudo de Bordwell é essencial para elencarmos algumas dessas características do primeiro cinema.

Antes, vale notar que esse retorno ao passado é coerente com as reflexões de Renoir no período estudado. Nos anos 1950, a sua obra apresenta um retorno forte ao passado, tanto temática quanto historicamente. Seus filmes não têm mais relação direta com a sociedade contemporânea, o que é assinalado por seus escritos:

Os homens sempre confundiram a arte com a imitação da realidade. Nos períodos primitivos, porém, a limitação dos meios técnicos ou certas regras religiosas ditadas por profetas impediam os artistas de seguirem essa péssima tendência. [...] Aqueles que nos precederam no cinema tinham tudo a seu favor: película ortocromática impedindo qualquer nuance e obrigando o operador mais tímido a aceitar os contrastes violentos; ausência de som, o que levava o ator menos imaginativo e o diretor mais vulgar ao emprego de meios de expressão involuntariamente simplificados. [...] Felizes os autores de filmes que se acreditavam ainda artistas de feira. (RENOIR, 1990, p. 59-60)

Percebem-se ligações claras entre o “teatro filmado” e a artificialidade dramatúrgica dos filmes que Renoir lançou poucos anos depois desta declaração. E também ligações com suas escolhas estilísticas, já que estas obras tardias são marcadas por planos mais fixos e poucos movimentos de câmera, diferentemente de alguns dos clássicos *renoirianos* dos anos 1930.

Mesmo no período em que o cinema estava mais ligado ao teatro, diferentes escolhas de encenação se colocaram. Neste momento, em que há uma valorização do plano conjunto, com pouca decupagem, há duas formas principais de se guiar a atenção do espectador: “O diretor pode espalhar os atores como roupas em um varal, ao longo de um plano individual ou em vários planos paralelos. Ou, então, o diretor pode dispor as figuras diagonalmente, ao longo de eixos oblíquos à lente da câmera” (2016, p. 236). A primeira escolha é nomeada de encenação lateral perpendicular à lente; nela, a profundidade é percebida pela comparação do tamanho dos corpos que estão em primeiro ou segundo plano, e pela sobreposição de bordas. Para Bordwell, “O contraste entre tais interiores comparativamente “achatados” e uma ação “profunda” nos exteriores é uma das características mais notáveis no cinema das origens” (p. 237). A segunda opção é nomeada de encenação recessiva; nela, o fundo não é mais perpendicular e os personagens se movem em diagonais para o espaço central. Consequentemente, a caminhada para frente daria mais tempo para o público identificar os personagens, além de influenciar o desenvolvimento narrativo: “Um passo apenas na direção do espectador pode dar mais importância a um personagem [...] a chegada ao espaço mais frontal pode dar um clímax ao plano” (p. 240). O esquema recessivo começa a se consolidar a partir de 1906. Para Bordwell, os anos de 1910 a 1919 formam a era de ouro da encenação em profundidade, com cenários externos e internos fornecendo espaços de atuação profundos, nos quais a distribuição dos atores foi organizada de maneiras variadas e sutis.

O resultado foi uma *mise-en-scène* cuja riqueza só agora começa a ser apreciada. Durante esses anos, os diretores dominaram plenamente a tarefa de equilibrar o quadro em torno de eixos centrais. Eles induziram os atores a se moverem em estrita sincronia, a assumir e

manter poses nas deixas e a modular seus movimentos de modo a não desviar a atenção de acontecimentos essenciais em outras partes do quadro. (BORDWELL, 2016, p. 244)

A revisão cheia de nuances que Bordwell apresenta da era silenciosa é importante para a nossa pesquisa, pois acreditamos que a obra de Renoir nos anos 1950 recupera também um tipo de teatralidade cinematográfica presente nesse período. Considerando as formas de encenação descritas por Bordwell, avaliaremos, nos capítulos de análise, quais recursos e opções Renoir resgata e retrabalha em seu período tardio, para intensificar certo tom de teatralidade, de forma paralela à proposta por Bazin.

Até o momento, focalizamos o aspecto formal da relação entre teatro e cinema, de maneira a, posteriormente, situarmos melhor Renoir neste contexto. No entanto, há outro lado do nosso problema que a análise formalista de Bordwell não contempla: a crítica social. Para abordar este aspecto, voltaremos ao teatro, porém em uma linha conceitual. Uma pergunta se torna essencial: qual conceito de espetáculo o cinema herda do teatro? Ao respondê-la, será possível pensar a relação entre teatro e cinema para além de questões formais. No percurso do argumento, verificaremos as dimensões críticas possíveis em representações que seguem ou questionam o conceito de representação dominante no teatro e no cinema.

#### **1.4 Teatro e cinema na concepção de espetáculo**

Nos estudos sobre Renoir, são comuns comentários sobre a distância do diretor em relação às normas rigidamente clássicas, que prezariam pela transparência ou polidez. Em uma análise formalista, Bordwell comenta que “Renoir prefere prolongar o movimento de câmera e o movimento de figuras dentro dos planos, mesmo que isso leve a composições surpreendentemente desajeitadas e reenquadramentos bruscos” (2016, p. 286). Já Faulkner, em uma análise sobre os significados das escolhas formais, afirma em vários momentos que Renoir, nos anos 1930, tinha a capacidade de “destacar” o espectador da ficção e ativar a sua consciência, para além da trama e dos personagens. No entanto, a distância que Renoir toma de normas dramáticas, lineares, não implica em total ruptura. O próprio Faulkner comenta que os seus filmes da fase francesa, com exceção de *La vie est à nous* (1936), são universais porque empregam as normas da ficção burguesa, apesar dos subterfúgios tomados. Na mesma linha, Éric Rohmer, em um texto de 1959, constata que, no final daquela década, grandes diretores lançaram obras, inclusive Renoir, que estreou *Almoço sobre a relva* e *O testamento do dr. Cordelier*.<sup>18</sup> Segundo o crítico, tais filmes conservam fortes elos com a tradição, mas isso não seria interessante: “O que importa são os prolongamentos que eles adicionam

---

<sup>18</sup> Os outros filmes são: *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) e *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), ambos de Hitchcock; *Onde começa o inferno* (*Rio Bravo*, 1959), de Howard Hawks; Índia: *Matri Bhumi* (1959) e *De crápula a herói* (*Generale della Rovere*, 1959), ambos de Rossellini.

a certos poderes do cinematógrafo, é a maneira como nos forçam a reconsiderar essa própria arte em si, a enriquecer o conhecimento que tínhamos dela” (2017, p. 249).

Fizemos esse pequeno apanhado crítico para constatar que comentar Renoir significa lidar com paradoxos: enquanto algumas abordagens não descartam o aspecto linear interno a certas obras do diretor, outras destacam e valorizam justamente os modos como Renoir fragiliza concepções lineares. A questão que se coloca para nós seria: o que o cineasta retém (do projeto clássico no cinema) e o que ele desloca? Há várias respostas, mas gostaríamos de privilegiar aquela que concerne à relação entre teatro e cinema: a lida com o drama.

De uma maneira ou de outra, os filmes de Renoir, e de muitos diretores de ficção de sua geração, se desenvolveram nesta relação dinâmica entre distância e proximidade do drama, pois a concepção dramática está no cerne do fazer teatral que influenciou o cinema da primeira metade do século XX, como já comentado por Aumont (2008). Ao seguirmos tal análise, damos continuidade a uma abordagem que já foi feita por outros autores. André Bazin, por exemplo, identificou em Renoir certa tensão dramática, já que para o diretor

o importante não está senão raramente no valor dramático da cena. O drama, ação – mesmo no sentido teatral ou romanesco – não são para ele senão pretextos para o essencial, e o essencial está em todas as condições em que se vê, em todas as situações se faz a matéria do cinema. O drama, claro, é necessário, vamos ao cinema para isso, mas a história pode muito bem se explicar sozinha. Pode ser suficiente indicar, o bastante para que o espectador tenha o prazer de compreender. Com a condição de que o verdadeiro filme resta a ser feito, isto é, a vida dos personagens, dos objetos, da luz, colocados sobre o drama como as cores sobre o desenho mas sem ser diretamente submetidas a ele. (BAZIN, 2015, p. 65)

A citação é de um texto sobre *Boudu salvo das águas*, mas valeria para filmes posteriores que também apresentam essa relação complexa com o valor dramático da cena. Um exemplo é o início de *A carruagem de ouro*, quando, após os letreiros iniciais, que contextualizam historicamente a trama do filme, um prosclênio teatral é apresentado. As cortinas se levantam, mostrando logo atrás vários nobres que se movimentam dentro de um espaço aristocrático. O filme que assistiremos acontece dentro desse palco. O gesto auto-reflexivo manifesta um esforço de separação entre a narrativa do filme e a sua representação. Em filmes mais convencionais, com exceção talvez dos musicais, o gesto de separação não é comum: a obra fílmica costuma abraçar justamente a diluição das fronteiras, ao apagar o aspecto representacional, como se a narrativa do filme existisse por si.

Conforme apontado por vários autores, como Peter Szondi (2015), Anatol Rosenfeld (1985) e Martha Ribeiro (2010), o aspecto ilusório é um dos principais postulados do teatro dramático, já que ele “significa tradicionalmente a realização de diálogos e de ações sobre a cena graças a uma imitação produzida pelo jogo dramático. [...] o Dramático é antes de tudo uma estratégia de comunicabilidade que passa a regular o teatro tradicional ocidental” (RIBEIRO, 2010, p. 116). Antes de nos determos sobre a relação de Renoir com o drama, será preciso contextualizar e

aprofundar tal conceito, para não mobilizá-lo de forma redutora. Aqui, a relação entre teatro e cinema não será pensada no âmbito formal, mas sim no conceitual, pois o cinema partiu de uma concepção de espetáculo advinda do drama burguês teatral, enquanto descobria e desenvolvia sua própria linguagem (XAVIER, 2003). A busca pela “obra total”, que anulasse a reflexividade, nele também se tornou forte.

Antes de *A carruagem de ouro*, Jean Renoir já havia trabalhado com a metalinguagem em outros filmes, geralmente fazendo referência a outras manifestações artísticas e culturais: o teatro em *Tire au flanc* (1928) e *Boudu salvo das águas*; o teatro de marionetes em *A cadela* e *A marsehesa*; e até mesmo o jornal impresso, em *O crime do senhor Lange*. Mas em todos os filmes citados, a reflexividade é pontual. No caso de *A carruagem de ouro*, ela é mais presente, mas não chega a ser majoritária. Contudo, há duas diferenças em relação aos trabalhos anteriores que tornam a reflexividade mais importante no filme analisado. Primeiramente, a referência artística acionada está em sintonia com o enredo do filme, já que ele tematiza a trajetória de uma atriz, não surgindo de forma tão repentina como anteriormente; visualmente, a auto-reflexividade da obra faz referência ao tema do enredo, o teatro. Parece-nos que, à medida que a relação entre forma e conteúdo reflexivo se torna mais harmoniosa nos filmes de Renoir, uma nova forma de crítica social emerge (que não parte mais do regime naturalista e realista). Esse aspecto é essencial para nossa pesquisa, pois a quebra com a ilusão é um procedimento necessário para expor como a sociedade se move mais pelas aparências do que pela autenticidade. No entanto, vale notar, mesmo que exista uma relação temática entre a auto-reflexividade e a trama, ela não se liga diretamente à vida dos personagens. A relação existe, mas não é totalmente naturalizada dentro do enredo (como costuma acontecer em filmes que abordam o fazer artístico).

O proscênio do filme é somente uma das várias maneiras pelas quais Renoir fragiliza a transparência dramática, como trabalharemos ao longo do capítulo de análise. Em nossa visão, tal relativização tem como um dos principais objetivos construir significados para além da intriga, mas não distantes dela, demonstrando-se o peso social e externo que opera sobre a ação dos personagens. Assim, para interpretar os aspectos críticos dos dois filmes do corpus, será preciso analisar de que modos eles relativizam o drama: tanto na imagem, em um artificialismo na *mise-en-scène* (na maneira como trabalham os cenários ou a *performance* dos atores), quanto na dramaturgia (na maneira como um teatro social parece agir intensamente sobre a vida dos indivíduos, de modo que eles não se preocupem mais com a naturalidade de seus sentimentos). Uma das formas de analisar esses modos de artificialidade aciona aportes conceituais de autores do teatro, que realizam a mesma recusa à ilusão com propósitos de crítica social.

Mas, antes, o drama deve ser contextualizado, principalmente porque Renoir não rompe completamente com ele. Voltemos aqui ao contexto cinematográfico geral do diretor francês, considerando a concepção de espetáculo herdada do teatro por este cinema. Esta concepção – a dramática - tem origens históricas precisas. É o que aponta Ismail Xavier que, analisando Roland Barthes, indica uma noção clássica de espetatorialidade no teatro; esta também pode ser aplicada ao cinema clássico (guardadas as diferenças entre os meios). Partindo de uma possível relação entre teatro e geometria, já que a representação é feita para um olhar a sua frente, existiria

o lugar da ação, o recorte, o sujeito que observa e a admissão de que algo separa o observador e o observado, condição para a delimitação dos contornos da cena. A representação sempre se dá dentro de limites, tem seu espaço próprio, em oposição ao espaço de quem a observa. (XAVIER, 2003, p. 61)

Ao seguir essa geometria, que postula uma relação de oposição entre cena e espectador, o cinema estaria, segundo Xavier, dentro de uma tradição de espetáculo formulada a partir do barroco e, mais especificamente, dos postulados de Denis Diderot no século XVIII. O filósofo iluminista recusa o teatro com atores estáticos que fazem declamações apoiadas no efeito da palavra, mais próximo da recitação da poesia, reivindicando a preparação “de um jogo cênico que, dando ênfase à expressão dos sentimentos trazida pelo gesto e pela fisionomia, crie a ilusão da realidade das emoções sugeridas pelos atores, faça palpável aqui e agora o conjunto de situações vividas pelas personagens” (XAVIER, 2003, p. 63). O mundo imaginário da peça é tornado algo presente pelo teatro dramático. A concepção de espetáculo do teatro burguês é atualizada pelo cinema clássico à medida que cristaliza suas próprias normas. Xavier argumenta que a continuidade foi feita em plena consciência e sem ingenuidade. Ao buscar legitimação e enobrecimento, o cinema se inscreve nessa representação de tradição burguesa, atualizando procedimentos melodramáticos. Aqui, vale notar que a trajetória do drama não é isenta de tensões. Para entrarmos no debate, traremos a teoria de Peter Szondi (2015), que identifica no drama moderno, que começa a se desenvolver a partir do final do século XIX, tensões e limites da concepção “dramática” clássica, surgida anteriormente, a partir do Renascimento.

### **1.5 A crise do drama**

O estudo de Szondi oferece um caminho não apenas para abordarmos as tensões internas ao drama moderno, mas também o próprio conceito de drama, não tão bem delimitado nos textos de André Bazin ou em outros que apontam, direta ou indiretamente, o caminho desdramatizante do cinema de Jean Renoir. A conceituação de Szondi é ampla, abrigando os postulados de Diderot, mas indo além. Ela não se refere a um fenômeno específico, mas a uma forma de literatura teatral, que surge na Inglaterra elisabetana e se fortalece na França do século XVI, perdurando até o classicismo

alemão. Nascendo no Renascimento, o drama surge do enfraquecimento dos ideais medievais, com os homens espelhando e reproduzindo, em suas obras, unicamente a relação entre homens.

Considerando que o drama é uma “forma poética do que se faz presente (1) como acontecimento (2) inter-humano (3)” (SZONDI, 2015, p. 77), é possível destacar os seus três conceitos fundamentais. O primeiro é o presente, que se torna absoluto, pois o tempo construído pelo drama é uma sequência absoluta de presentes. Cada cena já tem que apresentar em germe a cena seguinte, fundando um tempo que valoriza o presente da peça, como se ele acontecesse no momento da representação. Szondi defende que essa estrutura temporal é possível graças à relação inter-humana, criada a partir do diálogo, único componente do tecido dramático. “A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz” (SZONDI, 2015, p. 23). Como consequência, o acontecimento constituído por essa relação inter-humana é absoluto, pois exclui “tanto a condicionalidade anímica interna quanto a externa própria à objetividade” (2015, p. 79), não sendo tributário, de modo expressivo, nem da subjetividade dos personagens nem das condições sociais externas às suas relações.

Szondi identifica que alguns autores da segunda metade do século XIX apresentaram conceitos tematicamente opostos à tríade conceitual e absoluta do drama – presente, acontecimento e relação inter-humana. No entanto, devido a uma fidelidade à tradição, esses conteúdos antidramáticos, como o passado na dramaturgia de Ibsen, o sujeito isolado em Strindberg e os dramas sociais em Hauptmann, são enunciados de forma dramática, com o uso da relação inter-humana, o que ocasiona uma crise interna do drama. Com a dissociação entre sujeito e objeto, há uma ascensão do épico, conceito que Szondi apresenta como oposto ao drama, e que trabalha justamente com a separação. Após algumas tentativas de salvação do dramático, como no naturalismo, Szondi analisa dramaturgos que seguiram tentativas de resolução, assumindo a crise do drama no conteúdo e na forma. Entram em cena propostas como o teatro épico de Brecht e o metateatro de Pirandello.

Assim definido, o drama pode ser também identificado no cinema clássico. Claro que a relação levantada aqui não deve ser considerada como algo já dado e confirmado; trata-se mais de uma relação conceitual, na linha dos comentários de Ismail Xavier (2003). Nessa divisão, é preciso ressaltar que na divisão entre drama e “desdrama” não há, necessariamente, um juízo de valor. O cinema clássico, ao atualizar o drama burguês, pode servir à preservação de uma ideologia dominante, que prezaria pela passividade do público, mas também pode abrigar uma perspectiva mais questionadora. Renoir é um exemplo da segunda linha, pois ainda que seu cinema não rompa completamente com os pressupostos fundamentais do drama, eles também são fragilizados, devido

à valorização do peso do social sobre os seus personagens, como já comentado por vários autores. Esta preocupação é fundamental em Renoir, que alia a objetividade social à individualidade de seus personagens, ainda que a associação pareça contraditória – é justamente a partir dessa dialética que surge a força de sua obra. Seus personagens são individualizados, mas não “psicologizados”. O diretor não se nega à empatia e aos sentimentalismos: membros de diferentes classes comumente se relacionam de maneira afetuosa, mas isso não elimina as barreiras sociais existentes, por exemplo.

Vale notar que a dimensão social identificada nos filmes tardios de Renoir é desenvolvida através de propostas artificiosas, distantes da verossimilhança naturalista, paralelas a estruturas dramáticas que assumiam, na forma e no conteúdo, a separação entre sujeito e objeto. O nosso foco aqui é pensar como a dimensão crítica destas obras se liga a tal proposta artificiosa. Para nós, o artifício é desdramatizante, pois fragiliza o regime dramático, marcado pela verossimilhança realista, tanto no espaço da representação quanto na *performance* dos atores. No entanto, vale notar que Renoir também prezou por *performances* naturalistas, resultando, por exemplo, em sua defesa intensa pela captação de som mais orgânica para a busca de uma representação mais próxima do real.<sup>19</sup> Acreditamos que o artificialismo tardio de Renoir se distancia desta tendência, ao acentuar uma artificialidade que quer se mostrar como artificial, e não como algo espontâneo ou transparente.

A tendência mais realista foi bem debatida nas discussões sobre encenação teatral na segunda metade do século XIX, momento em que, segundo Aumont, houve dois grandes tipos de encenação: uma mais expressiva, com nomes como Wagner e Lugné-Poe, que trabalham a encenação como uma obra do encenador; e outra mais realista, que culminaria no naturalismo. Na teoria de Szondi, esta vertente teatral foi uma das tentativas de salvar o drama, transportando tematicamente o conteúdo das peças burguesas e aristocráticas para uma realidade mais marginalizada. “O drama naturalista escolhia seus heróis nas camadas inferiores da sociedade. Aqui ele encontrava homens cuja força de vontade era inquebrantável; que podiam engajar todo seu ser em favor de uma ação a qual a paixão os impelisse” (SZONDI, 2015, p. 85). Contudo, o autor assinala que o naturalismo não consegue exprimir os personagens de classes inferiores destacados, pois em sua concepção haveria uma diferença de classes: “De um lado, o poeta burguês e a burguesia como público, de outro, o campesinato e o proletariado. Essa distância mostra no plano dramático suas consequências negativas” (2015, p.87).

O *Renoir francês* apresenta uma relação direta com a tradição naturalista, compartilhando, nos anos 1930, objetivos semelhantes; lembremos ainda que o diretor adaptou dois romances de

---

<sup>19</sup> Ainda que ele tenha mesclado em vários filmes, mesmo nos anos 1930, *performances* naturalistas e mais desnaturalizadas, como veremos no capítulo seguinte.

Émile Zola. Mas vale notar que o naturalismo não é o único caminho de representação das lutas sociais. O teatro de Brecht, fortemente oposto ao naturalismo, era bastante combativo. Como estamos analisando o período mais artificioso de Renoir, posterior à fase dos anos 1930 (quando o diretor se encontrava mais próximo do naturalismo social), pensamos que alguns conceitos ligados a Brecht podem nos auxiliar. A escolha nos parece coerente, pois o dramaturgo alemão tem o objetivo claro de criticar a sociedade por meio de uma obra distante dos paradigmas dramáticos. Não queremos fazer do *Renoir tardio* um diretor “brechtiano”, mas entender como a intensificação de determinados recursos mais declaradamente artificiais podem estar a serviço de uma visão incisiva sobre a sociedade.

Brecht escreve grande parte de sua obra teatral no período entreguerras, vivendo a ascensão de forças fascistas. Assim, a oposição ao caráter absoluto do drama se relaciona em sua obra a uma oposição ao fascismo, pois o fator identitário e "absoluto" do drama impediria o público de se posicionar e refletir. O dramaturgo se encaminha em direção ao teatro épico, segundo Anatol Rosenfeld, ao não apresentar somente as relações inter-humanas, como ocorre no drama, “mas também as determinantes sociais que existem nessas relações” (1985, p. 147). Seu propósito manifesto era alertar o público para a necessidade de transformação social, que considerava essencial no período em que viveu.

Brecht extrai elementos tradicionais do drama, conhecidos pelo público em sua dimensão absoluta, “isolando-os e ao mesmo tempo distanciando-os como elementos épicos de cena, isto é, como os objetos mostrados” (SZONDI, 2015, 118). Com o efeito de distanciamento, é possível apresentar aspectos sociais excluídos pela estrutura dramática. Ao desnaturalizar o teatro, a realidade representada não aparece mais como algo natural e impossível de mudança. A peça representa “determinada situação na sua relatividade histórica, para demonstrar a sua condição passageira. A nossa própria situação, época e sociedade devem ser apresentadas como se estivessem distanciadas de nós pelo tempo histórico ou pelo espaço geográfico” (ROSENFELD, 1985, p. 151). Em contraposição, no teatro dramático, a empatia petrifica o espectador, que se identifica com uma rotina que, de tão habitual, parece não ser modificável. A partir do distanciamento, a realidade próxima ao público é colocada em perspectiva, para que ele possa conhecê-la realmente e compreender que, por ser histórica, ela pode ser transformada.

Na prática, a busca do efeito de distanciamento se alastra para diferentes campos do fazer teatral, como no trabalho com o ator e o desenvolvimento da cenografia. Na atuação, por exemplo, o teatro dramático busca a internalização dos sentimentos, enquanto Brecht evita a completa identificação e empatia por meio da externalização dos sentimentos do personagem, em gestos

físicos e falas descritivas. Por vezes, o ator se dirige diretamente ao público. No teatro épico, o cenário também não é naturalizado, utilizando-se recursos estéticos para alcançar o efeito histórico:

O palco principiou a “narrar”. A ausência de uma quarta parede deixou de corresponder à ausência de um narrador. E não era somente o fundo que tomava posição perante os acontecimentos ocorridos no palco, trazendo à memória, em enormes telas, outros acontecimentos simultâneos, ocorridos em algum lugar; justificando ou refutando, através de documentos projetados, as falas das personagens; fornecendo números concretos, suscetíveis de serem apreendidos através dos sentidos, para acompanharem diálogos abstratos; pondo à disposição de acontecimentos plásticos. Cujo sentido fosse indefinido, números e frases. (BRECHT, 2005, p. 66)

Pontuamos rapidamente a conceituação de Brecht de modo a seguir um caminho heurístico e dialogar Renoir com recursos desdramatizantes (e não especificamente com a dramaturgia brechtiana). A problemática épica do cenário, por exemplo, é importante para *A carruagem de ouro*, pois a configuração especial de algumas cenas não é neutra, e tem uma função narrativa e não naturalista. Referimo-nos principalmente às revelações do proscênio teatral, pois elas interpelam o público mais fortemente, quase em uma quebra de quarta parede. Os diálogos dos personagens nestas aparições também carregam uma duplicidade desdramatizante, pois se referem, ao mesmo tempo, às tramas dos personagens e à própria linguagem dramaturgicamente. Aprofundaremos a análise das duas revelações no capítulo de análise, mas já vale notar que a crítica emergente nessas aparições só surge devido à proposta artificiosa de *A carruagem de ouro*.

Voltando ao Renoir pensador, se o *realismo interior* pode ser pensado como uma espécie de visualização das contradições (individuais e sociais) interiorizadas pelos personagens, há várias formas de alcançá-lo. Nos filmes do nosso corpus, evidenciamos uma forma distinta da naturalista, mais presente no *Renoir francês*. A crítica presente no cinema tardio de Renoir está inerentemente ligada ao seu artificialismo exacerbado. Outras duas técnicas propostas por Brecht para obter efeitos de distanciamento também podem ser aproximadas do trabalho de Renoir: o *gestus* social e a contradição na construção dos personagens.

### 1.5.1 Gestus social

Entendendo a estética de Brecht como uma estética da separação entre sujeito e objeto, muitos recursos para alcançar o distanciamento foram pensados para a dramaturgia e para a encenação. O trabalho com o ator entra em jogo a partir da discussão sobre o gesto. Segundo Gerd Bornheim (1992), as abordagens sobre o conceito vão se transformando ao longo da trajetória do autor, porém, no geral, mantém-se a preocupação de exteriorizar os elementos de natureza emocional, evitando a introspecção. A valorização do gesto tem a ver com a crítica de Brecht aos excessos da psicologia individual no drama, que impossibilitariam a visão do processo social. No

teatro literário dramático, o gesto é reduzido a uma função mínima, já que “a tendência do subjetivismo calcado nos sentimentos leva a uma dissolução do mundo dos gestos, e contra isso, para que se logre passar ao plano da realidade social, do social objetivo, o caminho estaria precisamente na exploração do gesto” (BORNHEIM, 1992, p. 275). Em contraposição, Brecht desenvolve o *gestus* social, que é “aquele gesto que nos permite tirar conclusões sobre a situação social” (BRECHT apud ROSENFELD, 1985 p. 163) dos personagens. As situações privadas podem transmitir uma situação social.

A atitude de defesa contra um cão adquire *gestus* social se nela se exprime a luta que um homem mal trajado tem de travar contra um cão de guarda. Tentativas de não escorregar num plano liso resultariam em *gestus* social se alguém, ao escorregar, sofresse uma perda de prestígio. (ROSENFELD, 1985, p. 163)

Sem pretender uma aplicação do conceito na obra de Renoir, mas buscando um diálogo construtivo, fazemos interagir a discussão do *gestus* com nosso corpus da pesquisa. Durante a primeira parte de *A carruagem de ouro*, que se passa no século XVII, o filme intercala, grosso modo, dois grupos e dois mundos: o dos aristocratas, cujo personagem principal é o Vice-Rei que comanda a colônia sul-americana onde o filme se passa; e a trupe de atores italianos que chegam da Europa, cuja personagem principal é a atriz Camilla. Os nobres estão relativamente entediados com a vida na corte, sem grandes emoções. Quase todos os aristocratas apresentam uma forma farsesca e coreográfica de se movimentar. Alguns mais sisudos e outros cômicos, muitos adotam movimentos artificiais que vão marcar as *performances* dos filmes do *Renoir tardio* e que, neste filme, expõem o caráter ridículo da alta classe. Esse tipo de ironia configura um *gestus* social, conforme lembra Rosenfeld: “Devem ser elaborados distintamente os traços que se situam no âmbito do poder da sociedade para, em seguida, serem distanciados, recorrendo-se, quando necessário, mesmo a elementos coreográficos e circenses” (1985, p. 163). O seu exemplo é o advogado principal de *O Círculo de Giz Caucasiano*, que apresenta saltos elegantes e grotescos ao se aproximar do juiz, gestos que parodiam a sua própria retórica. Os movimentos dos nobres, no filme de Renoir, parodiam o teatro social em que estão imersos.

Em *A carruagem de ouro*, o ridículo dos nobres é acentuado pelo contraste com a vida dos artistas, que, apesar de mais dura, parece sempre mais autêntica. Um exemplo: pouco depois que a trupe de Camilla chega à colônia sul-americana, ela conversa com Felipe e comenta que pretendia voltar para a Itália. Ele responde que sua reação era mais por cansaço, ao passo que ela pergunta a Felipe se a atriz Isabela, ao lado dos dois, está cansada: a mulher tem cinco filhos a sua volta e está sorridente, mostrando entusiasmo naquele momento de dificuldade. A imagem de Isabela e de seus filhos vai ser retomada ao longo do filme. A recorrência não é gratuita, nem secundária, tendo em

vista que do lado dos nobres há outra mulher, também coadjuvante, que retorna em vários momentos do filme: a marquesa, uma das amantes do Vice-Rei. Ela tem uma voz aguda, vestuário pomposo, que sufoca seu corpo, nariz empinado, olhar ora desconfiado ora entediado, e vive ocupada com afazeres banais como uma expiação ou a sangria de seu pai. A personagem vive na órbita existencial do Vice-Rei, preocupando-se com coisas fúteis e cobiçando *A carruagem de ouro*. A partir do paralelismo entre essas duas coadjuvantes, emergem juízos contrastantes sobre seus mundos: a mesquinha da aristocracia, personificada pela marquesa e seu corpo sufocado por longos vestidos; e a franqueza da arte popular, personificada por Isabela e seu corpo com modestas e flexíveis roupas. Ela não perde o sorriso mesmo criando sozinha – já que nunca vemos o seu parceiro – cinco filhos, em um ambiente fora do padrão como o teatro. Existe uma idealização nada disfarçada nessas representações, principalmente em relação aos artistas; além de lúdica, ela não deixa de expor (e comentar) as situações sociais de seus personagens.

Enquanto os corpos dos coadjuvantes apresentam certa codificação, a movimentação dos protagonistas é menos carregada, ainda que com gestos e sentimentos exteriorizados. Tal construção mais sofisticada (dos protagonistas) não implica em uma construção mais dramática. Com auxílio de Brecht, podemos pensar em duas divisões: a corte e a trupe em volta dos personagens principais – talvez com exceção de Antônio, o diretor e líder dos atores italianos – são construídos com a função de representar determinadas ideias, despertando a admiração pelos artistas e, grosso modo, o desprezo pelos nobres. Eles não têm passado ou conflitos internos, mas apresentam uma realidade achatada restrita à funcionalidade, tal como Bornheim caracteriza os personagens das peças didáticas de Brecht (obras produzidas entre 1926 e 1933, quando o objetivo didático foi levado ao extremo pelo dramaturgo alemão).

No entanto, Camilla e o Vice-Rei instauram outra camada. Eles apresentam mais sentimentos e não se resumem a uma mera funcionalidade (de modo a questionar a classe dominante e elogiar a vida autêntica da arte popular). Notemos, entretanto, que tal crítica emerge justamente do leve aprofundamento dos personagens, ambos descontentes com os ambientes onde vivem. Há uma dimensão “épica” nesse descontentamento, já que os dois são colocados em uma posição distanciada dos acontecimentos, em função de seus desestímulos, de modo a comentarem a sociedade em sua volta. Assim, os personagens se tornam dúbios, carregando uma contradição. Esse tipo de construção de personagens também configura uma forma de problematização de pressupostos do drama, pois o aspecto reflexivo do personagem (sobre sua condição social, por exemplo) seria, no drama, amenizado em prol de sua interioridade absoluta. Brecht também valorizou a contradição na construção de seus personagens.

### 1.5.2 A personagem brechtiana

Nas peças didáticas de Brecht, os personagens são construídos basicamente para desempenharem uma função específica (mas há variações, com uma construção dramatúrgica, por vezes, não tão funcional). Após 1933, Brecht começou a considerar que os personagens não precisavam ser reduzidos a uma função, podendo mudar e ter diferentes sentimentos em um mundo que muda. As condições sociais podem determinar as suas trajetórias, mas isso não anula a possibilidade de que apresentem diferentes camadas. No lugar de conflitos, Brecht valoriza a contradição. Renata Pallottini explica que o conflito se refere a um atrito de sentimentos e objetivos dos personagens, fazendo-os habitar pólos opostos. A contradição vai além e está acima das vontades dos personagens, que estão submetidos a ela.

No conflito, podem-se opor polos quaisquer: duas famílias inimigas, dois homens que amam a mesma mulher, dois indivíduos que pretendem o mesmo poder. Na contradição os dois polos estão como que ligados, um supõe o outro, um não pode existir sem o outro; não podem existir escravos sem senhores, patrões sem empregados, pobres sem ricos, e vice-versa. (PALLOTTINI, 2013, p. 145)

A discussão sobre essa construção de personagens nos é interessante pois acreditamos que a dramaturgia de Renoir se caracteriza, principalmente, por demonstrar que os atos dos personagens se dão mais por influência de forças sociais do que por vontade interna. Os conflitos em seus filmes não são motivados somente pela vontade um ou outro personagem. É o caso de um filme como *Almoço sobre relva*, no qual há uma intensa relação entre membros de diferentes classes sociais. No filme, o cientista Alexis é um biólogo renomado e famoso, defensor da inseminação artificial, e um dos nomes mais cotados para ser o presidente da Europa (o filme se passa em um futuro impreciso, apesar de seu visual bucólico mais referente ao passado). Durante um piquenique organizado para a imprensa, com a presença de sua então noiva e outros correligionários, o cientista conhece e se apaixona pela camponesa Nénette. Ela é uma mulher de origem humilde, que está cansada dos homens, e procura o cientista para fazer parte de seus experimentos e ter filhos sozinha.

Os dois representam as suas respectivas condições e horizontes sociais. As falas pomposas e extensas do biólogo denotam claramente a artificialidade de sua retórica, como se ele estivesse vocalizando algo externo, quase como em um recital ou palestra. Vale notar que Brecht defendia que, para o ator alcançar o efeito de distanciamento, ele não deveria apostar na identificação total com o personagem, convencendo o público de uma completa metamorfose. Ao contrário, na *performance*, o texto deveria ser “pronunciado como uma citação; mas isso não quer dizer indiferença e impessoalidade: a citação deve respeitar as nuances, os tons e semitons” (BORNHEIM, 1992, p. 262). Não estamos afirmando que as *performances* de *Almoço sobre a relva* sejam brechtianas, mas sim que são distanciadas, e que as falas dos personagens se aproximam mais

de citações do que de diálogos naturalizados. Mesmo quando os atores falam em primeira pessoa, a fala parece estar em terceira pessoa, não somente devido a sua extensão, mas por seu caráter descritivo. Elas não só descrevem, mas descrevem de forma crítica e cômica o mundo em volta.

O conteúdo das reflexões dos racionalistas é, a todo momento, posto em perspectiva, ironicamente, pela natureza, personificada por Nénette. A artificialidade é acentuada pela organização da ação, propositalmente incoerente, já que o filme, apesar de claramente linear, não corresponde a uma sequência absoluta de fatos, encaminhados para um desfecho. Diferente disso, algumas cenas não são apresentadas em função do encaminhamento da ação, mas para destacar algum comentário reflexivo, tendo importância em si mesmas.

Uma cena que exemplifica bem a dimensão didática do filme ocorre em uma espécie de monólogo do padre da região onde mora Nénette. Ele surge do nada e reconhece Alexis, durante uma caminhada do cientista, quando estava vivendo recluso com a camponesa após ter se apaixonado por ela. Surpreso, o cientista pergunta se o padre se interessa por biologia, ao que este desabafa, antes de ir embora e nada mais dizer no filme:

Sim. Mas eu desaprovo suas teorias. [...] O homem não veio dos macacos, Sr. Alexis, nem de lagartos ou peixes. O homem é uma criatura de Deus. E é blasfêmia dizer o contrário. E você me faz rir com sua ciência. Amanhã, estará enviando-nos para a lua. E diga, o que vamos fazer lá em cima, na Lua? Você acha que será mais feliz lá, do que à sombra de nossas oliveiras? A ditadura científica será uma grande confusão. Nós construímos Notre-Dame de Paris, nós construímos Chartres. Enchemos a Terra com igrejas e conventos. Você está enchendo a terra com fábricas. Você tem que admitir que a fumaça de nosso incenso foi menos prejudicial para a atmosfera do que suas radiações atômicas. Parece que os homens gostam de se envenenar. Quanto mais fedem, mais felizes eles são. Quando você precisa de milhares de milhões para uma fábrica, ninguém diz uma palavra. Quando peço uma pequena mudança para consertar o telhado de minha igreja, bem, as pessoas me dizem para ir dar uma volta. Veja, está chovendo em minha igreja, Sr. Alexis. Na verdade, estava chovendo no altar. Eu tive que subir no telhado, apesar do meu reumatismo, para bloquear o orifício com uma lona.

A partir desse comentário, a posição de Alexis é colocada em perspectiva. A sua intelectualidade é ridicularizada, pois fica nítida a enorme distância entre seu status e seus pensamentos em relação à vida real. De início a fim, o filme não permite que o personagem cientista seja interiorizado; isto é, ele se move menos pelos sentimentos próprios e mais por contingências sociais, numa dramaturgia que não é motivada inteiramente por conflitos dramáticos.

A noção de contradição de Brecht deriva da perspectiva marxista, segundo a qual um elemento é co-extensivo a e determinado por outro elemento, os dois se contrapondo. Os atritos entre oprimidos e opressores marcam as contradições de uma sociedade marcada pela luta de classes. A dramaturgia de Renoir não se encaixa precisamente nestes termos. Os elementos que se opõem em seus filmes não são co-extensivos. Inicialmente, a idéia de oposição parece pertinente para caracterizar sua filmografia, já que certos elementos se contrapõem, mas não necessariamente

precisam uns dos outros para se definir. Isso não significa dizer que os personagens de Renoir se movem estritamente pela internalidade psicológica. Evitar certo *psicologismo* foi um dos principais objetivos declarados pelo diretor. Ao seguir essa intenção, o autor valoriza o peso das convenções e pressões sociais sobre os seus personagens. Conseqüentemente, conexões entre figuras de diferentes segmentos sociais se fazem presentes. Esse jogo se dá, por exemplo, em *Almoço sobre a relva*, quando é exposta a distância entre pensadores como Alexis e a vida orgânica personificada pelos camponeses. Biólogo que vive somente para a pesquisa, ele está distante da vida real e desconhece qualquer tipo de sentimento mais espontâneo ou natural, buscando sempre uma explicação racional para qualquer questão subjetiva – como se o amor e o desejo pudessem ser domados. Renoir não deixa o desconhecimento se transformar em um conflito interno, pois a subjetividade do personagem é constantemente objetificada através de algo mais abrangente como o futuro da Europa ou os resultados da pesquisa sobre inseminação artificial.

Depois de abordarmos a teatralidade no plano formal e conceitual, discutiremos a seguir como Renoir acionou referências teatrais em sua obra, no período anterior aos filmes de nosso corpus. Assim, poderemos acompanhar melhor o processo de transformação dessa teatralidade em sua filmografia.

## Cap.2 - A teatralidade no *Renoir francês*

A ligação de Jean Renoir com o teatro está presente desde o início do seu cinema e já foi comentada por alguns analistas. O próprio diretor enfatiza esta relação, em vários de seus filmes, por meio de referências diretas, como o prólogo com teatro de marionetes no início de *A cadela*, as sátiras do teatro “culto” em *Boudu salvo das águas* e *O preguiçoso (Tire au flanc, 1928)*, além da presença de protagonistas do mundo dos espetáculos em filmes como *Nana*, *A carruagem de ouro* e *Cancan Francês*. E mesmo filmes que não tematizam o fazer teatral podem ter momentos de apresentação de alguma peça sobre um palco, como ocorre em *O preguiçoso*, *A grande ilusão*, *A marsehesa* e *A regra do jogo*. A importância do teatro permanece até o fim de sua carreira, já que o último filme do diretor é *O pequeno teatro de Jean Renoir*<sup>20</sup> (1969). Vamos aprofundar esta relação no presente capítulo, não pensando somente nas referências temáticas diretas, mas também em como o teatro é apropriado por Renoir como metáfora das relações sociais, tanto na dramaturgia como na *mise-en-scène*, justamente os dois eixos utilizados em nossa pesquisa para pensarmos o artificialismo tardio do cineasta. Assim, antes de chegar aos filmes dos anos 1950, é importante realizarmos um resgate histórico de como essa teatralidade se manifestou anteriormente na filmografia do diretor, para identificarmos continuidades e rupturas. Neste capítulo, focalizaremos os filmes de Renoir dos anos 1930, já que na década o cineasta construiu uma identidade sólida, lançando os trabalhos mais importantes e comentados de sua carreira.

Além do valor canônico do *Renoir francês*, a década em questão tem uma importância histórica em relação a nossa problemática de pesquisa, especificamente à teatralidade no cinema; nela, como já comentado por Aumont (2008), o teatro apresentava soluções a problemas que o cinema enfrentava em relação aos diálogos e ao espaço. O primeiro cinema a que Aumont se refere vai de 1895 a 1940, sendo que, na década de 1930, a busca por solucionar problemas de representação foi mais intensa, devido ao surgimento do som no final dos anos 1920. Assim, ao discutirmos a filmografia de Renoir nos anos 1930, estaremos diante de uma relação com o teatro já padronizada naquele momento histórico, pois “a representação do actor, o local unitário percorrido por olhares organizados, a impregnação do verbal são a herança fundamental do teatro no “primeiro cinema”” (AUMONT, 2008, p. 40). Para além desta ligação básica, abordaremos a maneira inventiva como Renoir desenvolve a sua teatralidade. Nesse sentido, um diferencial do cineasta é a

---

<sup>20</sup> Trata-se de um filme em episódios, com Renoir apresentando cada um em frente a uma miniatura de um proscênio teatral. Ele comenta rapidamente sobre o tema do filme, apresenta a equipe, e em seguida a ação começa. Os episódios são os seguintes: “O último jantar” (sobre dois mendigos idosos e apaixonados); “A enceradeira elétrica” (sobre uma dona de casa aficionada por sua enceradeira); “When love dies” (um intervalo musical com Jeane Moreau); e “A virtude da tolerância” (sobre um homem mais velho que descobre que sua jovem esposa é apaixonada por outro).

forma como usa a ideia do teatro (das máscaras, em específico) como metáfora das relações sociais. Esta discussão é essencial para o nosso problema de pesquisa: ao incorporar o teatro criativamente, não apostando na transparência, Renoir, já nos anos 1930, desenvolve um artificialismo que, apesar de não quebrar fortemente com o regime naturalista, inicia um desvio, expondo para o espectador que certas escolhas foram realizadas deliberadamente, com uma perspectiva crítica. Leo Braudy (1972) analisou esta questão em seu estudo sobre o cineasta, *Jean Renoir: The World of His Films*, que utilizaremos como ponto de partida para a nossa abordagem.<sup>21</sup>

## 2.1 – O teatro como metáfora

Segundo Braudy, os filmes considerados *teatrais* de Renoir tendem a ser separados dos filmes mais *naturalistas* em algumas análises. O autor cita Bernard Chardère, para quem Renoir perdeu o seu senso de cinema em *Cancan Francês*, ao colocar a câmera fixa em frente às dançarinas: “Tal retorno ao ponto de vista teatral é completamente insuportável. Os objetos perdem seu papel dramático... Esse tipo de cinema é regressivo, é chato” (CHARDÈRE apud BRAUDY, 1972, p, 68, tradução nossa).<sup>22</sup> A teatralidade surge como elemento negativo e contrário ao cinema não teatral que Renoir supostamente teria apresentado anteriormente. Braudy também resgata o comentário de Henri Langlois que, em 1937, considerou *O submundo* aquém do *talento externalizante* de Renoir (provavelmente em referência ao seu estilo realista e naturalista), por ser muito psicológico e teatral. Braudy não concorda com comentários como os de Chardère e Langlois, por pensar que a oposição entre *filmes teatrais* e *filmes naturalistas*, no cinema de Renoir, é equivocada. Contrapondo-se a essa perspectiva, o autor afirma que, no mundo fílmico de Renoir, teatro e natureza podem coexistir, já que o diretor geralmente emprega movimentos teatrais, principalmente dos atores, em espaços naturais, como se dá em *Almoço sobre a relva* – exemplo também utilizado por Aumont. Destaquemos a forma como Braudy pensa tal expressão na obra de Renoir:

Desejo usar o “teatro” aqui para significar duas coisas relacionadas: as formas e métodos associados ao teatro, como o quadro do proscênio e o cenário obviamente construído; e o senso de estilo e artifício que às vezes é relacionado por Renoir ao teatro tradicional, como em *Nana*, e às vezes não, como em *A marselhesa*. Eu associo essas duas categorias porque acredito que elas estão relacionadas no trabalho de Renoir. Nem o teatro nem a natureza são meramente um cenário para a ação de um filme, embora o cenário seja certamente

<sup>21</sup> O estudo de Braudy já sofreu algumas críticas. Embora tenha chegado a afirmar que se tratava do livro mais completo em língua inglesa sobre Renoir até aquele momento (em uma resenha de 1973), Jonathan Rosenbaum (2018) também comenta que, ao analisar a obra do diretor por meio de capítulos temáticos, Braudy apaga as singularidades de seus filmes. Rosenbaum ainda pontua que as análises fílmicas do autor não seriam tão sólidas quanto as de Bazin e Noel Burch. Mas, considerando o nosso foco na teatralidade do cinema de Renoir, o estudo de Braudy nos oferece importantes comentários iniciais, retomados por autores que trataram posteriormente do mesmo tema, como Gilberto Perez e Thomas Elsaesser.

<sup>22</sup> “Such a return to theatrical point of view is completely unbearable. The objects lose their dramatic role... This kind of cinema is regressiva, it is boring”. (CHARDÈRE apud BRAUDY, 1972, p, 68)

importante; ambos também implicam sentimentos e ações complexas que vão além da verdade momentânea dos detalhes, seja uma árvore real ou pintada. Os temas dos filmes posteriores de Renoir são claramente os frutos de uma preocupação com o método teatral e com uma metáfora teatral que começa com seus primeiros filmes. (2008, p. 69, tradução nossa)<sup>23</sup>

Pensando em nossos eixos de análise, Braudy considera que a teatralidade é resultado da artificialidade da *mise-en-scène* (formas e métodos teatrais) e da dramaturgia (pois as ações de alguns personagens também não são lógicas e “naturais”, fazendo mais sentido no mundo artificial do teatro). Em seu estudo, a abordagem do segundo eixo tem mais nuances, pois Braudy analisa como Renoir explorou a metáfora elisabetana do mundo como um palco. Mas tal metáfora é construída também a partir da imagem. O senso de estilo que alguns personagens de Renoir transmitem, por exemplo, baseia-se em uma *performance* não naturalista, que geralmente é contrastada com as de outros personagens mais “naturais”.

A idéia de estilização é importante para o argumento da teatralidade, primeiramente porque as principais referências artísticas de Renoir deste meio são nomes como Molière, Shakespeare e Marivaux; ou seja, autores cujo teatro está impregnado por uma artificialidade escancarada, que resulta em um senso de estilo. Entendemos que a estilização é o processo pelo qual algum elemento em cena é apresentado com a proposital intenção de distingui-lo dos elementos mais verossimilhantes. O senso de estilo surge, por exemplo, dos tons lúdicos que tal elemento aporta para a cena, a partir de sua artificialidade. A mistura de tipos de *performance* exemplifica o conceito, já que Renoir modulou variados tons de atuação em um mesmo filme. Em *Boudu*, um Michel Simon anárquico convive com burgueses mais polidos. Sobre *A marsehesa*, Bazin afirma: “Notar antes de tudo a oposição de tom e de interpretação entre a corte e o povo. Os personagens populares falam alto, com espontaneidade. Ao contrário, na corte, não se eleva jamais o tom” (2016, p. 93). *Boudu*, os populares de *A marsehesa* e várias outras figuras *renoirianas* mais expressivas configuram o que chamamos de personagens estilizados. Quando a imagem se separa da realidade naturalista, também há um efeito de estilização, como ocorre na película se deteriorando em *O crime do senhor Lange* ou nos números musicais de filmes como *Toni* e *A grande ilusão*. Pensando na teatralidade, Leo Braudy ainda valoriza como Renoir utiliza determinadas molduras que lembram o quadro do prosaênio. Mas o autor se aprofunda mais nos possíveis significados dessas configurações. Retomemos algumas de suas análises.

<sup>23</sup> “I wish to use “theater” here to mean two related things: the forms and methods associated with the theater, such as the proscenium frame and the obviously constructed set; and the sense of style and artifice that is sometimes related by Renoir to traditional theater, as it is in *Nana*, and sometimes not, as in *La Marseillaise*. I relate these two categories because I believe they are related in Renoir’s work. Neither theater nor nature is merely a setting for the action of a film, although setting is certainly important; both also imply a complex of feelings and action that go beyond the momentary truth of detail, whether a real or a painted tree. The themes of Renoir’s later films are clearly the fruits of a preoccupation with both theatrical method and theatrical metaphor that begins with his first films.” (1972, p. 69)

Se os primeiros filmes de Renoir, como *A Filha Da Água* (*La Fille De L'Eau*, 1925) e *A Pequena Vendedora de Fósforos* (1928), são influenciados pelo impressionismo cinematográfico, uma das vanguardas europeias que buscavam o puro cinema (“anti-teatral”), gradativamente o diretor se afasta dessa estética, se aproximando mais de uma linha realista. Alguns filmes que marcam essa transição concentram a ficção dentro de ambientes fechados, como *Chotard et Cie*, ou intercalam cenas de estúdio com cenas em locação, como *A cadela* e *Boudu salvo das águas*. A teatralidade nessa transição é marcada pela estilização da *performance* ou o cenário mais enclausurado, mas ganha diferentes significados, a depender do filme. Em *O preguiçoso*, por exemplo, a teatralidade se manifesta principalmente na atuação de Georges Pomiès, um dançarino que foi contratado por Renoir após ele se fascinar por seus movimentos. No filme, ele é um poeta rico, obrigado a servir no exército, mas que consegue sobreviver à vida militar, arranja amigos nesse meio e ainda acaba ficando com a mulher amada. Já em *Chotard et Cie*, o mesmo ator interpreta o genro de um burguês bem sucedido, mas que não se adapta aos negócios da família. Porém, após ganhar um concurso de poesia e perceber o quanto é penoso escrever, ele decide trabalhar com o sogro, terminando o filme com a sua amada e a prospecção de uma carreira feliz na vida burguesa. A teatralidade nesse filme é elaborada pela concentração do espaço: ele foi filmado de forma controlada em estúdio. Ambas as formas de teatralidade (*performance* e cenário teatral) transmitem a ideia de acomodação dos personagens às pressões que os infligiam. Seus tormentos e dramas se encerram sem nenhuma transgressão à ordem vigente: “Pomiès interpreta um herói cômico e estilizado, pulando em um mundo não ameaçador de estabilidade social. Os elementos teatrais em *O preguiçoso* e o cenário teatral fechado em *Chotard et Cie* constituem o estilo desta segurança” (BRAUDY, 1972, p.77, tradução nossa).<sup>24</sup>

Considerando o aspecto metafórico das relações desenvolvidas nesses filmes, a sociedade burguesa representa uma espécie de teatro macro que impõe aos protagonistas determinadas “cenas” (o serviço militar em *O preguiçoso* e os negócios burgueses em *Chotard et Cie*), nas quais eles devem interpretar papéis específicos para que o teatro da sociedade continue operando. Apesar da insatisfação dos personagens, os finais felizes dos filmes indicam uma perspectiva conformista. No entanto, na maioria dos outros filmes de Renoir dos anos 1930, as pressões sociais são hostis, ocasionando confrontos e não aceitação. Nestas obras, a concentração do espaço não é tão marcante, de modo que a teatralidade se manifesta principalmente na estilização da *performance* de algumas figuras, sendo nomeadas por Braudy de *personagens teatrais*. Alguns exemplos desses personagens são Nana, Bovary, Boeldieu (*A grande ilusão*) e Camilla (*A carruagem de ouro*).

<sup>24</sup> “Pomiès plays a comic, stylized hero, mugging and leaping about in an unthreatenig world of social stability. The theatrical elements in *Tire-au-flanc* and the enclosed theatrical setting in *Chotard* constitute the stylistic of this security.” (BRAUDY, 1972, p.77)

André Parente destaca a mesma questão, ao comentar a importância do teatro em Renoir: “Os atores frequentemente interpretam papéis de personagens que representam e experimentam vários papéis” (1998). Estes personagens geralmente se movem de forma mais artificial, coexistindo com outros mais naturalistas. A mescla entre diferentes tipos de atuação é comum em vários filmes de Renoir, de modo que, a partir do contraste, é exposto um jogo de máscaras na sociedade. A ambivalência criada pelo diretor “sugere que as suposições naturalistas sobre a transparência do personagem ignoram com frequência a extensão com que todos fabricam um eu teatral para manipularem até mesmo na vida cotidiana” (BRAUDY, p.75, 1972, tradução nossa).<sup>25</sup>

A estilização da *performance*, que transmite ao público uma sensação de teatralidade, devido ao aspecto construído da atuação, distante da transparência naturalizada, configura uma espécie de refúgio do “personagem teatral” das crueldades da sociedade. Esta condição está presente principalmente nos aristocratas de Renoir. Em *A grande Ilusão*, Boeldieu (Pierre Fresnay) é um membro da aristocracia que se torna um prisioneiro durante a primeira guerra mundial, ao lado de Maréchal (Jean Gabin), um oficial que é membro da classe trabalhadora. Nas prisões, eles encontram outros prisioneiros de diferentes classes, como o rico Rosenthal (Marcel Dalio), que representa a burguesia em ascensão. Apesar da relação afetuosa entre os prisioneiros, as diferenças sociais entre eles são sempre deflagradas. Quando o personagem de Gabin tenta iniciar uma conversa com o aristocrata e oferece um cigarro, o nobre recusa alegando que o tabaco inglês prejudica a sua garganta. Maréchal então afirma: “Nenhuma dúvida: luvas, tabaco. Não temos nada em comum”. A *performance* de Fresnay é amena, mas ainda artificial, com nariz empinado, voz nasalizada e postura corporal levemente esnobe. Ironicamente, o personagem por quem ele nutre mais afeto é um oficial alemão, do lado oposto no conflito, o capitão Rauffenstein (Eric von Stroheim), também um aristocrata. Ambos sabem que as suas classes estão perto do fim, mas não abdicam de seu estilo.

A noção de teatralidade é clara quando Boeldieu se prepara para iniciar um caos na prisão e facilitar a fuga de Maréchal: ele se arruma como se fosse para um espetáculo, penteando o cabelo e lavando suas luvas. Como escreve Braudy: “Boeldieu organiza seu próprio personagem em torno de princípios de estilo. Ele não participará do teatro amador porque, diz ele, “eu sou realista”. No entanto, seu maior gesto é um gesto de teatro” (1972, p. 79, tradução nossa).<sup>26</sup> Tocando flauta, com trajes sofisticados e saltando de um lado para o outro de forma graciosa, Boeldieu distrai os oficiais alemães para que seus companheiros possam fugir, até que o próprio Rauffenstein é obrigado a

<sup>25</sup> “(...) implies that the naturalist assumptions about the transparency of character often ignore the extent to which everyone manufactures a theatrical self to manipulate even in daily life.” (BRAUDY, p.75, 1972)

<sup>26</sup> “Rauffenstein does not quite admit that his day has past. But Boeldieu organizes his own character around principles of style. He will not take part in the amateur theatricals because, he says, “I am a realista.” Yet his grandest gesture is a gesture of theater.” (BRAUDY, 1972, p. 79)

atirar nele. Depois, ainda que ferido, não há arrependimento ou tristeza no personagem – ele já sabia desse desfecho no momento em que sugeriu o plano a Maréchal. Esta espécie de suicídio mais se parece com a última apresentação de uma classe, com direito a trilha sonora e olhar dramático no clímax final. Faulkner analisa, de forma paralela a Braudy, os aristocratas: “Removidos do combate pelas fortunas da guerra e pelo design do filme, um prisioneiro e o outro policial, De Boeldieu e Von Rauffenstein, não têm mais nada além de seus estilos autoconscientes” (FAULKNER, 1986, p. 96, tradução nossa).<sup>27</sup> Depois de Boeldieu morrer, Rauffenstein recorta a flor do único gerânio que existia na prisão. O autor considera que este ato, junto àquele de Boeldieu, são os teatros particulares dos dois nobres.

Além da teatralidade metafórica, *A grande ilusão* também apresenta um momento clássico em que os prisioneiros de um campo de concentração organizam uma peça – o teatro aqui aparece como referência direta e pontual. O espetáculo é um número popular de *boulevard*, com música e humor corporal, sendo que a maioria dos homens veste roupas de mulheres, adquiridas a partir de pacotes da família de Rosenthal. Analisaremos esta cena mais à frente, porém já vale notar que os momentos de “apresentação” dentro de um filme eram comuns no cinema dos anos 1930. Dudley Andrew (1995) afirma que muitos filmes populares do período de transição do mudo para o sonoro tornaram a *performance* um elemento essencial de suas tramas. O autor afirma que esse aspecto *performático* teve no cinema francês da época nuances diferentes - basta levarmos em conta que ele esteve presente mesmo em filmes que não eram sobre artistas, como os citados por Andrew. Nos sombrios *A última cartada* (1934), de Jacques Feyder, e *O demônio da Argélia* (1937), de Julien Duvivier, por exemplo, há momentos com apresentações musicais. A valorização da capacidade do ator, por meio da interpretação expressiva ou da música, era uma marca da teatralidade do cinema francês dos anos 1930: “Ao contrário da imagem padrão das massas hipnotizadas pelo realismo de Hollywood, a imagem transmitida pelos filmes franceses é aquela em que o espectador é realmente abordado em seus assentos por um rosto familiar na tela” (ANDREW, 1995, p. 120, tradução nossa).<sup>28</sup>

Esta teatralidade não se refere somente à estilização de grandes atores, mas também ao uso de outros recursos que buscassem transmiti-la. Andrew explica que os filmes apresentavam cenas com canções, danças e recitações, ou simplesmente planos com reações de personagens a “performances” ou outras ações, como se esses planos moldassem a reação do público,

<sup>27</sup> “Removed from combat by the fortunes of war and the design of the film, the one a prisoner and the other a policeman, De Boeldieu and Von Rauffenstein have nothing left to them but their self-conscious style” (FAULKNER, 1986, p. 96).

<sup>28</sup> “Unlike the standard image of the masses hypnotized by Hollywood’s realism, the image given off by French films is one in which spectator really are addressed in their seats by a familiar face on the screen.” (ANDREW, 1995, p. 120)

reconhecendo a sua existência. Não se trata necessariamente de quebras da quarta da parede, mas da naturalização de recursos que criassem no público a sensação de que os atores (pelo menos em alguns momentos) se apresentavam para ele. Andrew chega a comentar que o cinema francês dos anos 1930 é o oposto de Hollywood, por ser um cinema de “reação”.

Devido a esta forte relação com o teatro, inclusive por meio de um grande número de adaptações de peças, alguns analistas, desde os anos 1930, criticaram o teor teatral pouco inspirado de vários filmes franceses da época, que somente transportavam as peças para as telas. No caso de Renoir, as adaptações geralmente foram transformadas em obras autorais. O que não significa dizer que seus filmes não tenham a sensibilidade teatral comum à época. Renoir desenvolveu personagens artistas e apresentou cenas *performáticas* em filmes que não tematizavam a vida nos palcos, como *Toni*, *A besta humana* e *A regra do jogo*. É interessante pensar nos possíveis sentidos dessas cenas, para além do aspecto *performático*. Voltemos ao exemplo de *A grande ilusão*.

No campo de prisioneiros, a cena do teatro segue claramente a sensibilidade teatral do cinema francês da época: durante alguns minutos, vários personagens sobre um palco se apresentam para o público (dentro e fora do filme). O personagem Cartier (Carette) é o mestre de cerimônias de destaque, apresentando um número musical cômico, que alcança o ápice quando outros prisioneiros entram em cena com roupas femininas em uma espécie de cancan desajeitado e satírico. Ainda que aparentemente destoada do filme, a cena ganha mais força quando analisada dentro do contexto da obra. Primeiramente, este teatro é literalmente um lugar de refúgio para os combatentes dentro da prisão – e não somente na prisão. A harmonia existente no espaço artístico não existe na realidade do cárcere, mas tampouco existe na realidade social. Leo Braudy afirma que o teatro em *A grande ilusão* não é um microcosmo da sociedade, mas uma alternativa a ele, deixando claro que a própria sociedade é um lugar de opressão.

Em *A grande ilusão*, a peça acontece logo após ser anunciado que a comuna francesa Douaumont foi tomada por alemães; ainda assim, os prisioneiros decidem seguir com a produção da apresentação. No entanto, no meio dela, chega a notícia de que os franceses resgataram a região de volta. Empolgado, Maréchal interrompe a peça, anuncia a notícia, e pede a todos que cantem *A marsehesa*. O momento é belo e inspirado, mas o teor esperançoso é quebrado quando Maréchal é preso, como destaca Braudy, na cena seguinte: “Sua ação realmente não realizou nada. Na verdade, também não significou nada. [...] Maréchal quebrou a estrutura segura e coesa do teatro para afirmar uma ilusão menos válida e menos duradoura” (BRAUDY, 1972, p. 87, tradução nossa).<sup>29</sup> A desilusão se afirma pouco tempo depois quando é anunciado que Douaumont foi tomada pelos

<sup>29</sup> “His action has really accomplished nothing. In fact, it has also meant nothing. [...] Maréchal has broken the salvaging and cohesive frame of theater in order to assert an illusion less worthwhile and less enduring.” (BRAUDY, 1972, p. 87)

alemães novamente. Ou seja, uma realidade se afirmou, mas logo se tornou ilusória e momentânea. O jogo entre realidade e ilusão permanece durante todo o filme, até o final, quando Maréchal e Rosenthal fogem para a Suíça, incertos sobre o que os aguarda, e esperando que aquela seja a última guerra (uma ironia histórica). Apesar das ambiguidades, o caráter alternativo que a teatralidade apresenta é um refúgio combativo e não conformista, diferente da teatralidade de *Chotard et cie* e *O preguiçoso*. E aqui vale notar que esta teatralidade se refere tanto à cena do espetáculo teatral quanto à estilização autoconsciente dos personagens aristocratas, já que

o mundo de Boeldieu e Rauffestein está obviamente condenado. Nenhuma ordem social parece capaz de substituir sua amplitude de simpatia. Somente a arte pode conter os potenciais explosivos e as rivalidades do mundo, como *A grande ilusão* contém, ele próprio, os vários personagens com suas línguas e origens sociais separadas. O teatro de *A grande ilusão* define uma comunidade isolada, mas autossuficiente, que tenta preservar algum padrão de valor em um mundo sem valor. Somente assumindo um compromisso total com o gesto teatral estilizado, Boeldieu pode ajudar Maréchal e Rosenthal a escaparem. (BRAUDY, 1972, p. 88, tradução nossa)<sup>30</sup>

Braudy avalia que a teatralidade de Renoir se torna mais pessimista no clássico *A regra do jogo*. No filme, o marquês Robert de la Chesnaye (Dalio) organiza uma festa em sua mansão no interior da França, com vários amigos da aristocracia e outros colegas. Entre eles, há o aviador André Jurieux (Roland Toutain), que todos sabem estar interessado por Christine (Nora Grégor), a esposa de Chesnaye. Já o melhor amigo dela é Octave (Jean Renoir), um músico fracassado que vive às custas de amigos poderosos e, depois, também se mostra interessado em Christine. Entre os empregados, o funcionário Schumacher (Gaston Modot), casado com Lisete (Paulette Dubost), passa a perseguir o caçador Marceau (Carette), diante dos cortejos dele a sua esposa – o filme ainda indica que ela tinha relações com Octave. De certa forma, a maioria dos personagens tem conhecimento sobre as relações ou interesses extraconjugais dos outros, e poucos deles se incomodam profundamente com estas traições. Em meio a esse quiprocó amoroso, em que as máscaras se destacam em detrimento dos sentimentos autênticos, Braudy considera que Chesnaye é um aristocrata ciente do fim de sua classe (assim como Boeldieu e Rauffenstein). A festa a fantasias e o miniespetáculo teatral que organiza buscam suavizar os atritos entre seus convidados, o que não ocorre, pois cada vez mais o caos toma conta do lugar. Na festa, é famoso o momento em que ele apresenta o seu pássaro mecânico e a coleção de caixas musicais. Para Braudy, estes eventos demonstram como o aristocrata se lança ao teatro e à estilização para salvar o seu mundo do caos, evocando, por meio dos pássaros mecânicos, uma sociedade dinâmica em que cada indivíduo

<sup>30</sup> “(...) the world of Boeldieu and Rauffestein is obviously doomed. No social order seems able to replace its breadth of sympathy, Only the order of art can contain the bursting potentials and rivalries of world, as *La Grande Illusion* itself contains the various characters with their separate languages and social origins. The theatrical in *La Grande Illusion* defines a isolated but selfsufficiente community which attempts to preserve some standard of value in a valueless world. Only by making a total commitment to the stylized theatrical gesture can Boeldieu help Maréchal and Rosenthal scape.” (BRAUDY, 1972, p. 88)

contribuía para o alcance da harmonia. No entanto, o teatro não consegue salvar nada, o que fica patente no final trágico, com a morte “acidental” de André Jurieux por Schumacher, além da infelicidade total dos personagens, que não encontram qualquer sentimento autêntico, liberto das máscaras sociais. Em meio a esse caos, Braudy se vale da cena dos acessórios mecânicos de Chesnaye para caracterizar a teatralidade pessimista de *A regra do jogo*:

Com o caos estremecendo pelos aposentos, La Chesnaye abre as cortinas do palco para mostrar sua mais nova e orgulhosa possessão, um enorme e eloquente calíope que elaboradamente produz música e harmonia de suas partes mecânicas. O calíope evoca uma sociedade em que todas as regras funcionavam, mas que agora é acessível apenas como um artefato, um lembrete arcaico de um passado perdido, encerrado dentro da estrutura do teatro. Teatro e seu quadro de distanciamento tornaram-se mortos e não um refúgio. (BRAUDY, 1972, p. 90, tradução nossa)<sup>31</sup>

A análise de V. F. Perkins sobre o final deste filme segue a mesma linha pessimista. Após Schumacher matar por engano o aviador André, o marquês Chesnaye vai à escadaria de sua mansão e declara que a morte foi acidental, pois Schumacher teria atirado em um suposto caçador clandestino. Ele afirma que no dia seguinte todos darão um último adeus a “esse companheiro que soube nos fazer esquecer que era célebre”. Segundo Perkins, a escadaria é apresentada como se fosse um palco, inclusive visualmente (figura 1). O marquês está na parte superior da escadaria, enquanto seus convidados estão abaixo, de costas para a câmera – observamos somente suas silhuetas. As plantas abaixo da balaustrada lembram refletores de um palco. Perkins identifica duas consequências desta ênfase na teatralidade no final trágico:

De um lado, ela afirma a validade contínua das formas tradicionais, e o poder da fantasia criativa para nos mover e nos mostrar as coisas que importam. Como uma imagem do estado de coisas no final do drama, no entanto, a teatralidade representa uma derrota e uma submissão à paralisia. Os personagens se definiram dentro do artifício que eles pareciam livremente adotar e explorar. A elegância foi drenada de tudo que poderia ser verdadeiro ou útil, de modo que as formas que antes serviam como modos de expressão autêntica são agora, na melhor das hipóteses, os meios para assegurar um regime de hipocrisia. (PERKINS, 2012, 1939, tradução nossa)<sup>32</sup>

<sup>31</sup> “With chaos shuddering through the rooms about him La Chesnaye opens the stage curtains to show his newest and proudest possession, an enormous and elaborate calliope that elaborately makes music and harmony from its mechanical parts. The calliope recalls a society in which all the rules worked, but which is now accessible only as an artifact, an archaic reminder of a lost past, enclosed within the frame of theater. Theater and its distancing frame have become a dead and rather than a refuge.” (BRAUDY, 1972, p. 90)

<sup>32</sup> “In one direction it affirms the continuing validity of traditional forms, and the power of creative fancy to move us and show us things that matter. As an image of the state of affairs at the drama’s end, however, theatricality represents a defeat and a submission to paralysis. The characters have become set within the artifice that they had seemed freely to adopt and exploit. Elegance has been drained of anything true or useful, so that the forms that once served as modes of authentic expression are now at best the means to secure a regime of hypocrisy.” (PERKINS, 2012, 1939)



Figura 1

Toda comunidade de *A regra do jogo* se adapta ao reino das aparências de um teatro escancarado. Se no final de *A grande ilusão* resta uma dúvida sobre se a nova realidade (a fuga para Suíça) será algo bom ou somente uma ilusão, apesar de todas as decepções que ocorreram até aquele momento, o final de *A regra do jogo* não apresenta esta ambiguidade. As máscaras vão continuar vigorando sobre as relações sociais.

Perkins também nota que o personagem de Renoir em *A regra do jogo* tem uma teatralidade nuançada. Segundo o autor, Octave tem uma dimensão *pirandelliana* devido à confusão criada entre o personagem e o próprio Renoir, que além de diretor do filme interpreta Octave. A associação ocorre devido à construção de alguns personagens *pirandellianos* que se portam mais como diretores de um determinado teatro social, cientes das máscaras que todos utilizam, do que somente como personagens que se movem por interesses individuais.

Como o diretor Renoir interpreta o personagem Octave, certa ambivalência já se coloca. Ela aumenta nos momentos em que Octave parece estar interpretando o papel de Renoir, como quando o personagem conversa com Christine, na escadaria da casa do marquês, sobre *a atmosfera dos grandes dias* de apresentação de seu falecido protetor, o maestro Stiller, pai de Christine. Na mesma escadaria onde Chesnaye realiza o epílogo do filme, Renoir conduz sua orquestra imaginária, como se o espaço fosse palco para estes diferentes personagens teatrais. Apesar da recordação de Octave, a sua imagem não tem um tom grandiloquente. Pelo contrário, ela é marcada pela solidão do personagem que, centralizado no enquadramento, tenta em vão resgatar aquele momento, mas só encontra a escuridão de concreto. A composição do plano apresenta visualmente a posição do próprio Renoir naquele momento, tanto no sentido político, devido ao descontentamento do diretor

com os efeitos insignificantes provocados por seus filmes sociais anteriores, como no sentido artístico, com o cineasta buscando criar mundos cada vez mais característicos, mais próximos de um *realismo interior*, segundo sua própria expressão. Momentos depois de Octave conduzir sua orquestra imaginária, o personagem afirma que buscou neste instante a estupenda sensação de ter contato com o público, mas, ao perceber a realidade da situação, ficou chateado. O passado mágico do protetor de Octave e pai de Christine não ocorria somente em sua *performance* musical, mas antes, ainda: quando os músicos ficavam de pé aguardando o maestro, enquanto, na sala, várias pessoas aplaudiam, inclusive o próprio rei. Renoir, assim como Octave, sentia falta dessa criação intensa e do contato direto com o público. O fato de que a ascensão fascista parecia inevitável em 1939 só aumenta a melancolia de Renoir, pois demonstra como os filmes ideologicamente engajados do diretor (como *O crime do senhor Lange*, *La vie et nous* e *A marselhesa*) não conseguiram realmente transformar a sociedade.

No filme, Octave se coloca como um condutor das relações sociais a sua volta: todas, de alguma maneira, passam por ele. Em meio aos quiprocós de Christine, André, Lisette e o marquês, a presença, inclusive física, de Octave é essencial para que os encontros e desencontros dos personagens aconteçam. Perkins nota que o personagem de Renoir concorre com o de La Chesnaye pelo papel de *meneur de jeu*, mas de maneira distinta:

A diferença é que a preocupação de *La Chesnaye* é mais com a aparência das coisas do que com o que elas são. E o marquês está tristemente consciente de sua própria posição dentro do mundo que ele está tentando controlar, enquanto Octave é um arranjador que se vê do lado de fora, um maestro - ou diretor - ao invés de um jogador. [...] Isso contradiz o que a presença de Renoir na tela nos permite ver - que o diretor também é um jogador. (2012, p. 95, tradução nossa)<sup>33</sup>

O final do marquês é pessimista porque fica claro como a sua posição de *diretor de um teatro das aparências* não mudará a realidade; ele não encontrará autenticidade. Talvez Octave encontre, mas somente porque ele decidiu sair daquele mundo, ao contrário de La Chesnaye, que termina o filme adentrando a sua mansão. Ou seja, o marquês não apresenta perspectivas de mudança, pois termina o filme preso ao passado. Como sugere André Parente, o teor negativo das figuras do passado é uma das marcas de Renoir, já que, em sua obra, o passado está condenado à lembrança, representando papéis fixos e mortos, enquanto a experimentação de papéis é realizada pelos personagens que vivem no presente.

No final de *Le Carrosse d'Or*, o rei, o oficial e o tesoureiro, amantes de Camila, encontram seus verdadeiros papéis, enquanto Camila fica presa no teatro, no cristal do tempo, até conseguir descobrir ou inventar seu verdadeiro papel. No final de *A Grande Ilusão*, os dois

<sup>33</sup> “The difference is that La Chesnaye’s concern is more with how things look than with how they are. And the marquis is unhappily aware of his own position inside the world that he’s trying to control, while Octave is an arranger who sees himself as on the outside, a conductor – or director – rather than a player. [...] It contradicts what Renoir’s presence on screen lets us see – that the director is also a player.” (2012, p. 95)

fugitivos da fortaleza conseguem a liberdade através do sacrifício do nobre, Boeldieu, que não soube renunciar à sua nobreza; no final de *La Chienne*, Bas-Fonds e Boudu Sauvé des Eaux, Legrand, Le Baron e Boudu conseguem atingir a verdadeira nobreza, a liberdade através de um devir clochard; em *O Rio Sagrado*, Harriet será salva porque soube renunciar ao papel de seu primeiro amor. Deste ponto de vista, e em relação ao tema que permeia toda a obra de Renoir (a oposição entre senhores, nobres e ricos, de um lado, e vassallos, pobres e empregados, do outro), é interessante notar que aqueles que se salvam souberam renunciar aos seus papéis submetidos às convenções sociais. É ao sair do grande teatro das convenções que o tempo se dá como futuro. Daí a importância da questão muitas vezes colocada por Renoir e seus críticos: "Onde acaba o teatro, onde começa a vida?" (PARENTE, 1998)

É possível problematizar a leitura de Parente. O rei, o oficial e o tesoureiro de *A carruagem de ouro* estavam realmente à procura de papéis? Camilla conseguiu descobrir o seu papel no final? A não renúncia de Boeldieu é algo negativo, considerando que ele morre metaforicamente em cima de um palco, uma morte perfeita para a sua classe? Contudo, de maneira geral, concordamos que o peso das convenções sociais é forte na teatralidade de Renoir, já que as individualidades de alguns personagens importantes entram em conflito com o que a sociedade espera deles. Mas uma nuance interessante a se pensar é que nem sempre Renoir é crítico com os personagens atados às convenções: basta pensarmos na caracterização de *personagens teatrais* aristocratas como Boeldieu, Rauffenstein, Luis XVI e La Chesnaye, para identificarmos alguma espécie de simpatia por estas figuras condenados ao passado.

Até o momento, nos concentramos nos possíveis significados das referências teatrais de Renoir, que surgem por meio de recursos como o enclausuramento do cenário, a estilização desnaturalizada da *performance* do ator ou a associação direta ao fazer teatral. Todos estes elementos são utilizados diante de uma dramaturgia que trabalha, grosso modo, com a idéia de teatro social; ou seja, para os personagens conseguirem viver em harmonia com a sociedade, é preciso que eles *interpretem os papéis* impostos por ela, reproduzidos e garantidos por convenções sociais. Nesta concepção, os recursos teatrais citados ganham diferentes significados. Nos filmes *Chotard et Cie* e *O dorminhoco*, a *performance* artificial e o espaço concentrado transmitem segurança para os personagens que se adaptam ao teatro social, abdicando relativamente de suas individualidades, mas não sofrendo com isso. No entanto, quando entram em cena personagens aristocratas, a estilização da atuação serve mais para sugerir um refúgio, pois estas figuras não querem se livrar do passado, mas sabem, mesmo assim, que a sua classe está próxima do fim. Assim, os requintes aristocráticos no cotidiano são uma espécie de *gran finale* de papéis já condenados. Mas o refúgio também pode se dar em relação às opressões sociais vigentes, como ocorre na estilização de Michel Simon em *Boudu*, ou no espaço enclausurado de seu personagem

em *A cadela*. Ambos acionam a teatralidade como refúgio das chacotas e opressões que sofrem externamente, como se somente nesse modo teatral conseguissem ser o que realmente são.<sup>34</sup>

A idéia do refúgio ganha contornos mais pessimistas em *A regra do jogo*, pois nele a teatralidade aristocrática não tem um final supostamente condizente com a sua classe. Citemos a frase de Boeldieu, no leito de morte, ao seu amigo nobre Rauffenstein: “Para um homem comum, morrer em uma guerra é uma tragédia. Mas para você e para mim, é uma boa saída”. Não há essa classe em *A regra do jogo*. Os aristocratas não conhecem grandes acontecimentos e se contentam em se adaptar ao teatro social. A questão é que esse teatro não traz a suposta *harmonia* ou *clareza* que havia no passado. Mesmo que todos sigam a teatralidade, muitos permanecem infelizes; a partir desta espécie de tédio, o caos se instaura na mansão dos nobres. Lembrando Braudy, o teatro surge não mais como refúgio, mas como morte. No entanto, essa morte não finaliza a existência dos “atores”, mas os faz prosseguir vivendo em uma existência mórbida, isenta de autenticidade ou significado (já que fica nítida a falta de sentido das convenções sociais). O pessimismo aumenta quando é indicado como tal teatralidade age sobre todas as classes, e não somente sobre os aristocratas. É o que nota Paulo Emílio Sales Gomes ao comentar que, em paralelo aos nobres, também há o desenvolvimento dos empregados, “cujo estatuto popular não impede que fiquem presos, tanto quanto os patrões, ao mecanismo impiedoso e desumanizador da regra. Os ecos sociais da fita são amortecidos por um pessimismo global e profundo em relação à natureza humana” (2015, p. 426).

## 2.2 A teatralidade na imagem

A nossa revisão até o momento se concentrou no aspecto metafórico e referencial da teatralidade de Jean Renoir, indicando os três principais sentidos que ela pode ter em diferentes filmes: a segurança, o refúgio e a morte. Mas Braudy afirma que conteúdo e forma não se excluem na teatralidade de Renoir, tanto que a estilização da atuação é um fator fundamental na discussão sobre os possíveis significados de algumas *performances*. Contudo, a análise da imagem não é tão sólida em Braudy, como já comentou Jonathan Rosenbaum (2018). Segundo Braudy, os dois principais recursos que conferem teatralidade aos filmes de Renoir, para além da *performance*, seriam: o distanciamento da câmera, enquadrando os personagens até os pés, como se ela se tornasse o olhar do espectador de teatro; e a forma como algumas aberturas, como aquelas de janelas e portas, lembrariam, indiretamente, a abertura de proscênios teatrais. A sensação de

---

<sup>34</sup> Uma ressalva: O refúgio de Boudu (sua *performance* teatral anárquica) é mais combativo do que o refúgio de Legrand em *A cadela* (os espaços enclausurados onde vive com a amante ou onde pinta enquanto a mulher está distante), pois este é bem mais retraído do que o vagabundo, ainda que no final ele se volte contra todos.

existência de um palco na imagem também pode ser alcançada pela câmera, quando ela se afasta e descobre “alguma separação entre o público e a ação - uma balastrada, um corrimão de varanda, uma série de colunas, uma parede baixa, uma fileira de arbustos ou árvores - o equivalente de Renoir para os refletores e o palco elevado e, portanto, separado” (1972, p. 83, tradução nossa).<sup>35</sup> A escadaria de *A regra do jogo* é um exemplo de palco construído a partir do cenário do filme.

Algumas problematizações. Ainda que o distanciamento da câmera realmente seja um elemento “teatralizador” e esteja presente em filmes como *Nana*, ele não é majoritário no *Renoir francês*, principalmente devido ao uso engenhoso dos movimentos de câmera, que é mais comum nesta fase de sua filmografia, ainda que não esteja presente em todos os seus filmes. O plano fixo será mais forte em alguns trabalhos dos anos 1950. Sobre o efeito moldura, é problemático generalizá-lo como um recurso que insere teatralidade na imagem, já que, embora algumas molduras produzam esse efeito, outras primam pelos resultados pictóricos, próximos da pintura, e outras não carregam necessariamente nenhum dos dois atributos, sendo, sobretudo, um recurso padrão para indicar a entrada e saída de personagens.

Contudo, a análise do efeito de moldura por Braudy é interessante, ao considerar a contraposição entre o espaço dentro da moldura e o espaço externo. Se o teatro é normalmente um espaço de confinamento e concentração, a teatralidade cinematográfica de Renoir vai um pouco além e, por meio de aberturas, contrapõe o enclausuramento teatral (espacial e psicológico) do personagem com o mundo externo. Na primeira tentativa de suicídio de Emma em *Madame Bovary* (1933), por exemplo, Braudy analisa o dualismo da moldura que uma janela cria sobre a personagem, no momento em que ela lê uma carta de separação de seu amante e fica desesperada:

Em termos de natureza, a janela pode ser uma abertura para a liberdade; em termos de teatro, congela e estiliza. Em sua ambivalência, assemelha-se ao espelho, que pode intensificar o superficial ou revelar o mundo interior. O simpático e cômico solipsismo da emoção de Emma Bovary é imaginariamente expresso pelos muitos quadros, nos quais, não podemos deixar de perceber, ela propositalmente se coloca. (BRAUDY, 1972, p. 81, tradução nossa)<sup>36</sup>

A ambivalência deste momento só é alcançada graças ao cinema, que pode contrapor espaços externos e internos.

<sup>35</sup> “(...) camera withdraws to discover some separation between the audience and the action - a balustrade, a porch railing, a series of columns, a low wall, a row of bushes or trees - all Renoir's equivalent for the footlights and the raised and therefore separated stage.” (1972, p. 83)

<sup>36</sup> “In terms of nature, the window can be an opening to freedom; in terms of theater, it freezes and stylizes. In its ambivalence, it resembles the mirror, which can either intensify the superficial or reveal the inner world. The mockheroic solipsism of Emma Bovary's emotion is imaginistically expressed by the many frames, in which, we cannot help feeling, she purposely places herself. Theater.” (BRAUDY, 1972, p. 81)

Gilberto Perez (1998) oferece outras nuances sobre a questão da teatralidade nas molduras de Renoir. Ainda que comente toda a carreira do diretor, a análise de Perez se concentra em *Um dia no campo*, obra baseada em um conto de Guy de Maupassant. Trata-se de um média-metragem, filmado em locação em 1936, mas que não chegou a ser finalizado na época, já que Renoir abandonou as filmagens para realizar *O submundo*. Na década de 1940, o trabalho foi relançado, com a montagem finalizada por Marguerite Houle Renoir, companheira de Renoir na época e montadora de seus filmes dos anos 1930. Perez comenta, inclusive, que os analistas de Renoir, ao valorizarem as tomadas longas, negligenciam a montagem de seus filmes – o que seria um erro, pois o estilo de Renoir necessita, para o autor, de um tipo especial de montagem, desenvolvido por Marguerite. No capítulo de análise de *Almoço sobre a relva*, aprofundaremos o comentário a essa montagem, ao analisarmos a representação da natureza em *Um dia no campo*.

O filme narra o passeio de uma família de burgueses parisienses (a jovem Henriette [Sylvia Bataille], com sua mãe, pai, avó e parceiro) ao interior bucólico francês. Parando perto de uma pousada, a família se encontra com Henri (Georges Saint-Saens) e Rodolphe (Jacques Borel), dois homens galanteadores que não gostam dos parisienses, mas que decidem seduzir Henriette e sua mãe. A jovem é bem vivaz e, no momento em que os dois a observam, está brincando em um balanço ao ar livre. Esta imagem (figura 2), que é um dos exemplos mais famosos do uso de aberturas por Renoir, é construída da seguinte maneira: Rodolphe e Henri estão sentados em uma mesa de restaurante, comendo e bebendo, e então Rodolphe abre a janela que está ao lado deles. A partir da janela é possível ver, em segundo plano, Henriette ao fundo no balanço, enquanto, em primeiro plano, os dois homens estão na mesa, com Rodolphe se inclinando para olhar a jovem enquanto Henri continua sentado comendo.



Figura 2

O autor não considera que a teatralidade da cena é alcançada pelo efeito de proscênio emitido por essa abertura, mas principalmente pelo olhar de Rodolphe, um dos personagens estilizados do filme. Citando um comentário de William Rothman sobre o filme *O rio sagrado*, Perez nota como essa cena apresenta uma espécie de “teatralidade do olhar”. Logo após a “moldura” de Henriette aparecer, o seu balanço é apresentado a partir de várias perspectivas, em planos baixos e altos, com a câmera em diferentes posições ao seu redor, chegando até a se mover com ela no brinquedo. No final, retornamos ao plano que mostra Rodolphe observando Henriette na janela. A moldura da janela não enquadra mais Henriette, porém ele (figura 3), que, segundo Perez, é apresentado dentro da moldura como um ator teatral, mexendo os bigodes com um olhar comicamente sedutor. Nesse momento,

Rodolphe vê Henriette se apresentando para seu benefício em um palco ao qual ele pretende se juntar como sedutor, mas é a visão dele, e não o balanço dela, que nos parece teatral, uma *performance* codificada. Uma moldura confina; Rodolphe é confinado por um papel, enquanto Henriette em seu balanço se alegra justamente por estar livre do confinamento. E, no entanto, mesmo que ela possa se sentir natural e espontânea, quando observada a partir do ponto de vista de Rodolphe, ela pode ser vista como teatral, vulnerável ao teatro. (PEREZ, 1998, p. 211 e 212, tradução nossa)<sup>37</sup>



Figura 3

O autor afirma que, nessa cena, Rodolphe se coloca como o diretor de seu show de sedução, de modo que é ele quem faz “teatro” da personagem, e não ela, ocasionando o efeito de teatralidade do olhar. Isto ocorre porque o olhar do personagem masculino não é meramente neutro, mas o olhar de alguém que está claramente em uma *performance*. A distinção se dá pois no cinema é comum o olhar do personagem ser neutralizado pela força realista ou verossimilhante desta arte, mas quando o personagem em cena se porta de maneira estilizada, seu olhar ameniza tais aspectos, acentuando o

<sup>37</sup> “Rodolphe sees Henriette as performing for his benefit on a stage he intends to join as seducer, but it is his viewing rather than her swinging that strikes us as theatrical, a conventionalized performance. A frame confines; Rodolphe is confined by a role, whereas Henriette on her swing precisely rejoices in her freedom from confinement. And yet, natural and spontaneous though she may feel, when observed from Rodolphe’s point of view she can be seen as theatrical, as vulnerable to theater.” (PEREZ, 1998, p. 211 e 212)

lado artificial e *performático* da cena. A moldura do enquadramento só enfatiza o aspecto teatral do momento. Dessa forma, no argumento de Perez, a análise do teatro como metáfora social passa por uma análise da imagem, já que o olhar do personagem teatral não somente observa algo, mas também *qualifica* o que está sendo observado. No caso de *Um dia no campo*, Rodolphe não somente olha Henriette, mas a torna vulnerável ao seu teatro sedutor. Sem ter consciência deste processo, ela é transformada em *uma atriz* dentro do teatro do personagem masculino. Na qualificação proveniente do olhar teatral de Rodolphe, há uma conotação negativa, pois Henriette é aprisionada pelo seu observador: no filme, sua liberdade é anulada, pois a enxergamos sendo observada por alguém que a deseja como objeto. Tal teatralidade do olhar foi usada por Renoir em outros filmes. No episódio *O Último Réveillon*, por exemplo, que faz parte de *O pequeno teatro de Jean Renoir*, “um casal de velhos mendigos é ao mesmo tempo espectador do réveillon dos ricos, vistos como num palco, através de um vidro, e atores de um jantar que eles organizam debaixo de uma ponte, com os restos da comida do réveillon” (PARENTE, 1998). A diferença é que, neste episódio, os membros de cada lado do *teatro* sabem que estão observando e sendo observados. O olhar dos ricos torna o mendigo objeto de análise de sua suposta superioridade intelectual; e o olhar do mendigo indica, posteriormente, como os ricos eram atores sem o saberem, já que o vagabundo demonstra ter uma sofisticação inexistente nos outros personagens.

### 2.3 O distanciamento em Renoir

Até o momento, as principais análises do problema da teatralidade em Renoir se referem às formas como ele acionaria um efeito de teatralidade tanto na *mise-en-scène* (na estilização da atuação e no uso de molduras) como na dramaturgia (na maneira como a metáfora do teatro é desenvolvida em seus filmes). Mas também nos parece possível utilizar conceitos oriundos da teoria teatral e de propostas dramaturgias específicas para analisar a obra de Renoir. O termo que propomos acionar, inicialmente, é o de distanciamento, caro a Brecht, como comentado anteriormente. Já realizamos esta aproximação no primeiro capítulo e aqui a retomaremos para abordar especificamente de que modos o *Renoir francês* constrói distanciamentos e como as análises de autores como Faulkner e Perez podem auxiliar na discussão de nosso problema.

Em seu estudo sobre Renoir, Christopher Faulkner analisa uma das principais cenas do filme *A cadela*, quando o protagonista Legrand (Michel Simon), um homem pacato e menosprezado por todos, descobre que a sua jovem amante Lulu (Janie Marèse) o traía no apartamento que Legrand secretamente financiava. Injuriado, ele comete o assassinato, logo após ela literalmente rir na sua cara. Mas nós não assistimos a este ato. O último plano em que ela aparece viva termina com o detalhe de uma faca, mas na imagem seguinte é mostrado um grupo de músicos que apresenta uma

canção de amor, na rua em frente ao apartamento onde aconteceu o assassinato. A câmera, do lado externo ao prédio, sobe lentamente da rua à janela do apartamento de Legrand, para então mostrar sua amante já morta sobre a cama. Faulkner resgata Brecht para comentar a cena.

Embora a presença dos músicos de rua não seja extradiegética e não rompa com a linearidade da narrativa, o efeito é, em certa medida, o de *Verfremdungseffekt* de Brecht. Se Renoir descrevesse o assassinato com objetividade graciosa, a simpatia por Legrand poderia se perder no sensacionalismo do ato; desviando nossa atenção para os músicos de rua e, em seguida, rastreando a câmera pela lateral do prédio para ver a janela do lado de fora, para que possamos observar as conseqüências da frustração de Legrand, se desespetaculariza o ato de assassinato em si e se permite uma consciência irônica das tensões que trabalham em cena. (1986, p. 25, tradução nossa)<sup>38</sup>

Como os músicos de rua apresentam uma canção de amor, o assassinato de Lulu, segundo Faulkner, representa o viés crítico do filme sobre a mistificação das relações amorosas: Legrand não assassina somente a sua amante, mas também o mito do amor.

Além disto, um dos objetivos principais do teatro de Brecht, qual seja, o de mostrar como forças da sociedade atuam sobre os indivíduos, é retomado constantemente na análise de Faulkner. Ainda que o autor não aprecie tanto o filme *Boudu salvo das águas*, por exemplo, ele destaca a cena no início do filme em que o protagonista procura seu cachorro em um parque. Lá, ele pede ajuda a um policial, que o repreende. Mas logo em seguida o oficial é solícito ao ajudar uma mulher bem vestida que também está procurando um cão. No final da cena, o melancólico Boudu recebe uma esmola de cinco francos de uma senhora e sua filha para comprar pão, e depois oferece esse dinheiro para outro mendigo, indicando que é para comprar pão. Na análise de Faulkner, esse ato de rebelião demonstra que o personagem afirma a sua identidade social como algo positivo, descartando a definição burguesa (e negativa) que fazem dele. Segundo o autor, esta perspectiva crítica indica como Renoir tem consciência de que a realidade social e o personagem foram historicamente construídos, “e, na medida em que foram produzidos pelo homem, então eles são parte de um processo que pode ser transformado (i.e., revolucionado) pelo homem. Os filmes da segunda metade dos anos trinta buscarão a confirmação aberta dessa convicção” (FAULKNER, 1986, p. 41, tradução nossa).<sup>39</sup> Ora, ao criticar o drama e se distanciar de uma dramaturgia aristotética, Brecht também almejava apresentar a relatividade histórica de algumas situações, como se elas tivessem uma condição passageira e pudessem ser transformadas (ROSENFELD, 1985).

<sup>38</sup> “Although the presence of the street musicians is not extradiegetic, and does not break the linearity of the narrative, the effect is in some measure that of Brecht’s *Verfremdungseffekt*. Were Renoir to depict the murder with graphic directness, sympathy for Legrand might be lost in the sensationalism of the act; diverting our attention to the street musicians and then tracking the camera up the side of the building to peer in at the window from outside, so that we might observe the consequences of Legrand’s frustration, despectacularizes the act of murder itself and permits an ironic awareness of the tensions at work in scene.” (1986, p. 25)

<sup>39</sup> “And in so far as they have been produced by man, then they are part of a process that can be transformed (i.e., revolutionized) by man. The films of the later thirties will attempt open confirmation of this conviction.” (FAULKNER, 1986, p. 41)

Gilberto Perez também resgata Brecht em sua análise. Ao comentar os diferentes tons, da comédia ao drama, que perpassam *Um dia no campo*, o autor pontua uma relação entre os dois artistas:

Brecht tem sido muito discutido em conexão com filmes, mas raramente em conexão com Renoir. No entanto, o dramaturgo, famoso por seu efeito de alienação, e o cineasta celebrado por sua simpatia humana (além do fato de serem amigos), compartilhavam importantes preocupações artísticas. Em seus trabalhos, ambos se empenharam, cada um em seu próprio meio e com sua própria perspectiva, em direção ao que Brecht chamou de “visão complexa”: não um único foco, mas uma multiplicidade de perspectivas que convida o público à reflexão ativa em vez de meramente aquiescente. Formas mescladas, mudando as engrenagens representacionais, juntando o que não deveria ir junto, serviram tanto a Brecht como a Renoir como um meio principal para se chegar a uma visão complexa. Quebrando a consistência de um estilo ou de um tom que eles poderiam ter nos pedido para aceitar, eles nos encorajam, em vez disso, a ter em mente maneiras diferentes de fazer as coisas, de considerar as coisas. (PEREZ, 1998, p. 215-216, tradução nossa)<sup>40</sup>

A partir deste comentário, a questão que se coloca é como Renoir alcançou esta *visão complexa* que também preocupava ao dramaturgo alemão. Em relação à amenização da identificação, Perez comenta que, em *Um dia no campo*, a inserção de planos da natureza que não seguem a perspectiva específica de um personagem cria um distanciamento no espectador – retomaremos esta questão, com maior profundidade, no capítulo de análise de *Almoço sobre a relva*.

Contudo, outro fator complexificador citado por Perez é a mescla de tons – cômico e sério – no filme. Em consequência dos diferentes estilos de atuação dos personagens, o tom geral de cada cena varia se o personagem em questão é mais cômico ou mais sério. Quando Henri e Rodolphe vão cortejar as duas mulheres burguesas que estão passeando no campo, o primeiro fala com a jovem Henriette e o segundo com a sua mãe. Claramente, o primeiro casal realiza uma cena cômica, quase uma paródia do amor pastoral, enquanto o segundo inicia uma relação mais naturalizada. No caso de Henriette, é famosa a cena em que Henri começa, à força, uma relação sexual com a jovem. Não vemos o ato em si, somente um primeiríssimo plano desfocado de um de seus olhos perdidos. Anos depois, quando a jovem se casa com seu parceiro Antoine (que é um personagem farsesco, quase uma cópia de Stan Laurel), ela volta ao campo onde tivera uma relação e encontra Henri. Perez recupera várias interpretações sobre estes personagens, de Braudy, Gallagher e Alexander Sesonske, para afirmar que elas se equivocam, pois tentam impor uma leitura simples sobre uma visão complexa.

<sup>40</sup> “Brecht has been much discussed in connection with films but seldom in connection with Renoir. Yet the playwright famous for his alienation effect and the filmmaker celebrated for his humane sympathy (aside from the fact that they were friends) shared important artistic concerns. In their work they both endeavored, each in his own medium and with his own outlook, toward what Brecht called “complex seeing”: not a single focus but a multiplicity of perspectives that invites from the audience active reflection rather than mere acquiescence. Mixing modes, shifting representational gears, bringing together what isn’t supposed to go together, served both Brecht and Renoir as a principal means to complex seeing. Breaking the consistency of a style or a tone they might have asked us to accept, they encourage us, instead, to keep in mind different ways of doing things, of regarding things.” (PEREZ, 1998, p. 215 e 216)

Ao combinar farsa e naturalismo, paródia e tragédia, *Um dia no campo* impossibilita uma interpretação única. Segundo Perez, uma leitura mais coerente considera que a mesma coisa ocorreu com Henriette e com sua mãe, mas com a primeira a relação foi uma tragédia e com a segunda foi uma farsa, de modo que a comparação entre esses dois modos é uma insistência proposital de Renoir. Esta mescla também ocorrerá em *A regra do jogo*, já que comédia e drama são misturados de uma maneira própria (lembramos que o filme termina com uma morte). No entanto, Perez afirma que em *Um dia no campo* os dois modos estão mais separados, como demonstra o casal oficial no final:

ela [Henriette] uma personagem totalmente séria e ele [Anatole] um palhaço, fazem a mais incongruente justaposição do filme, cujo impacto total é guardado para o final, quando vemos os dois casados e percebemos com um choque que a farsa dele é a tragédia dela. (PEREZ, 1998, p. 217, tradução nossa)<sup>41</sup>

Nas argumentações acima, percebe-se que os efeitos de distanciamento e complexidade, associados a Brecht por Perez e Faulkner, não são necessariamente alcançados, no cinema de Renoir, por uma teatralidade. As valorizadas molduras construídas por Renoir não se remetem sempre à moldura do prosclênio teatral, e podem acionar outras referências, como a pintura e até mesmo a fotografia. De qualquer forma, a moldura é um elemento importante para desenvolver o distanciamento, pois enfatiza ao público que o que está dentro dela é uma construção, algo deliberadamente composto, e que, portanto, o que aparece na tela não é a realidade transparente almejada pelas ficções dramáticas. Considerando a nossa problemática, é preciso destacar ainda que algumas molduras desenvolvidas por Renoir são claramente teatrais e inventivas. Um exemplo clássico é o prelúdio de *A cadela*. O filme começa com um prosclênio de um teatro de bonecos; após a discussão entre dois bonecos, um permanece e conversa diretamente com o público, comentando de forma reflexiva o filme que será apresentado a seguir (“dentro do palco”):

A obra a que vão assistir não é nem um drama nem uma comédia. Não tem moral, nem prova nada. Os personagens não são heróis ou vilões. São pessoas comuns como você e eu. São três: ELE, ELA e o OUTRO, como sempre. ELE é um bom sujeito, tímido, de meia idade e muito ingênuo. Sua cultura e sensibilidade, muito superiores a do ambiente em que vive, fazem com que o considerem um perfeito idiota. ELA é uma moça com um charme especial e uma vulgaridade toda sua. Ela sempre é sincera, ela mente o tempo todo. E o OUTRO, é somente Dedé, nada mais. E agora, senhoras e senhores, o espetáculo vai começar. (A CADELA)

Lúdica, a inserção claramente incita uma distância entre os espectadores e o filme, evitando a identificação total, de modo que eles reflitam sobre o que acontece. O atrito entre esta apresentação e os acontecimentos posteriores causa estranhamento, pois o tom lúdico do prólogo não é tão

<sup>41</sup> “(...) a wholly serious character and he a clown, make the film’s most incongruous juxtaposition, whose full impact is saved for the end, when we see the two married and realize with a shock that his farce is is her tragedy.” (PEREZ, 1998, p. 217)

acentuado no filme como um todo, embora ele apresente elementos cômicos e dramáticos. O contraste é maior ao se considerar as cenas em locação do filme em relação ao aspecto artificial da apresentação inicial. Aliás, tal atrito volta ao final, quando Michel Simon está em uma rua da cidade, encontra um amigo (em um exemplo claro de *realismo exterior*), e a moldura do proscênio do teatro de bonecos retorna.

O recurso do proscênio foi usado em outros filmes posteriores de Renoir, como *A carruagem de ouro* e *O pequeno teatro de Jean Renoir*, mas Braudy (1972) afirma que o contraste entre estilização e naturalismo é mais intenso em *A cadela*, pois em *A carruagem de ouro*, por exemplo, o fazer teatral é tema do próprio filme. A intriga de traição e assassinato de *A cadela* contrasta com o teor lúdico do teatro de bonecos, de forma que, a partir deste contraste, o espectador é convidado a refletir. Mas o desenvolvimento de um prólogo e de um epílogo que não seja tão separado do filme não ocorre somente na fase tardia de Renoir. Em *O crime do senhor Lange*, por exemplo, o filme começa com o protagonista e sua parceira Valentine (Florelle) chegando a um café próximo da fronteira. Eles vão fugir da França logo após Lange ter assassinado o seu antigo e opressor patrão. No café da hospedaria, o filho do dono percebe rapidamente que o novo cliente é o fugitivo procurado, ocasionando uma discussão entre os homens que estão ali. A introdução aqui não é diretamente teatral (como os proscênios de *A cadela* e *A carruagem de ouro*), mas apresenta um enclausuramento no espaço e uma ação desnaturalizada. O objetivo principal não é apresentar uma ação lógica, através da qual, gradativamente, o espectador perceba que aquele personagem que acabou de chegar no café cometeu um crime. Não, tudo é informado de maneira rápida e sem uma explicação lógica (não é mostrado quanto tempo se passou entre o crime e a chegada na hospedaria, nem é explicado como o filho do dono do local sabe do ocorrido, principalmente se considerarmos que o assassinato ocorreu de noite, sem nenhuma testemunha, em um ambiente povoado por trabalhadores camaradas de Lange). O mais importante aqui é disparar a informação e iniciar a discussão moral sobre o assunto, algo que os trabalhadores iniciam rapidamente. Ainda que a cena não apresente um espaço artificial (apesar de aparentemente ser feita em estúdio) e que os personagens trajem figurinos verossímeis, o tom das *performances* é mais estilizado, algo que é acentuado por uma discussão moral profunda (e rapidamente instalada), inesperada para aquela ocasião.

O fato desse debate se dar em volta de uma mesa não é gratuito. Renoir realizou muitas cenas desse tipo, filmando-as de várias maneiras, imprimindo nelas um tom estilizado devido aos diálogos e atuações dos personagens, como se cada reunião tivesse uma importância social maior do que uma simples refeição poderia ter: “O senso de ocasião social que é focalizado todos os dias na hora do jantar é o equivalente natural do senso de ocasião especial que está indissolúvelmente

ligado à idéia de teatro” (BRAUDY, 1972, p. 86).<sup>42</sup> É como se esse momento em volta da mesa fosse importante para definir e apresentar as condições importantes que agem sobre os personagens.

Assistimos a história de Lange a partir de um *flashback* que se inicia quando Valentine conta para os homens, no café da fronteira, como seu parceiro chegou naquela situação, para que então eles decidam se irão entregá-lo ou não. Durante o filme, a cena no café é retomada pontualmente, mas ela tem importância principalmente no início e no fim, como se fosse um prólogo e um epílogo, de maneira paralela às cenas com o teatro de bonecos em *A cadela*, como argumenta Faulkner:

Por seu método de enquadramento, o filme levanta a questão de uma justiça social em conflito com a lei, já que é a partir desta distinção que o grupo no café é convidado a tomar sua decisão sobre entregar Lange para a polícia ou soltá-lo. Estruturalmente, o prólogo e o epílogo têm uma função não muito diferente da que têm em *A cadela*. Localizar o prólogo e o epílogo fora do local e do tempo da ação principal, removendo qualquer suspense ao nos informar sobre o assassinato no início, deve nos encorajar a refletir sobre os problemas em questão como parte do júri improvisado. Presumivelmente, chegamos ao nosso julgamento particular porque reconhecemos nossa causa comum com Lange contra o egoísmo incessante dos interesses do capital: “talvez ele tenha matado um rato”, alguém diz. (FAULKNER, 1986, p. 64, tradução nossa)<sup>43</sup>

Todas estas análises sobre a teatralidade de Renoir a associam a uma perspectiva crítica. De diferentes maneiras, mesmo em filmes que não lançam mão de recursos teatrais, é forte a ideia de que a sociedade impõe máscaras sobre os indivíduos. Eles podem se acomodar nesses papéis (como ocorre em *O preguiçoso* e *Chotard et cie*) ou impor um outro teatro contra o teatro imposto pela sociedade, como ocorre com o trabalho corporal de Michel Simon em *Boudu salvo das águas* e *A cadela* ou com a estilização auto-consciente dos aristocratas em *A grande ilusão*, *A marsehesa* e *A regra do jogo*. Há ainda teatralidades específicas: a de Rodolphe, em *Um dia no campo*, que por meio de sua estilização, e de seu olhar teatralizador, anula a liberdade da mulher que ele deseja, Henriette, ao aprisioná-la por força de seu olhar dominador; e a de Octave, que não só se vê como ator, mas também como diretor das relações sociais, ainda que um diretor fracassado, pois não consegue levar felicidade a ninguém.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> “The sense of social occasion that is focused every day on the dinner hour is the natural equivalent of the sense of special occasion that is indissolubly linked with the idea of theater.” (1972, p. 86)

<sup>43</sup> “By its framing device the film raises the issue of a social justice in conflict with the letter of the law, since it is on that distinction that the group at the café is asked to make its decision about whether to run Lange over to the police or release him. Structurally, the prologue and epilogue have a function not unlike that which they serve in *La Chienne*. Locating the prologue and epilogue outside the principal action in place and time, removing any suspense by informing us of the murder at the outset, should encourage us to reflect upon the issues at hand as part of the makeshift jury. Presumably, we arrive at our particular judgment because we recognize our common cause with Lane against the unremitting selfishness of capital interests: “maybe he killed a rat”, someone says.” (FAULKNER, 1986, p. 64)

<sup>44</sup> As interpretações de autores como Braudy e Perez são coerentes mas sempre é necessário destacar que elas não esgotam as análises sobre os filmes. Pelo contrário, mesmo em uma fase mais coerente como a do *Renoir francês*, é possível identificar pluralidade. É o que faz Faulkner, ao caracterizar um interesse mais sociológico na primeira metade dos anos 1930 e um mais transformador e ativista na segunda metade, sendo que mesmo nessas sub-fases há

As camadas destas teatralidades são alcançadas a partir do trabalho com a imagem, desde a artificialidade da *performance* até o enclausuramento do espaço ou o uso de molduras. Ao analisarmos *A carruagem de ouro* e *Almoço sobre a relva*, é preciso levar em consideração a filmografia anterior para pensar continuidades e rupturas, o que faremos nos próximos capítulos.

### Cap.3 – O *Renoir tardio* - A *carruagem de ouro*

Logo após o sucesso de *O rio sagrado*, Renoir volta à Europa, buscando projetos em sua terra de origem. Antes de retornar à França, para filmar *Cancan Francês*, o diretor realiza, na Itália, *A carruagem de ouro*, dando início a um período de sua carreira marcado pela artificialidade e pela aparente distância dos acontecimentos históricos contemporâneos, de maneira distinta ao que realiza sua obra dos anos 1930. Este filme e os dois seguintes, *Cancan Francês* e *As estranhas coisas de Paris*, formam um trio informal que já foi considerado uma “trilogia da arte”, ou, segundo Jonathan Rosenbaum (2017), uma “trilogia do espetáculo”. Sobre as obras dessa época, Martin O’Shaughnessy (2000) afirma que os filmes tardios de Renoir tem um tom mais consistente do que as obras da fase do *Renoir francês*; tom este marcado pela comicidade, apesar de alguns filmes apresentarem momentos mais sombrios. Em relação à trilogia, como caracteriza o autor, todos os trabalhos são de época, usam a cor de maneira irrealista e apresentam personagens que são variações de tipos fixos, como o toureador arrogante, o soldado impetuoso, a linda princesa estrangeira, a *femme fatale* e outros.

O anti-realismo dos filmes é reforçado por sua forma cômica. As situações são deliberadamente clichês e terminam de forma planejada, assim como a ação segue os padrões previsíveis da farsa, do vaudeville e da comédia musical (amante oculto descoberto, perseguições circulares através de salas interligadas, lutas cômicas, a perturbação de eventos públicos por assuntos do coração). (O’SHAUGHNESSY, 2000, p. 194, tradução nossa)<sup>45</sup>

Assim, alguns analistas criticam os filmes tardios de Renoir por uma suposta diminuição da perspectiva crítica do diretor, mais presente nos anos 1930. Martin O’Shaughnessy lembra que Georges Sadoul, por exemplo, comparou *A carruagem de ouro*, de maneira desfavorável, à peça *Le Carosse du Saint-Sacrement*, de Mérimée, que inspirou o filme, “acusando Renoir de esvaziá-la do conteúdo subversivo”: “Percebendo que o filme camufla a falta de conteúdo com a teatralidade e a formalização, [Sadoul] conclui que o diretor fugiu de seu país, da realidade e dos problemas contemporâneos” (O’SHAUGHNESSY, 2000, p. 194, tradução nossa).<sup>46</sup> Uma autora mais contemporânea com uma visão paralela é Janet Bergstrom, que

vê *Cancan francês* como uma traição ao cinema inteligente, socialmente evocativo e fotogênico em que Renoir se destacou antes da guerra, um modo de filmagem impregnado das tradições visuais do cinema mudo. Além disso, como *Cancan francês* se localizou no meio artístico de Montmartre durante a Belle Epoque, o filme realizou uma dupla regressão, pessoal e social, que permitiu a Renoir retornar através da ficção ao período e local de sua infância [...] como também à inocência da França antes da Ocupação [...] é

<sup>45</sup> “Their anti-realism is reinforced by their comic form. Situations are deliberately clichéd and endings manifestly contrived as the action follows the predictable patterns of farce, vaudeville and musical comedy (hidden lover discovered, circular chases through interlinked rooms, comic fights, the disruption of public events by affairs of the heart)” (O’SHAUGHNESSY, 2000, 194).

<sup>46</sup> “Accusing Renoir of emptying it of subversive content. Finding that the film camouflages a lack of content with theatricality and formal perfection, he concludes that the director has fled his country, reality and contemporary problems” (O’SHAUGHNESSY, 2000, p. 194).

simplesmente um fato que o cinema, e não apenas o cinema francês, perdeu muito quando Renoir abandonou a direção que ele buscou com tanta convicção durante os anos 1930 na França. (BERGSTROM, 1996, p. 459, tradução nossa)<sup>47</sup>

Ainda que identificando elementos críticos no *Renoir tardio*, Faulkner (1986) e Burch e Sellier (2014) consideram que as referências artísticas desta fase são acionadas como formas de organizar a sociedade e trazer harmonia ao mundo. Em contraposição, também há análises que focalizam o lado crítico deste momento. Podemos citar as leituras mais autorais de Bazin, Truffaut (1989; 1974), Beyllie (2017) e Deleuze (2013), que apresentam uma espécie de continuidade entre as diferentes fases de Renoir, ainda que analisem também as suas transformações. Martin O'Shaughnessy e Colin Davis também desenvolvem leituras que sublinham a dimensão crítica; eles argumentam que filmes como *A carruagem de ouro* e *As estranhas coisas de Paris* abordam, de maneira alegórica, temas como o desmembramento da Europa no pós-guerra e as ameaças do populismo de heróis nacionais à República Francesa. A presente abordagem defende a perspectiva crítica do *Renoir tardio*, ainda que não focalizando na contextualização histórica. Em nosso argumento, a artificialidade teatral é elemento importante dessa perspectiva crítica, principalmente se considerarmos as várias nuances que ela tem na obra anterior de Renoir, como visto no segundo capítulo; nuances que permanecem, com variações, nos filmes posteriores, com a intensificação da artificialidade a partir de diferentes referências artísticas - notadamente a teatral, e sobretudo em *A carruagem de ouro*.

Em nossa pesquisa, consideramos que a teatralidade existe em dois campos (não necessariamente separados): a *mise-en-scène* e a dramaturgia. No primeiro, ela é alcançada a partir do uso de vários recursos que incitam no espectador o sentimento de estar vendo algo teatral. Entre esses recursos, há a estilização da *performance* dos atores, por meio da desnaturalização dos gestos, e a limitação e enclausuramento do espaço, de modo a diminuir a percepção de que existe algo para além do enquadramento. A concentração espacial é teatral porque o teatro clássico que inspira Renoir é um “lugar naturalmente fechado” (BEYLLIE, 2017, p. 48), um paralelepípedo aberto que comporta somente três lados. A teatralidade na *mise-en-scène* também existe por meio de referências diretas, como o uso de proscênios ou apresentações em palcos. Nos filmes de Renoir, os palcos mais comuns são informais e improvisados, como o teatro dos prisioneiros em *A grande ilusão* e o teatro dos soldados em *O preguiçoso*. Também há referências indiretas ao palco teatral

<sup>47</sup> “ (...) see French Cancan as a betrayal of the intelligent, socially evocative, photogenic filmmaking Renoir had excelled in before the war, a mode of filmmaking steeped in the visual traditions of silent cinema. Moreover, because French Cancan was set in the artistic milieu of Montmartre during the Belle Epoque, the film performed a double regression, both personal and social, that allowed Renoir to return through fiction to the period and locale of his childhood [...] as well as the innocence of France before the Occupation. [...] it is simply a fact that the cinema, and not only French cinema, lost a lot when Renoir abandoned the direction he had pursued with so much conviction during the 1930S in France” (BERGSTROM, 1996, p. 459).

italiano, quando as configurações de determinados enquadramentos os tornam semelhantes a palcos, como ocorre na escadaria da mansão de La Chesneye, em *A regra do jogo*. No campo da dramaturgia, a teatralidade surge principalmente como um elemento metafórico, já que as contradições dos personagens geralmente são desenvolvidas a partir do seguinte princípio: para a sociedade continuar existindo, sem colapsar, é preciso que todos interpretem papéis preestabelecidos, impostos por condições sociais externas aos indivíduos. A contradição surge quando um personagem está descontente com o papel imposto a ele, ou ainda quando os papéis de algumas figuras abastadas estão sendo trocados para a ascensão de outros, pois quem se prende ao passado geralmente não consegue um papel na nova sociedade (como é o caso dos aristocratas em *A marsehesa*, que são suplantados pelos revolucionários, e em *A grande ilusão*, suplantados pelos burgueses e operários).

A partir desta breve revisão, percebe-se que a teatralidade pode ter diferentes sentidos, a depender de sua elaboração em cada filme. Quando um personagem estiliza o seu cotidiano, como se interpretasse um personagem em sua própria vida (Boeldieu e Rauffenstein), ou quando se entrega ao confinamento de um espaço (Legrand), a teatralidade da estilização e do enclausuramento pode significar refúgio (da sociedade). No caso de *A cadela*, o confinamento de Legrand em seus apartamentos, onde convive com a amante (em um deles), e em outro pinta seus quadros (quando não está brigando com a mulher), configura-se como um refúgio para as opressões e ridicularizações de que é vítima, por todos que estão a sua volta, esposa ou colegas de trabalho. Mas esta limitação espacial nem sempre vai ganhar o mesmo sentido. O ambiente fechado em *Boudu salvo das águas*, por exemplo, não é um refúgio, pois ele oprime o personagem-título, já que os burgueses da livraria onde ele passa a viver estão, a todo momento, tentando normatizá-lo. Já a teatralização do cotidiano realizada pelos aristocratas em *A grande ilusão* configura também um refúgio, mas diferente de como ocorre em *A cadela*; Boeldieu e Rauffenstein estilizam suas vidas pois parecem saber que suas classes estão destinadas ao fim. A sofisticação exacerbada de seus gestos corresponde a uma espécie de última apresentação de uma companhia de teatro. Já em *A cadela*, não há uma autoconsciência teatral no protagonista, pelo menos nos dois primeiros atos do filme.

Em relação ao aspecto aprisionador da teatralidade, o fator teatralizante geralmente é exterior aos personagens *em cena*, como é o caso dos ambientes limitados de *Boudu*, contra os quais ele se rebela, ou *Chotard*, aos quais o protagonista se adapta. Um outro elemento externo que pode teatralizar é o olhar de um personagem mais estilizado em direção a outro, como demonstra a análise de Perez sobre *Um dia no campo*. No filme, segundo o autor, a personagem Henriette é aprisionada pelo olhar de Rodolphe, que, a partir do gestual teatral na forma de observar, transforma

o *alvo* de seu olhar em um personagem de seu teatro particular e conquistador. Ao pesquisarmos a teatralidade de *A carruagem de ouro*, abordaremos todas essas nuances, a partir de nossos dois eixos de análise: o artificialismo na *mise-en-scène* e o artificialismo na dramaturgia. Antes, uma apresentação do filme.

Em *A carruagem de ouro*, uma trupe de atores italianos de *commedia dell'arte* chega, no século XVIII, a uma colônia sul-americana, governada pelo Vice-Rei Ferdinando, um aristocrata mais preocupado com a vida privada do que com a política. A estrela da trupe é Camilla, uma atriz que, ao longo do filme, é interpelada por três homens: o soldado amigo Felipe, que acompanha a trupe de atores desde a Itália; o Vice-Rei e o toureador Ramon, que se interessam por ela na colônia. Na mesma embarcação em que a trupe viaja até a América do Sul, também se encontra uma carruagem de ouro que foi encomendada pelo Vice-Rei, e que ele afirma ser um símbolo de sua classe. Depois das dificuldades iniciais para se apresentar no local, a companhia teatral começa a ficar mais confortável ao se aproximar da aristocracia. No entanto, essa relação sofre várias reviravoltas à medida que os nobres não aceitam a ligação entre Camilla e o Vice-Rei. Já os outros dois pretendentes exigem da atriz que ela faça sacrifícios, principalmente em relação a sua vida artística. Em meio a tantas incertezas, Camilla decide ficar no teatro em detrimento de sua vida sentimental.

A primeira questão que se deve apontar ao discutir a teatralidade em *A carruagem de ouro* é que Renoir não buscou uma reconstituição exata da *commedia dell'arte*. Seu principal objetivo foi ampliar a artificialidade inerente à tradição homenageada, estendendo as críticas que esse estilo fazia às convenções do teatro erudito – bastante submisso ao texto – em direção às convenções que regem a própria sociedade. A ampliação vai ao encontro de nosso problema de pesquisa, que busca pensar um artificialismo crítico na obra de Renoir, para além de experiências apenas formais e-ou lúdicas. O uso inventivo da referência clássica é paralelo às criações de Brecht e Pirandello, como caracteriza Thomas Elsaesser, ao afirmar que a artificialidade da *commedia dell'arte* possibilitou a Renoir criar uma metáfora teatral, principalmente na forma, e nem tanto no conteúdo, de maneira semelhante ao que fizeram os dramaturgos modernos:

Como a pantomima em *A regra do jogo*, a *commedia dell'arte* permite aos protagonistas de *A carruagem de ouro* estarem ao mesmo tempo “na personagem” e ficarem fora dela, e isso complica – ao adicionar uma camada extra – tudo o que acontece, tornando a *commedia* um dispositivo de desfamiliarização na tradição de Pirandello e Brecht. (2013, p. 242, tradução nossa)<sup>48</sup>

<sup>48</sup> “Like the pantomime in *La Règle du jeu*, the *commedia dell'arte* allows the protagonists of *Le Carrosse d'or* to be both “in character” and to stand outside it, and it “complicates” – by adding an extra layer – everything that takes place, making the *commedia* a defamiliarization device in the tradition of either Pirandello or Brecht.” (2013, p. 242)

Ou seja, Renoir não quer nos fazer esquecer de que os personagens de *A carruagem de ouro* são uma criação artística. Há uma intenção deliberada de teatralizar todos os momentos representados, quer eles se passem dentro ou fora do teatro. Nessa teatralização, dois elementos são fundamentais, compondo um dos nossos eixos de pesquisa e análise, o artificialismo na *mise-en-scène*: referimo-nos ao design dos cenários e à *performance* dos atores, que, em muitos momentos, são desnaturalizados. Em relação aos cenários, podemos citar o primeiro plano após os créditos, em que um proscênio teatral com as cortinas fechadas é iluminado até que as mesmas se abram. Dentro do “palco” não há os personagens atores (da trupe italiana), mas os personagens da nobreza se movimentando em dois níveis, criando-se uma metáfora clara de como aqueles aristocratas são atores em suas próprias vidas, dramatizadas na obra. Já podemos identificar um processo de distanciamento nessa estilística, pois o cenário teatral não busca naturalizar o espaço onde ocorre o drama, já que o teatro que vem à tona não tem relação com o conteúdo da história naquele momento. Mais à frente comentaremos como o uso dessa teatralidade no cenário incita críticas sociais, aliado a alguns comentários dos personagens em cena.

No eixo voltado para o artificialismo na *mise-en-scène*, um elemento importante, além da composição do cenário, é a *performance* dos atores. Na cena inicial, por exemplo, todos se movimentam de forma não naturalista - basta observarmos o homem em frente à escada que fuma um charuto e, ao soltar fumaça, lança um olhar ao “público” para se vangloriar. O ambiente muda quando um homem que estava na janela no andar superior se dirige ao meio da escada e grita: “A carruagem!”, fazendo com que todos os nobres e oficiais corram para o lado esquerdo do plano. Essa corrida, com uma movimentação marcada dos corpos, transmite certa jocosidade artificiosa, não sendo nem totalmente rígida nem improvisada, mas uma espécie de meio termo entre as duas opções. A movimentação graciosa e coreografada dos atores é uma característica constante do filme, tornando-se um fator essencial para se pensar o artificialismo na *mise-en-scène*. Assim, nota-se como Renoir amplia a artificialidade da referência (a *commedia dell’arte*) para realizar uma crítica mais ampla, mas sem retirar o estilo vivo dessa teatralidade. Esta construção foi realizada de modo proposital, como demonstram as palavras do próprio diretor: “Quanto à atuação, eu pedi àqueles que estavam interpretando os papéis da vida real para atuarem com um pouco de exagero, de modo a dar um tom teatral à vida real e criar confusão entre o palco e a realidade” (RENOIR apud TRUFFAUT, 1974, p. 276, tradução nossa).<sup>49</sup>

Na primeira metade, a trupe de Camilla passa por alguns obstáculos para realizar apresentações em condições adequadas. Nessa parte é que os elementos clássicos da *commedia*

<sup>49</sup> “As for the acting, I asked those who were playing the real-life roles to play with a little exaggeration so as to give real life a theatrical tone and create confusion between the stage and reality” (RENOIR apud TRUFFAUT, 1974, p. 276).

*dell'arte* estão mais nítidos, com duas apresentações da trupe, que não passam de dez minutos cada uma. Já na segunda metade o que ganha mais importância não é a produção de um espetáculo – não há cenas de ensaio ou *performances*, por exemplo –, mas os relacionamentos de Camilla. No conteúdo, o teatro se afasta, mas na forma ele permanece e até se intensifica na segunda parte. Não somente pelos corpos dos atores, mas por diferentes recursos que comentaremos.<sup>50</sup> Em nossa análise, prosseguiremos a seguir na discussão do artificialismo na *mise-en-scène*, e, posteriormente, seguiremos para o artificialismo na dramaturgia.

### 3.1 O artificialismo na *mise-en-scène*

Um elemento que realça a teatralidade de *A carruagem de ouro* é a forma como os rostos dos atores são trabalhados em algumas cenas. Ainda que a decupagem e a encenação do filme não rompam com a unidade do tempo e do espaço, elas não são desenvolvidas ordinariamente, e criam algumas quebras de expectativa. Uma das formas de organização convencional da decupagem segue, segundo André Bazin, “uma análise psicológica interior ao filme, isto é, conforme o ponto de vista de um dos protagonistas na situação dada” (1991, p. 136). Dito isto, há, pelo menos, três momentos no filme de Renoir em que é criada no público a expectativa de um plano subjetivo que não vem: no primeiro encontro entre Camilla e o Vice-Rei; no primeiro passeio de Camilla e seus amigos com a carruagem; e quando a atriz está na plateia assistindo à tourada de Ramon. Nesse último, a câmera está em primeiro plano no rosto de Camilla, e aos poucos vai recuando, enquanto percebemos e sentimos o que acontece na tourada – os ataques e reviravoltas em cena – a partir de suas reações. Ao final, quando Ramon vence e o plano fica totalmente aberto, toda a plateia explode de alegria. O mesmo recurso acontece, mais rapidamente, quando, momentos antes, Camilla foge da corte do Vice-Rei com *A carruagem de ouro*.

Contudo, nos dois momentos citados, os personagens em cena somente reagem ao que acontece em frente a seus rostos (uma fuga na estrada, em um exemplo, e uma tourada, em outro). Há mais uma cena que utiliza esse recurso, mas com os personagens comentando o que está na frente dos rostos, o que não ocorre nos exemplos anteriores, pois neles os personagens apenas reagem. Tal diferença acrescenta uma nova nuance crítica ao recurso de valorizar os rostos dos atores, mesmo quando se cria a expectativa de um plano subjetivo. Referimo-nos ao primeiro encontro entre o Vice-Rei e Camilla, quando o nobre chama a atriz para conversar em um aposento de sua corte, logo após uma apresentação da trupe de atores no local. Inicialmente, há uma quebra,

---

<sup>50</sup> Embora o cinema de Renoir seja famoso por alguns procedimentos estilísticos – como o uso da profundidade de campo e os movimentos de câmera –, percebemos, ao olhar para seus filmes mais de perto, uma mescla estilística, com alguns recursos mobilizados pontualmente e outros mais correntes. Não vamos deixar de lado os recursos pontuais. O próprio uso do proscênio no primeiro plano de *A carruagem de ouro*, por exemplo, vai ser usado em apenas mais dois momentos no filme, mas ambos importantes.

devido ao leve desvio estilístico da cena: o Vice-Rei refere-se a um cemitério que está a sua frente, mas não nos é mostrado. Em seguida, a frontalidade dos rostos ganha uma dimensão reflexiva mais ampla, pois é indicado que seu olhar não mira somente o espaço em frente, mas também uma possibilidade de refúgio para a vida de nobre. O próprio personagem afirma que é raro ele rir daquele jeito, fazendo em seguida um leve desabafo: “Só estamos aqui por causa desse ouro traiçoeiro. Ninguém sonha com outra coisa. E onde o ouro comanda, a risada desaparece.” Para além da crise do personagem, a teatralidade da cena também oferece uma visão crítica em relação ao poder dominante. É o que interpreta Colin Davis, ao identificar que esta cena, assim como outras de Renoir construídas sobre a frontalidade, esconde lugares ou acontecimentos violentos.

O cemitério e a prisão são as fundações não representadas nas quais o poder do regime colonial se funda. Também não vemos nada no filme da guerra - que está sendo travada para garantir as minas de ouro e prata - contra os “selvagens”, que representam uma ameaça à riqueza dos colonizadores espanhóis. A violência não está longe da vida desses personagens, mas é mantida fora de vista, pois poderia manchar nosso prazer. (DAVIS, 2012, p. 67, tradução nossa)<sup>51</sup>

A nosso ver, nos três momentos acentua-se a teatralidade, ao se buscar um efeito incomum no cinema, e mais presente nas condições espetatoriais do público no teatro; este, muitas vezes, se vê observando os atores observando algo. Bazin elogiou esse recurso, utilizado em um plano no final de *Pecado Original*, de Jean Cocteau: “O objeto do plano não é o que ela olha, tampouco seu olhar; mas olhá-la olhar. Por cima dos seus ombros, sem dúvida, e esse é o privilégio cinematográfico, mas que Cocteau restitui com a presteza do teatro” (BAZIN, 1991, p. 138). Ainda podemos lembrar Brecht: “É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante” (BRECHT, 2005, p. 78). Como consequência, há um estímulo à fantasia, mas não a que o público se entregue a uma empatia total. Para além da fantasia, na cena do primeiro encontro, uma reflexão crítica também é incitada pelo comentário do Vice-Rei, que indica os limites e a mesquinha da classe social de que ele mesmo faz parte.

Na mesma cena, podemos destacar outro momento. Logo no início, o Vice-Rei retira sua peruca porque a cabeça estava coçando. Thomas Elsaesser (2009) afirma que essa retirada de peruca é uma referência ao gesto do personagem Antônio que, pouco antes, no palco, colocara a máscara de Pantalone, personagem clássico da *commedia del'arte*. Considerando-se que nessa modalidade de teatro os atores usam vestuários codificados em relação a seus tipos fixos (ARÊAS, 1990), pensamos que a relação entre o Vice-Rei e as suas vestimentas teatraliza a vida fora dos

<sup>51</sup> “The cemetery and the prison stand as the unrepresented foundations on which the power of the colonial regime is founded. We also see nothing in the film of the war which is being waged to secure the gold and silver mines against the “savages” who represent a threat to the wealth of the Spanish colonizers. Violence is not far from these characters’ lives, but it is kept politely out of view in case it might taint our pleasure” (DAVIS, p. 67, 2012).

palcos. A sua peruca é peça fundamental do tipo fixo que ele deveria encarnar – o do nobre –, seguindo determinadas regras e protocolos de conduta, que, entretanto, não o satisfazem. Não só os seus comentários, mas o seu próprio corpo, transmitem esse incômodo, enquanto todos os outros nobres parecem “caber” em suas vidas codificadas, inclusive com vestuários, e perucas, característicos.

Este incômodo com a peruca e outros gestos que indicam o aborrecimento do personagem com os protocolos da corte, apresentados desde o início do filme e retomados várias vezes durante a obra, configuram uma irônica quebra de expectativa. De que modo o aristocrata líder de uma colônia deveria aparecer pela primeira vez em cena? Algo pomposo, poderíamos imaginar; mas Renoir o apresenta sentado com os pés em uma bacia. O corpo do ator se sobrepõe ao do personagem, e não o do personagem ao do ator, como ocorreria em um filme histórico convencional. É justamente isso que aponta Jean-Louis Comolli sobre outra obra de Renoir, *A marsehesa*, de 1938. O autor defende que o filme histórico convencional

tenta assegurar que o corpo do ator seja esquecido, para cancelá-lo, para mantê-lo escondido, pelo menos, sob o corpo supostamente conhecido e pretensamente preeminente do personagem histórico representado. [...] Não há dúvida de que *La Marseillaise* tenta obliterar a imagem da memória. Pelo contrário, permite-se que sua persistência [a da imagem da memória] flutue, e seja interpretada como uma espécie de constrangimento, um rastejamento, um rival para a imagem atual [do filme de Renoir]. [...] Pierre Renoir não se contenta em não esconder seu próprio corpo por trás do suposto corpo de Luís XVI, nem em aplicá-lo ao modelo supostamente conhecido. Ele traz esse corpo, o seu próprio, para o primeiro plano: enfatiza sua realidade e presença, multiplica seus efeitos. Longe de fazer o espectador esquecer, ele aponta para si: doravante este corpo não será algo automático. (COMOLLI, 1978, p. 59, tradução nossa)<sup>52</sup>

Ao valorizar o gestual para transmitir uma perspectiva, o filme de Renoir nos remete a Brecht; o dramaturgo defendia que o ator deveria exteriorizar, de forma gestual, a sua natureza emocional: “O ator tem que descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo” (BRECHT, 2005, p. 108). Como expressão exterior, podemos citar a retirada da peruca pelo Vice-Rei no encontro com Camilla. Lembremos também dos gestos dos criados, que estão sempre em torno do Vice-Rei, cuidando de seu corpo, seja lhe barbeando ou penteando um cílio. Nessas ações, se expõem não somente o incômodo do rei, mas também a sua vaidade e certa

<sup>52</sup> “(...) try to ensure that the actor's body is forgotten, to cancel it, to keep hidden, at least, beneath the supposedly know and intendedly pre-eminent body of the historical character to be representend. [...] No question in *LaMarseillaise* of attempting to obliterate the memory image. On the contrary, its persistense is allowed to float, it isplayed on as a kind of embarrassment, a screen, a rival for the current image. [...] Pierre Renoir is not content notto conceal his own body behind the supposed body of Louis XVI, not to apply it to the supposedly know model. Hebrings this body, his own, to the fore: he emphasises its reality and presence, multiplies its effects. Far from makingthe spectator forget it, he points it out to him: henceforth this body will not be something automatic” (COMOLLI,1978, p. 49).

mediocridade dependente: esse corpo pomposo não tem autonomia para desempenhar as atividades mais banais do dia a dia.

Os gestos não somente externalizam as personalidades dos personagens, mas as situam dentro de relações sociais, em sintonia com o conceito de *gestus* social de Brecht. Conforme Anatol Rosenfeld, no teatro épico do autor alemão, “mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente” (1985, p. 163). Assim, tanto a retirada de peruca, quanto as outras cenas em que o corpo do Vice-Rei está exposto – se barbeando ou com os pés na bacia –, evidenciam ora a vaidade, ora a vontade de se livrar dos protocolos de uma sociedade rígida. Esta, por sua vez, também ganha *gestus* sociais, pois os nobres apresentam movimentos carregados que parodiam o modo de vida aristocrata, transmitindo visualmente a rigidez do mundo em que vivem. O público não ri de qualquer personagem, mas de personagens que estão no poder e representam uma classe superior, o que não é gratuito.

Os corpos rígidos dos aristocratas ganham vida na tela não somente em seus momentos de destaque, quando estão no centro do plano e ocupando maior espaço de tela, mas também aparecem em segundo plano, quando os protagonistas do filme estão no centro da ação. Assim, mesmo quando Camilla ou o Vice-Rei sofrem suas dúvidas e angústias, vários nobres aparecem em tela em profundidade de campo, geralmente por meio de aberturas no espaço – como janelas ou portas –, sempre em uma movimentação viva, dando a sensação de que independem do que acontece no espaço principal das cenas. Tal recurso é uma marca estilística de Renoir desde os anos 1930, e ainda que seja muito presente no filme, não é exclusivo: o diretor também usa planos e contra planos (como no final da citada cena do primeiro encontro entre Camilla e o Vice-Rei) e até espaços opacos sem profundidade, como veremos mais adiante. Vale notar que esses planos em profundidade são relativamente rápidos. Mesmo que a movimentação do filme não seja tão frenética quanto no anterior *A regra do jogo* ou no posterior *As estranhas coisas de Paris*, os personagens em primeiro plano geralmente passam em frente a esse mundo em segundo plano de forma rápida, de modo que podemos identificar o que nele acontece, mas não apreciá-lo detidamente. Isso não é necessariamente negativo; a rapidez não deixa de expor a rigidez e o automatismo das regras do mundo aristocrata, já que mesmo quando o Vice-Rei está retirando sua peruca e reclamando dos nobres (figura 4), por exemplo, eles não param de viver suas vidas sem espontaneidade no fundo da tela, em uma profundidade, neste caso, desfocada.



Figura 4

Gostaríamos de destacar, a partir desses exemplos, como vários recursos cinematográficos e de *mise-en-scène* são utilizados para realçar a teatralidade da obra. Tal uso coloca *A carruagem de ouro* em consonância com a concepção do cinema como uma arte impura, tal como defendido por André Bazin. Para o autor, o cinema, principalmente os filmes que adaptam peças teatrais, deveriam utilizar seus recursos de linguagem para preservar a teatralidade, e não apagá-la: “Vemos que o problema estético primordial, na questão do teatro filmado, é o do cenário. O diretor deve apostar na reconversão de um espaço orientado unicamente para a dimensão interior, do lugar fechado e convencional da interpretação teatral em uma janela para o mundo” (BAZIN, 1991, p. 153). Isso não significa, necessariamente, que somente o filme que se passa em poucos espaços poderia preservar tal teatralidade. Há obras que, mesmo que concentradas espacialmente, conseguem camuflar essa limitação, como no caso dos filmes *noir*, por exemplo, em que a fotografia estilizada chama mais atenção do que a limitação do espaço.

Os argumentos de Bazin tampouco nos levam a crer que um filme que ocorre em vários espaços não consiga portar teatralidade. Podemos considerar que ele a reconquista, por exemplo, se esses vários espaços forem orientados para o seu interior. Acreditamos que este seja o caso de *A carruagem de ouro*. Ainda que o filme ocorra em diferentes espaços (principalmente o palácio dos nobres, o local de apresentação e a casa dos atores), a maioria dos aposentos é filmada de modo a excluir a exterioridade e acentuar a interioridade.<sup>53</sup> Uma forma de produzir tais condições ocorre

<sup>53</sup> Martin 'Shaughnessy (2000) afirma que em algumas cartas de Renoir é claro como o diretor pretendia filmar parte de *A carruagem de ouro* em locação na América do Sul. O objetivo seria abordar a colisão e a interação entre as culturas dos espanhóis e dos nativos. Mesmo depois de aceitar filmar na Itália, o diretor pretendia ter algumas cenas externas, o que não se concretizou. Inicialmente, a teatralidade do filme surge mais como uma imposição do estúdio. No entanto, Martin considera que, ao aceitar as condições, Renoir acentua propositalmente a artificialidade, para explorar a relação entre teatro e vida social.

com a pouca atenção dada a espaços abertos e externos aos aposentos. Mesmo em filmes de estúdio é possível produzir esse tipo de imagem. Abaixo apresentamos dois exemplos retirados dos dois filmes seguintes de Renoir (figuras 5 e 6). Mesmo que esses filmes tenham cenas em locais fechados, a existência de planos como os destacados provocam no espectador a consciência de que existe algo para além dos aposentos fechados apresentados em outros momentos, principalmente porque há uma intensa movimentação entre o que está dentro do enquadramento e o que está fora: na imagem 5, Jean Gabin, de bengala, entra pela esquerda enquanto duas mulheres sobem uma escada acima; já na imagem 6, vários homens caminham para o espaço atrás da tela. Esses espaços não estão voltados para o interior, pois os corpos em cena expõem claramente que há vida pulsando no exterior do enquadramento.



Figura 5



Figura 6

Tal movimentação é quase nula em *A carruagem de ouro*. Geralmente, os personagens entram em um espaço e ficam concentrados nele durante toda a cena. Mesmo que se movimentem, muitas vezes permanecem no mesmo espaço. Ainda que haja alguns planos abertos, como a imagem da chegada da carruagem na colônia, eles não são tão importantes. O jogo com o proscênio realizado em momentos estratégicos realça uma interioridade, pois enfatiza a concentração da ação dramática que, durante todo o filme, ocorre, metaforicamente, dentro de um proscênio. Claramente este espaço não é o espaço real da ação, pois depois que a câmera “adentra” o palco, as cenas se passam em espaços distintos. No entanto, a volta estratégica do proscênio estabelece um jogo com o espectador, enfatizando o aspecto teatral da vida daqueles personagens, que só se solidifica com a interiorização dos espaços no filme e a *performance* teatral. Tal pacto com o espectador é fundamental. Em um filme como *Henrique V* (*Henry V*, 1948), de Laurence Olivier, por exemplo, há jogos semelhantes aos de Renoir: Olivier também posiciona o drama do filme em estruturas teatrais, produzindo uma forma metateatral. Contudo, isso não anula a possibilidade de cenas externas ou mais realistas (em locação), pois o jogo com o espectador realizado em outros momentos é tão intenso que a teatralidade posta no início se preserva durante todo o filme. Como

comenta Bazin: “Uma vez assegurados esses fundamentos psicológicos [de fazer o cinema dentro de um teatro e não fora, como ocorre em adaptações convencionais], Laurence Olivier podia se permitir tanto a deformação pictórica do cenário quanto o realismo da batalha de Azincourt” (BAZIN, 1991, p.133).

Em *A carruagem de ouro*, estes fundamentos psicológicos são preservados não somente pelos jogos com o proscênio teatral, mas também pela forma como algumas cenas dentro da corte são filmadas. Pensemos no palácio do Vice-Rei. A corte é o conteúdo que está dentro do proscênio revelado ao longo do filme, indicando-se assim ao espectador que esse espaço é o mais teatral de todos. Destacamos abaixo algumas imagens retiradas do filme para defendermos o argumento de que essas cenas constroem o espaço voltado para o seu interior (figuras 7, 8 e 9).



Figura 7



Figura 8



Figura 9

O primeiro fotograma foi extraído do início do filme, quando a carruagem chega à colônia. O segundo está no final da apresentação da trupe de teatro na corte, quando o Vice-Rei vai

conversar com os atores. O terceiro aparece em uma cena que ocorre alguns momentos depois, quando os nobres se reúnem em um corredor após a peça, e o Vice-Rei pede para conversar com a então desconhecida Camilla. Todas as cenas ocorrem no mesmo local: o palácio onde vive o Vice-Rei. As imagens apresentam certa profundidade de campo, de modo a facilitar a locomoção de vários atores em cena sem quebrar a unidade de espaço (como defendia e descrevia Bazin). Contudo, essa profundidade nunca é suntuosa, ao estilo das imagens de filmes históricos que mostram grandes palácios ou residências de nobres. Os enquadramentos e a profundidade dos planos parecem ter sido realizados na medida para possibilitar a movimentação dos corpos dos atores, sem eliminar certa rusticidade da imagem que, para utilizarmos os termos de Bazin, orienta esses espaços mais para o seu interior do que para o exterior. Na figura 9, por exemplo, oito corpos ficam amontoados em um espaço que pode até não ser tão pequeno, mas o aglomerado dessas pessoas torna-o menor e mais sufocante. Nem mesmo uma pequena abertura, em profundidade, do lado direito da imagem, oferece espaço livre: nela vemos vários corpos de nobres vivendo suas vidas.

O filme não chega a se deter por muito tempo nesses planos abertos; ele lança mão de uma decupagem padrão que, após a apresentação do espaço como nos fotogramas destacados, passa a analisar a cena em planos mais próximos dos atores que falam. Contudo, há uma volta recorrente ao plano aberto, de modo que o espectador não se esqueça da delimitação do espaço em cena. Além disso, quando uma cena se inicia em um aposento, não há, grosso modo, transições pronunciadas para outros aposentos, de modo que o público é levado, em vários momentos, a ficar concentrado em um mesmo espaço. Esse, por sua vez, nunca ganha ares de luxo ou sofisticação, ao estilo de grandes filmes de estúdio da época, como *Cancan Francês*, inclusive. Na figura 8, a profundidade da imagem acaba justamente na opacidade de um pano simples, de modo que esses locais pareçam mais um cenário em cima de um palco do que um palácio real. Metaforicamente, os espaços são realmente cenários, pois, como já dito, o proscênio no início do filme abriga os aposentos dos nobres. E, literalmente, os espaços são, de fato, cenários tramados pela realização do filme que vemos.

Pensamos que não é gratuita a forma como o espaço (nobre) de *A carruagem de ouro* é orientado para o seu interior, produzindo um aprisionamento. Esse ganha sentido mais amplo, pois indica uma limitação do próprio grupo social que o espaço aprisionado abriga: a nobreza. Se o proscênio teatral já indica a metáfora crítica principal do filme, a forma como os espaços nobres são compostos cristaliza essa construção: os aristocratas não se incomodam com a rigidez de seus movimentos ou a delimitação de seus espaços, desde que preservem seus vários privilégios. Aqui vale lembrar os dois tipos de personagens que Leo Braudy (1972) considera comuns nos filmes

tardios de Renoir: os que se aprisionam inconscientemente e os que se sentem bem no enclausuramento onde vivem. De certa forma, os nobres de *A carruagem de ouro* representam bem o segundo tipo.

Acreditamos que esta configuração teatral da imagem de *A carruagem de ouro* não se refere somente ao teatro, mas ao cinema do início da era silenciosa, geralmente considerado muito teatral. Um bom exemplo deste resgate ocorre na reunião de conselho do Vice-Rei, quando os aristocratas realizam uma espécie de ultimato ao líder: ou ele desiste de dar a carruagem para a atriz ou é deposto. A sala da reunião (figura 10) é cercada por duas outras salas; na sala esquerda, está a sua amante marquesa (figura 11); na direita, está Camilla aguardando o fim do encontro para pegar sua carruagem (figura 12); e entre a sala onde está a atriz e a sala da reunião ainda há uma pequena antessala (figura 13). Em função dos sons que Camilla faz com um violão (que se tornam mais frequentes quando ela avista a marquesa do outro lado), o Vice-Rei vai caminhando por todos esses aposentos. Durante a cena, a câmera se posiciona em diferentes posições, apresentando planos distantes e próximos, que são organizados fluidamente por uma montagem transparente.



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13

Ainda assim, um recurso se destaca: os *raccord* de portas, indicando as mudanças do Vice-Rei entre as quatro salas destacadas, que fazem lembrar as entradas laterais tão caras ao cinema de Griffith dos anos 1910, como já comentado por Aumont. A teatralidade é reforçada pelo uso de planos gerais inesperados que tomam grande distância dos personagens, mesmo que eles estejam em um ambiente aparentemente interno. A movimentação nas duas salas onde estão Camilla e a marquesa (figuras 11 e 12) lembra a encenação recessiva dos anos 1910, na qual, segundo Bordwell (2016), os personagens se movem em diagonal em um fundo perpendicular. Já na pequena antessala (figura 13), a movimentação é mais rudimentar, pois se nas outras salas a câmera é colocada em diferentes posições, aqui ela nunca muda, filmando todos os personagens que passam por ali de forma fixa. Assim, a partir do uso repetitivo dos *raccord* de portas, uma lembrança do cinema teatral é acionada, para depois ser reforçada por inesperados planos distantes, que se repetem, mesmo na sua fixidez.

Nesta cena, a teatralidade também tem um peso na dramaturgia, pois vários “teatros” estão em ação. Um deles é o político, já que o conselho do Vice-Rei marcou aquela reunião com o intuito claro de pressioná-lo. No início, eles oferecem um apoio amplo, até que, no final, é explicada a obrigação de compartilhar a carruagem e se afastar da atriz. Ou seja, os nobres fazem um teatro para se aproveitarem de um objeto aparentemente supérfluo, e que não tem importância política no contexto social daquela colônia. Há também o teatro amoroso do líder, que tenta convencer a cada uma de suas amantes que a outra não existe. Em meio aos dois teatros, o nobre é obrigado a escolher um dos dois, de modo que, até certo momento, a figura principal de todas as ações é um homem. A centralização da figura masculina é convencional. Mas aqui é interessante o papel transgressor de Camilla, que rapidamente se torna protagonista de dois teatros (político e amoroso) que, tradicionalmente, a posicionariam como coadjuvante (como é o caso da marquesa).

Ao verificarem que o vaivém entre as salas na cena do conselho demonstra a incapacidade do Vice-Rei em controlar a situação, Noel Burch e Geneviève Sellier também identificam a subversão de Camilla:

Esta é a suprema humilhação pela qual a esfera privada (mulheres) se intromete na esfera pública (homens), e é agravada pelo fato de que uma atriz, a mais desprezível das categorias sociais, vem aqui contar a um aristocrata algumas poucas verdades”. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 324, tradução nossa)<sup>54</sup>

A sua força desestabilizadora é tamanha que a câmera só muda radicalmente de posição quando o conselho finalmente avisa ao Vice-Rei que ele precisa abandoná-la. Não mais distante, a câmera

---

<sup>54</sup>“This is the supreme humiliation whereby the private sphere (women) intrudes into the public sphere (men), and it is compounded by the fact that an actress, that most despised of social categories, here comes to tell an aristocrat a few home truths” (BURCH; SELLIER, 2014, p. 324).

adentra aquele “teatro” e segue duas perspectivas: a dos nobres (figura 14) e a do Vice-Rei (figura 15). No entanto, quando a câmara está na posição dos nobres, filmando a vulnerabilidade do Vice-Rei ao assinar o decreto que irá pôr fim à relação com Camilla, a atriz entra no plano, transgredindo as várias camadas de poder. Ela fragmenta e expõe todos os teatros em cena: o político (quando afirma que tomará a carruagem) e o amoroso (quando afirma que o Vice-Rei é um homem muito pequeno para ela). Ela expõe o teatro das convenções sociais na sua fala ao dizer *algumas poucas verdades* e também materializa a exposição ao abrir uma das portas e mostrar a marquesa escondida (figura 16), em um plano no qual a atriz convive, na mesma imagem, com todos os níveis do teatro social, e os domina, mesmo que não tenha o prestígio supostamente necessário para tanto.



Figura 14



Figura 15



Figura 16

A entrada lateral presente nesta cena é apenas um dos recursos utilizados no cinema “teatral” dos anos 1910. Mas, como já notado anteriormente por Bordwell, os filmes da era silenciosa (principalmente dos anos 1910), utilizam outras formas mais sofisticadas de encenação que, de maneira sutil, também são utilizadas por Renoir. No período citado, “o espaço de atuação

era limitado por uma “linha frontal” perpendicular à câmera; os atores não podiam cruzá-la sem sair do foco” (BORDWELL, 2016, p.253). Na prática, a linha frontal e as laterais eram marcadas no estúdio com fitas, giz ou outros acessórios. Naquele cinema, as lentes não possibilitavam um espaço de atuação (entre as linhas frontal e laterais) muito amplo, de modo que “a linha frontal muitas vezes espremia os atores de forma pouco natural. Com uma lente de 50mm e a mais ou menos três metros, a linha frontal passava a ter apenas um metro e meio” (BORDWELL, 2016, p. 253). A aglomeração de pessoas no espaço dianteiro é usada em vários planos de *A carruagem de ouro* (figura 6), reforçando simbolicamente o aprisionamento de suas vidas. O amontoado é feito de maneira aparentemente proposital, pois a superação dessa limitação já estava em processo desde a segunda metade dos anos 1910, com o desenvolvimento de lentes que ampliavam o espaço de atuação na linha frontal.

Contudo, há algumas nuances dentro do aprisionamento aristocrata. Apesar de nobre, o Vice-Rei apresenta um descontentamento com sua classe. Isto não significa necessariamente uma vontade de ruptura, pois está mais no nível do tédio, como demonstra no citado diálogo que teve com Camilla em sua “janela”. Ou seja, ele é um personagem consciente do enclausuramento, mas que consegue se movimentar dentro dessa vida, já que, apesar do tédio, não demonstra nenhuma vontade de abdicar de seus privilégios, o que se nota nos vários malabarismos que realiza para justificar a aquisição de sua carruagem. Ao dominar estes artifícios das classes altas, o personagem se locomove mais livremente dentro de seu mundo aprisionante. Esta condição é apresentada visualmente em alguns planos nos quais ele convive com outros aristocratas. Quando o seu conselho político vai questioná-lo sobre a posse da carruagem, por exemplo, o diálogo entre eles é decupado em um plano e contraplano “amplificado”: quando o Vice-Rei fala, aparece um primeiro plano de seu rosto ou um plano aberto situando seu corpo no espaço; quando os nobres falam, há um primeiro plano de quem fala ou um plano aberto com todos eles, com a diferença de que todos estão amontoados de um lado, sem possibilidade de locomoção. O contraste é acentuado nesta conversa, quando Vice-Rei e nobres estão no mesmo plano (figura 17), enfatizando o amontoado rígido do conselho, de um lado, e a mobilidade maior do nobre, de outro. A configuração dessa imagem lembra a encenação lateral perpendicular à lente que era usada ainda nos anos 1900, como já comentado por Bordwell, na qual o contraste entre os corpos que estão em primeiro e segundo planos produzia a percepção de profundidade. Em sua argumentação, o autor exemplifica a encenação lateral perpendicular demonstrando um fotograma do filme *Barbe Bleue* (1901) , de Gergoes Melié (figura 18). Em *A carruagem de ouro*, de certa forma, o contraste entre o corpo do Vice Rei e o grupo dos outros nobres enfatiza uma profundidade, mostrando, literal e

simbolicamente, a maior flexibilidade do corpo e da personalidade do líder nobre em um ambiente enclausurado.



*Figura 17*



*Figura 18*

Pensando nas nuances da encenação no cinema dos anos 1910, no filme de Renoir também há o uso de linhas frontais distantes (que foram se tornando mais comuns na era silenciosa), expondo ao espectador uma movimentação mais livre dos atores, sempre contextualizados em planos abertos (que são organizados em meio a planos mais próximos na decupagem). Nos planos abertos, em que há uma movimentação levemente mais fluida (diferente dos citados planos amontados), os momentos em que há um vaivém de personagens por entre várias portas se destacam, pela sofisticada coreografia. Neles, a encenação lateral perpendicular à lente perde espaço para uma encenação recessiva, com os personagens se movendo por diagonais, como ocorre, por exemplo, no filme *Ingeborg Holm* (figura 19), de Victor Sjöström, destacado por Bordwell em sua análise sobre a encenação do cinema nos anos 1910. Um exemplo ocorre no final do filme, quando os três pretendentes de Camilla vão à casa da atriz para lhe fazer propostas (figura 20). Lá, a

encenação recessiva, em meio a aposentos que se separam por diferentes portas, enfatiza o teor labiríntico da vida de Camilla. Os labirintos dessa imagem no final do filme exercem um peso sobre a protagonista, já que, para evitar o caos (com o encontro entre os vários pretendentes), é preciso dominar as entradas e saídas. Ao lado da movimentação lúdica, percebe-se também uma espécie de agonia da personagem, pressionada por homens que, apesar de se declararem para ela, não desejam quem de fato a atriz é. Assim, a teatralidade labiríntica da imagem entra em sintonia com a teatralidade dramaturgica do filme (precisamente, dos sentimentos de sua protagonista).



Figura 19



Figura 20

Em oposição aos nobres, Renoir apresenta os atores da trupe. Estranhamente, o espaço onde eles irão se apresentar é maior do que o próprio palácio.<sup>55</sup> E mesmo que a estalagem simples que recebe o grupo esteja em condições críticas, o esforço dos atores para reformá-la já indica uma proatividade maior do que aquilo de que os nobres são capazes: enquanto estes só sabem ser nobres, os italianos produzem suas vidas com as próprias mãos, pintando cenários, construindo o palco, ensaiando, costurando e confeccionando os figurinos. Antes de continuar a analisar a forma como esses artistas são apresentados no filme, comentaremos a seguir a tradição teatral resgatada por Renoir.

### 3.1.1 *Commedia dell'arte*

A influência da manifestação homenageada em *A carruagem de ouro* é forte em todo o teatro, como enfatiza Margot Berthold: “A *Commedia dell'arte* é o fermento da massa azeda do teatro. Ela se oferece como forma intemporal de representação sempre e quando o teatro necessita

<sup>55</sup> É óbvio que o palácio deve ser maior do que a estalagem simples onde os atores se apresentam, contudo Renoir não ressalta as grandes dimensões do espaço do Vice-Rei, e sim alguns aposentos bem delimitados.

de uma nova forma de vida e ameaça paralisar-se nos caminhos batidos da convenção” (2001, p. 367). Apesar de sua importância, um movimento tão antigo, que parte não de grandes autores fincados no texto, mas de atores que estavam somente começando a se profissionalizar, coloca dificuldades para a pesquisa histórica. Em relação ao uso da linguagem na época da *commedia del'arte*, por exemplo, Roberta Barni (2003) aponta, citando Spezzani, uma barreira intransponível para os pesquisadores, já que o texto oral dos improvisos daqueles cômicos está perdido. O caráter artificial do filme de Renoir é coerente com essa impossibilidade, pois ainda que a produção tenha passado por uma consultoria histórica, o objetivo da obra não é realizar uma reconstituição exata – o que não invalida a necessidade de se compreender características dessa manifestação para analisarmos a incorporação particular que o diretor fez dessa referência.

Considera-se que a tradição teve dois séculos de existência. Seu foco principal está entre 1580 e 1630, a primeira data marcando a existência de publicações “ligadas às atividades dos atores profissionais – os ‘mercenários’ -, e à obtenção, por parte das companhias, de uma maturidade artística que marcaria a história do teatro. A segunda data assinala uma crise profunda na cultura da corte e de suas manifestações teatrais” (BARNI, 2003, p.17). O foco nos atores é fundamental, pois esse estilo “nasceu do desejo de sacudir o que havia de livresco na produção dramática da época, fazendo-a viver de sua vida verdadeira, no palco” (MEYER apud ARÊAS, 1990, p.55). Assim, o corpo expressivo do ator era mais importante do que o texto, notando-se a utilização de recursos como a música, a mímica e a dança, além de outros efeitos que foram se tornando mais complexos.

Enquanto o período de formação das primeiras companhias é menos documentado, posteriormente, a partir de meados do século XVI, há muitos registros históricos, como contratos, cartas e relatos, que evidenciam o sucesso dos grupos. Nestes, algumas pessoas vão ganhando destaque, com a sobreposição de diferentes funções técnicas. Barni nota o surgimento de um precursor do diretor teatral, o *capocomico*, que, geralmente, “era o responsável pelo arcabouço dramaturgico, mas também a distribuição dos papéis e a própria disciplina da companhia integravam suas atribuições (em última instância, sua voz era a que falava mais alto e os atores lhe deviam obediência)” (BARNI, 2003, p. 21). Essa descrição equivale às atividades de Antônio em *A carruagem de ouro*, algo como um diretor teatral, sendo inclusive aquele que efetivamente fala mais alto dentre todos. Contudo, a função de diretor no teatro é apresentada no filme superficialmente. É mais valorizada a forma como ele se locomove entre diferentes personagens, servindo como um “diretor”, sobretudo, das relações humanas. No palco, ele desempenha dois papéis: o de mestre de cerimônias, apresentando didaticamente os principais personagens – função esta que no final é ampliada, já que assume o papel de mestre de cerimônias do filme como um todo; e o de Pantalone, uma das máscaras características da tradição.

Uma das principais marcas estilísticas da *commedia dell'arte* é justamente o uso das máscaras, termo que se refere à peça que cobre o rosto mas também aos tipos fixos que se tornaram típicos. Margot Berthold nota que a *commedia* extraía da vida do povo a sua inspiração, logo as tipologias representam diferentes segmentos da sociedade da época. “A tipificação levava os intérpretes a especializar-se numa personagem em particular, num papel que se lhes ajustava tão perfeitamente e no qual se movimentavam tão naturalmente, que não havia necessidade de texto teatral consolidado” (BERTHOLD, 2001, p.353). Assim, o enredo geralmente era simples, desenvolvendo intrigas básicas, como descreve Vilma Arêas: “Dois jovens namorados esforçam-se para casar; a heroína tem, em geral, uma criada e confidente chamada Rosetta ou Colombina; seu pai, marido ou guardião, empecilho eterno a sua fuga, é um veneziano amoroso, à semelhança de Zeus, na antiguidade” (1990, p.55). O Pantalone é uma das principais figuras das comédias, sendo um mercador rico de Veneza, que representa a burguesia. Roberta Barni indica que, no início, ele é um homem que tende a acumular riquezas, mas é, sobretudo, alguém apaixonado. Contudo, ele vai se tornar, durante os séculos XVII e XVIII, uma figura paterna rígida que dificulta o amor entre os jovens namorados; mesmo que hábil nos negócios, “não raro banca o apaixonado ridículo, que sempre acaba sendo zombado; também se torna mais atrevido, nos modos e na fala, e muito resmungão. Sua figura é toda angulosa – nariz adunco, barba pontuda, sapatos com ponta levantada” (2003, p. 23). A máscara mais popular era a dos Zanni, referência aos criados, que movimentavam as peças, geralmente funcionando em dupla: “um inteligente e ardisoso [que era Brighela] e outro meio idiota [que era Arlequim], atuando como empecilho adicional às maquinações do primeiro” (ARÊAS, 1990, p. 55). Barni também aponta que as atrizes que interpretavam a namorada faziam bastante sucesso, apesar do elemento real que inseriam na peça, já que não usavam peças sobre os rostos como os outros personagens e representavam a elegância e a beleza, falando em um toscano literário.

Além das já citadas, há mais máscaras na *commedia*, como o capitão, o doutor Graciano e outras. Muitas aparecem no filme de Renoir, como os namorados e os criados, mas de forma pontual. Eles são figuras vivas e que marcam o espectador, mas estão muito mais compondo o ambiente, mesmo que ganhem um pouco mais de destaque nas apresentações teatrais, mas sem participação nas principais ações da trama. Os personagens da *commedia* que têm mais destaque são Columbina e Pantalone, interpretados, no filme, por Camilla e Antônio. Indiretamente, Durgnat (1974) comenta que o Vice-Rei lembra Pantalone e Felipe, o capitão Fracasse. O autor pontua que Cauliez considera Ramon o capitão e Felipe, uma mistura de Scaramouche e Pierrot, enquanto Martinez lembra o doutor Graciano.

É significativa a escolha de que a protagonista do filme não interprete Isabela, tendo em vista o sucesso e importância da personagem. As informações sobre Columbina são geralmente mais superficiais do que aquelas referentes a outros personagens. Outro fator inesperado se dá na amenização do teatro na segunda parte do filme, quando a trupe quase some de cena, com exceção de Pantalone-Antônio. Há uma explicação prática para isso. Thomas Elsaesser (2013) retoma uma entrevista de Vitor Pandolfi, o consultor teatral do filme, na qual ele afirma que Anna Magnani sentia dificuldades em interpretar os tipos e não queria fazer mais números de *commedia*. Além disso, o filme foi feito em inglês, mas havia poucos atores que, ao mesmo tempo, conheciam a tradição e falavam a língua. A solução foi buscar atores de *music hall* e de entretenimento popular que tinham se apresentado para as tropas americanas no final da Segunda Guerra, sendo que eles começaram a aprender do zero os tipos fixos da *commedia*.

De qualquer forma, não se trata de uma reconstituição das *performances* da *commedia* e nem de como os atores viviam naquele período. A figura do ator, a partir de Camilla, entra muito mais como uma força simbólica do que histórica.<sup>56</sup> Aqui, a escolha da criada Columbina e da própria *commedia* ganha força, principalmente se levarmos em consideração a relação de Renoir com referências populares em sua obra, ainda que autores eruditos também tenham sido adaptados por ele, como Flaubert e Zola. No entanto, sua obra também contém referências populares diegéticas, como o teatro de marionetes, em *A cadela* e *A marselhesa*, e referências populares diretas, como as adaptações de René Fauchois (*Boudu*) e George Simenon (*La nuit du carrefour*), que não são gratuitas e têm um significado. Em *O crime do senhor Lange*, por exemplo, os trabalhadores de um jornal se juntam em uma cooperativa para comandar o veículo depois que o dono – corrupto e opressor - fugiu, sendo que o sucesso do meio se dá a partir de histórias folhetinescas de faroeste escritas pelo protagonista. Dudley Andrew (1995) afirma que o filme é uma alegoria do poder da representação, com a ficção criando as imagens necessárias a qualquer esforço político. O peculiar é que a ficção referida pelo filme é extremamente popular, de modo que a obra, segundo Andrew, também questiona a hierarquização das artes, que coloca a literatura erudita acima da ficção popular. Em *A carruagem de ouro*, a referência popular – simbólica para a cultura popular como um todo – também surge como espaço de liberdade, já que é no teatro da *commedia* que há autenticidade, e não nas intrigas da corte.

---

<sup>56</sup> Pensando no contexto histórico do filme, e propondo uma leitura simbólica, Martin O'Shaughnessy (2000) considera Camilla uma espécie de alegoria da Europa do pós-guerra. Ele afirma que a sua busca por satisfações egoístas, poder e adulação popular a levou somente a alienação. Para alcançar uma felicidade autêntica, a atriz deve primeiro conhecer a si mesma, perdendo o seu ego a partir da atuação. Por extensão, Martin considera que a Europa passa por uma situação paralela, vendo-se também na condição de ter que abandonar uma imagem egocêntrica de si, neste caso também baseada na opressão e no materialismo presentes na ideia de civilização.

No filme, não há uma tentativa de naturalizar a *commedia*. A *performance* dos atores preserva certa artificialidade – mesmo no caso dos conflitos da personagem de Anna Magnani, cuja atuação mantém um aspecto artificioso, dificultando uma possível identificação do espectador. As *performances* dos outros atores são mais simples, já que a maioria interpreta personagens unidimensionais. Mas em todos há um controle da gestualidade que, aparentemente, não é tão espontânea, algo um pouco paradoxal, pois Renoir se tornou famoso por certa flexibilização dos atores, que daria espaço até para improvisações. Isto não acontece em *A carruagem de ouro*. Sendo a *commedia* um teatro famoso pelo improvisado – ainda que essa visão seja problematizada por autores como Roberto Barni –, *A carruagem de ouro* se apresenta como uma representação mais controlada, controle que está a serviço da artificialidade lúdica do teatro.

Talvez uma interessante exceção seja a *performance* das crianças que interpretam atores mirins da trupe de teatro. Na trama, os personagens não apresentam peso algum, mas nas imagens ganham força. As crianças não deixam de ser indivíduos que compõem o mundo teatral de Camilla, sem destaque na dramaturgia, mas a forma como seus corpos não conseguem seguir completamente os gestos tipificados da *commedia*, diferentemente dos atores adultos, chama a atenção. Renoir parece ter consciência disso, já que em momentos inesperados o filme apresenta planos que focalizam somente os pequenos corpos dessas crianças – ao final, Felipe chega até a nomear uma delas, quando retorna para a trupe. Contudo, o uso das crianças é sempre pontual. Mais do que encantadores, seus gestos parecem ganhar, provavelmente de forma involuntária, uma significação maior, já que são os únicos gestos verdadeiramente livres do filme. Alguns são “verdadeiros” até demais, como na cena em que uma criança chora e segura na perna de Antônio, ou quando outra se agarra às pernas de Camilla e ela – Anna Magnani - se mostra, em poucos segundos, surpresa, ou quando fazem cambalhotas e caem no chão de forma desajeitada. Esses gestos autênticos – no plano da realidade e não somente da representação – são de atores que interpretam personagens-atores do teatro, o que sugere, a nosso ver, como esse mundo – não só o do teatro da *commedia*, mas o da arte popular - ainda é o único que pode oferecer algum tipo de verdade, mesmo que personagens como Camilla não se sintam completas nele.

Ainda que Renoir pratique no filme um uso sofisticado da profundidade de campo, como nos citados momentos de encenação recessiva, ele não a utiliza nos momentos em que há apresentações da *commedia dell'arte*. Pelo contrário, parece haver uma aposta na rusticidade da imagem, não se quebrando a simplicidade da referência homenageada. Aqui podemos trazer Brecht. Para o autor, o teatro só alcança distanciamento se

no palco e na sala de espetáculos não se produza qualquer atmosfera mágica e que não surja também nenhum ‘campo de hipnose’. Não se intentava, assim, criar em cena a atmosfera de um determinado tipo de espaço (um quarto à noite, uma rua no outono), nem tampouco

produzir, através de um ritmo adequado da fala, determinado estado de alma. (BRECHT, 1995, p. 103 e 104)

A partir desse comentário, podemos identificar que a representação do teatro no filme de Renoir não busca uma atmosfera mágica. Isto fica claro na constante falta de atenção da plateia que, ao menos na primeira apresentação, reclama do espetáculo e zomba dos atores. A própria *performance* não tem ares de grande espetáculo (certamente, não no tom de alguns filmes sobre bastidores teatrais realizados em Hollywood naquela época). Ao contrário, no palco real de *A carruagem de ouro*, a imagem é opaca e sem profundidade. O fundo é um pano desenhado de modo rudimentar, sem espetacularidade. Os planos, geralmente distantes, destacam os corpos dos atores nesse palco sem fundo e sem trilha sonora diegética. Já os atores parecem não se empenhar em “pôr o público em transe e dar-lhe a ilusão de estar assistindo a um acontecimento natural, não ensaiado” (BRECHT, 2005, p. 104). A desnaturalização é clara no momento em que o toureiro Ramon entra no meio do espetáculo e o público vai em sua direção. Camilla começa então a atuar de costas para os espectadores, até o momento em que eles retornam. A atriz afirma que pensava que era moda naquele lugar olhar para o outro lado. Segundos depois de retomar a apresentação, ela olha para Ramon e diz para ele: “Você aí, não olhe para mim desse jeito. Eu não sou um touro”. Nesta cena, Burch e Sellier afirmam que Renoir valoriza a superioridade da *performance* de Camilla sobre a presença do toureiro, de modo a denunciar, e neutralizar, as intenções sedutoras presentes no olhar pretensamente hipnótico do toureiro. Sobre a posição da atriz, os autores trazem Brecht:

essa denúncia do olhar sedutor é também uma *mise en abyme* de um dispositivo central usado pelo cinema dominante, que torna possível transportar os espectadores para a ficção através da identificação com o olhar de um personagem, concedendo-lhes o controle *voyeurista* do Outro e do mundo. Através de Camilla, Renoir denuncia a natureza alienante desse olhar hipnótico tão típico do cinema, em contraste com a natureza mais distanciada da relação do artista com o que acontece no palco. De certa forma, Camilla se coloca em uma posição brechtiana: ela chama a inteligência do espectador para contrabalançar o fascínio exercido pelo toureador, aquele grande manipulador de multidões. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 322 e 323, tradução nossa)<sup>57</sup>

Nas cenas com *performances* da trupe, os atores simplesmente apresentam e transmitem os códigos da sua tradição. A poesia da *commedia* surge mais a partir dos corpos dos atores – de seus gestos, vozes e figurinos – do que por uma interferência supostamente cinematográfica, ainda que ela exista por meio da inserção de planos próximos dos intérpretes (mas que não chegam a adentrar o palco, com poucas exceções). Renoir parece então, em um primeiro momento, recuar a sua força

<sup>57</sup> But this denunciation of the seductive gaze is also a *mise en abyme* of a central device used by the dominant cinema, which makes it possible to carry spectators off into fiction through identification with the gaze of a character, granting them voyeuristic control of the Other and of the world. Through Camilla, Renoir denounces the alienating nature of this hypnotic gaze so typical of the cinema, in contrast with the more distanced nature of the playgoer's relationship with what takes place on stage. In a way, Camilla places herself in a Brechtian position: she calls on the spectator's intelligence to counter the fascination exerted by the toreador, that great manipulator of crowds. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 322 e 323)

cinematográfica, para sobre-teatralizar as referências que ativa. A poesia do corpo e da representação não ameniza a força do momento teatral no interior de uma obra cinematográfica.

A apresentação da trupe de *commedia* tem uma função importante na teatralização do filme como um todo. A distância que a câmera toma do palco teatral nestas cenas reforça a sensação de que o que está na tela é um palco, como se a câmera estivesse na posição ideal de um espectador sentando no centro da plateia de um teatro.<sup>58</sup> Quando a câmera toma posição semelhante ao filmar a vida na corte, o mundo dos aristocratas é associado ao mundo do teatro a partir da lembrança dessa configuração. Como exemplo, podemos comparar um fotograma de Antônio no palco (figura 21), na primeira apresentação da trupe, com um fotograma do Vice-Rei na antessala de seu conselho (figura 13). O distanciamento, o tamanho dos corpos e o espaço em volta dos personagens são bem semelhantes, sugerindo como o teatro é uma força motora essencial para os mundos do filme, o dos nobres e o dos atores profissionais.



Figura 21

A última apresentação da trupe é filmada de modo mais simples do que a primeira, com planos fixos distantes mais longos, em um estilo mais rudimentar de “teatro filmado”. Entretanto, em seguida, também há uma inversão, pois são inseridos planos dos pretendentes de Camilla. Esse paralelismo acrescenta uma nova camada, pois a peça em cena mostra a personagem interpretada por Camilla, Columbina, sendo interpelada também por três homens. Quando estes começam os seus cortejos, há um corte para os primeiros planos de Ramon e Felipe, em uma associação direta. A interpelação mais sofisticada é a de Felipe, que, desiludido com a atriz, decide ir para a guerra. Ele vai para os bastidores para se despedir de Antônio. A tela é dividida no meio pela lateral de uma estaca de madeira. Do lado direito do enquadramento, Felipe se despede, do esquerdo, Camilla segue a vida no teatro. A composição e o enquadramento aqui não criam uma atmosfera mágica

<sup>58</sup> Como contraposição à esta escolha, há filmes como *A roda da fortuna* em que a encenação dos atores em cima do palco é claramente espetacularizada com efeitos especiais e coreografias intensas que só são possíveis no cinema e não em um palco. É como se movimentação no palco teatral ganhasse um vida própria, independente das limitações que um teatro real tem. Em *A carruagem de ouro*, essas limitações não são esquecidas, mas enfatizadas.

teatral, mas parecem indicar ao público que a vida artística, à esquerda do plano, e a vida real, à direita, nem sempre conseguem coexistir em harmonia (figura 22).<sup>59</sup>



*Figura 22*

Felipe ainda se desloca para o fundo dos bastidores e observa pela última vez a apresentação de Camilla. Em profundidade, ela joga a saia para recusar um pretendente dentro da peça que interpreta. Seu gestual, no entanto, também se dá na direção de Felipe. O paralelismo já mostra um primeiro, e inconsciente, gesto da atriz de recusa à vida ordinária. Aqui, a arte do teatro surge principalmente como um lugar superior e alternativo à vida comum, personificado no espírito indomável de Camilla, e desejado por Felipe. Comentando a personalidade forte da atriz, Antônio, durante a cena cuja imagem destacamos acima, afirma que Felipe está certo em escolher ir para a guerra: “É melhor ir e lutar com os selvagens. Pelo menos, tem uma chance de vitória. É algo diferente tentar vencer Camilla”. Nas aparições do proscênio, o teatro surge com outra nuance, sendo principalmente modelo para pensar a vida. Vamos analisar esses momentos agora.

### 3.1.2 Auto-reflexividade

Os jogos metalinguísticos do filme configuram um trabalho auto-reflexivo. Sem recorrer necessariamente a uma narrativa fragmentada, Renoir também não aposta totalmente no ilusionismo, deixando o espectador, em alguns momentos, consciente de sua condição de espectador. A desmistificação apresenta uma nuance moderna, já que o “artista moderno conhece a técnica tradicional do encanto. Recusa-se, contudo, a explorar esse poder” (STAM, 1981, p. 23). Renoir não necessariamente se distancia desse encanto, mas também não deixa de expor alguns de

<sup>59</sup> O uso de panos que realizam uma divisão na imagem ou no espaço é recorrente no filme. Um pano é usado como cenário nas peças da trupe, tanto na estalagem como na corte, e também há o pano estendido no quintal da estalagem, que serve como bastidor. Assim como as portas, esses panos cortam a imagem, indicando que há sempre algo escondido, em sintonia com o aspecto labiríntico da obra.

seus artifícios, sobretudo nos momentos de revelação do proscênio teatral. Antes de contextualizar, na dramaturgia, esses momentos, o que faremos depois, indiquemos pontualmente agora quando ocorrem essas revelações: no início, com o anúncio da chegada da carruagem; depois, quando Camilla decide levar a carruagem para fora da corte; e pela última vez, no final do filme. Na segunda aparição, o proscênio em si não é revelado, mas é apresentado o palco teatral em dois níveis, que se encontra atrás do proscênio (como demonstrado no início e no fim do filme). Nessas aparições, o truque não perde seu encanto, mas também não se camufla em ilusão: os “artistas auto-reflexivos são os únicos a deixar visível essa manipulação” (STAM, 1985, p. 63).

Se a reflexividade será uma pedra de toque do cinema moderno, o cinema narrativo mais tradicional não deixará de quebrar a ilusão em alguns momentos. Robert Stam nomeia esse uso da reflexão padrão de “tradição auto-reflexiva lúdica do cinema”, referindo-se aos trabalhos “que chamam a atenção para o artifício utilizado para atingir propósitos essencialmente lúdicos” (STAM, 1985, p. 71). O filme de Renoir se situa nessa categoria. Ainda assim, a sua auto-reflexividade também apresenta um aspecto crítico. Para defender essa hipótese, é preciso analisar não somente como a imagem se configura nos momentos auto-reflexivos, mas também o que os personagens falam durante essas cenas. Aqui, um retorno a Brecht pode auxiliar a nossa defesa.

Um dos recursos apresentados por Brecht para que o ator não realize uma metamorfose integral em seu personagem é a “intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários” (2005, p. 107). Em *A carruagem de ouro*, os personagens não quebram necessariamente a dramaticidade da ação para expor comentários. No entanto, há momentos em que os diálogos apresentam certa ambiguidade, referindo-se ao que acontece em cena, mas também a algo exterior e simbólico. Essa característica é marcante na cena do conselho, logo após o Vice-Rei assinar um decreto para retirar a carruagem de ouro de Camilla. Isso ocorre porque os nobres lhe advertiram que, caso a atriz continuasse com a carruagem, eles iriam tirá-lo do cargo. Ao observar seu amante nobre assinando o documento, a atriz comenta que o Vice-Rei é um homem muito pequeno para ela e avisa que buscará a carruagem que fora prometida. Quando Camilla sai da sala de reunião do conselho, a imagem é do palco em dois níveis (figura 23), presente no primeiro plano do filme. Contudo, se antes a câmera adentrara os espaços desse palácio, aqui ela toma a perspectiva dos atores em cena. Assim, há uma câmera alta (figura 24) quando se segue a perspectiva dos nobres que estão no andar superior, e uma câmera baixa (figura 25) quando se segue a perspectiva de Camilla no andar inferior. Entretanto, quando a câmera está na perspectiva dos nobres, que observam a atriz, o plano que mostra Camilla apresenta uma parede que não existia, já que no plano anterior o palco apresentava uma abertura para o público, justamente no lugar da parede. Para identificar este jogo, é preciso observar a sequência das figuras 23 e 24: a abertura do proscênio,

que possibilita a observação do público a partir da plateia, é tampada por uma parede na figura 24. Ou seja, trata-se de um momento em que o filme se denuncia como filme não só pela apresentação do dispositivo teatral, mas por essa trucagem que não se quer invisível.



*Figura 23*



*Figura 24*



*Figura 25*

Além do distanciamento proporcionado por essas escolhas estilísticas, a fala de Camilla é ambígua, pois utiliza referências teatrais para comentar a vida (e que poderiam ser pensadas para o próprio filme). Eis a fala: “No fim do segundo ato, quando Columbina sai, expulsa por seus senhores, há uma tradição que vocês parecem desconhecer, os comediantes fazem-lhe a vênua. E há outra tradição que também podem respeitar. Isabella, nossa grande dama, nunca ouve atrás da porta”. O comentário carrega um distanciamento reflexivo em relação ao próprio filme, pois esse momento marca o fim do segundo ato da obra. Tal distanciamento ganha uma nuance crítica ao borrar as linhas entre teatro e vida, algo que já é posto desde o início do filme. Porém, aqui essa crítica ganha um novo fôlego, pois Camilla explicita que o teatro da arte, com seus artifícios e máscaras, tem mais dignidade do que o teatro da alta sociedade, permeado por hipocrisias. O

artificialismo da *mise-en-scène*, principalmente a auto-reflexividade do cenário, se torna crítico devido à condição subjetiva de Camilla, externalizada por seu comentário também auto-reflexivo: no momento em que os artifícios do filme são apresentados, os artifícios daquela sociedade também o são, como é indicado pela fala incisiva da personagem. Nesse ponto, dois artificialismos se unem: o da *mise-en-scène*, no espaço, e o da dramaturgia, concernente à construção da personagem de Camilla. Vamos nos deter, no próximo item, nesse segundo eixo.

### 3.2 Artificialismo na dramaturgia

O estilo colorido de *A carruagem de ouro* indica, aparentemente, um tom mais otimista. Mas, olhando em retrospecto alguns filmes anteriores de Renoir, é possível identificar que no filme de Camilla as perspectivas de uma vida autêntica são quase nulas, já que praticamente tudo é teatral, como descreve Collin Davis:

O teatro, aqui, vem primeiro, como se fosse a realidade fundamental que a vida segue e não o contrário. A dificuldade de distinguir entre teatro e vida sugere que a performance é onipresente, sendo a realidade apenas mais um palco no qual representamos nossos vários papéis. Então, esses filmes [*A carruagem de ouro* e *Cancan Francês*] são obras auto-reflexivas que meditam sobre a teatralidade do cinema e da vida. (DAVIS, 2012, p. 65, tradução nossa)<sup>60</sup>

Em filmes de Renoir nos quais a teatralidade oprimia os personagens ou era um refúgio de outras figuras contra a sociedade (*Um dia no campo*, *A cadela*, *A grande Ilusão* e *A regra do jogo*), os elementos teatrais geralmente eram contrapostos a elementos anti-teatrais. Em *Um dia no campo*, por exemplo, há personagens cômicos estilizados e outros naturalistas, e, na leitura de Perez, a personagem feminina Henriette é teatralizada, sem ter consciência disso, pelo olhar de Rodolphe. Ou seja, a teatralidade nunca é um elemento total, diferente do que se dá em *A carruagem de ouro*. Assim, de saída, a artificialidade do filme já expõe um lado crítico, pois apresenta um mundo com pouquíssima perspectiva de mudança, onde a teatralidade da sociedade já aparece completamente codificada. Até a autenticidade é superficial, pois apesar de Camilla entrar em conflito com os superficiais nobres, ela também almeja um objeto supérfluo, ainda que seja um signo de poder: a carruagem.

Ao discutirmos a teatralidade na dramaturgia, estamos considerando o papel metafórico que ela exerce na construção dos personagens. Tal metáfora social é clara em *A carruagem de ouro*, mas, pensando na protagonista, o conflito não ocorre devido aos papéis impostos pela sociedade a

<sup>60</sup> Theatre, here, comes first, as if it were the fundamental reality which life follows rather than the other way around. The difficulty of distinguishing between theatre and life suggests that performance is ubiquitous with reality being just another stage on which we act out our various roles. So these films are intensely self-reflexive works which meditate on the theatricality of film and of life (DAVIS, 2012, p. 65)

Camilla, como se dá em *Boudu*, por exemplo, mas, sobretudo, porque Camilla surge como uma personagem inesperada no teatro da sociedade. A contradição é intensificada porque a alta sociedade não quer que Camilla entre em seu mundo. A personagem não busca necessariamente se tornar uma nobre, mas almeja a carruagem de ouro, um objeto que só pode ser dos aristocratas. Cedê-la a uma atriz seria uma derrota para a alta sociedade.

Em relação à teatralidade dramaturgica de filmes anteriores de Renoir, a mudança também ocorre na construção da personagem teatral, que, segundo Leo Braudy (1972), é aquela que cria um eu-estilizado devido às pressões da sociedade hostil. Eles se refugiam neste outro personagem vivenciado por eles mesmos em suas trajetórias; é o caso de Madame Bovary que é, ao mesmo tempo, esposa e amante, ou de Boeldieu, que é um prisioneiro de guerra e um aristocrata cheio de modos e caprichos, mesmo em um campo de prisioneiros. Na visão de Braudy, Camilla não é uma “personagem teatral” como Bovary e Boeldieu, pois estes são vítimas que encontram a morte devido à dualidade de suas vidas (a primeira comete suicídio e o segundo é morto ao ser a isca da fuga de seus companheiros, em uma situação bem teatralizada, como já comentado). Segundo o autor, Camilla seria mais uma descendente dos personagens de Georges Pomiés nos filmes *O preguiçoso* e *Chotard*, que se acomodam em suas respectivas teatralidades, como se a personagem se sentisse feliz em seu mundo enclausurado. A visão de Braudy é problemática, pois, desde o início do filme, Camilla se mostra insatisfeita com a vida no teatro, apesar de brilhar em cima do palco. Depois, quando toma consciência das engrenagens da sociedade, ela abdica do tom mais vivaz que marcara sua personalidade até então, e abdica também da carruagem. Contudo, ela realmente não está na linha dos personagens teatrais (que se tornam vítimas) do período *Renoir francês*, pois, de certa forma, a estilização da vida já é colocada como realidade total desde o início do filme, não sendo algo desenvolvido por Camilla. Ou seja, a estilização teatral não é um refúgio, pois Camilla não está fugindo de lugar algum (como o tédio da vida burguesa de Bovary ou o fim da classe aristocrata, no caso de Boeldieu). No entanto, se outros personagens de Renoir criavam um “eu-estilizado” diante das hostilidades da sociedade, Camilla abdica de sua própria estilização quando seus obstáculos se mostram intransponíveis; é um caminho oposto ao de alguns personagens do *Renoir francês*, mas que resulta igualmente das opressões sociais. É uma visão mais pessimista, apesar do estilo colorido de *A carruagem de ouro*, desenvolvida graças ao modo como a dramaturgia do filme preza mais pelos conflitos com forças sociais do que com outros personagens. Discutiremos esses aspectos dramaturgicos a seguir.

Como já comentado, ao analisarmos a construção de personagens de *A carruagem de ouro*, identificamos um artificialismo na dramaturgia; o principal objetivo desta construção não é mover a história, mas indicar a situação social dos personagens centrais. Assim, o espectador tem contato (e,

eventualmente, se compadece) não apenas com o conflito entre eles, como ocorreria em um filme estritamente dramático, mas com as pressões sociais que agem sobre eles. Como isso ocorre? Um primeiro recurso que identificamos é o da contradição, que se faz presente porque as dificuldades amorosas enfrentadas por Camilla não são consequência apenas dos objetivos de outros personagens, mas de engrenagens sociais que existem independentemente deles. As narrativas que se movem mais por conflitos apagam essas engrenagens. O termo contradição é usado por Renata Pallottini (2013) para caracterizar a construção da personagem brechtiana, que “não deve ser avaliada por medidas psicológicas ou morais; ela é fruto do mundo em que vive, fruto da sociedade tal como ela é, das relações econômicas e sociais, do seu momento na história” (PALLOTTINI, 2013, p. 141).

Lembremos que o infortúnio de Camilla se inicia com uma decisão política da corte. Retomemos a narrativa. Depois que Felipe, frustrado, decidiu partir para a guerra, o único interesse amoroso relevante de Camilla era o Vice-Rei, já que ela não levava a sério as investidas do toureiro Ramon. O nobre, além de admirar a sua vida no teatro, algo que os outros dois não compartilhavam, ainda poderia oferecer um novo estilo de vida para Camilla, que já estava cansada de sua carreira. Em um jantar na casa da atriz, ele comenta que, a uma mulher talentosa, basta dar-lhe uma boa manicure, talvez um professor de dança e um amante de classe social adequada, e assim “pode-se criar a mais arrogante das duquesas”. No mesmo jantar, ele lhe promete a carruagem. Contudo, no dia seguinte, em um conselho, os seus súditos afirmam que, se o Vice-Rei der a carruagem para uma pessoa que não tenha pelo menos oito ancestrais nobres, ele será deposto. Diante da imposição, o nobre cede à pressão, o que é testemunhado por Camilla. Se a dramaturgia seguisse a linha do conflito dramático, o Vice-Rei provavelmente não assinaria o decreto, e, mesmo perdendo o cargo, viveria com a atriz. Há outros desfechos alternativos nessa linha: Camilla poderia viver com o nobre mesmo sem a carruagem, ou poderia ir embora e não olhar mais para o Vice-Rei, em um final triste, mas com a atriz permanecendo empoderada. Contudo, nada disso acontece, pois o que está em jogo não são apenas os sentimentos dos personagens, mas as pressões que agem sobre eles. O Vice-Rei não quer perder o seu poder e Camilla gostaria de compartilhar um pouco dessa condição (pelo menos da carruagem); ou seja, a paixão, se existe, não é maior do que essas contingências.<sup>61</sup> Se a pressão social não tivesse essa importância, as dificuldades da atriz seriam colocadas por algum antagonista, como outra mulher interessada pelo nobre ou um homem buscando minar a sua relação

---

<sup>61</sup> Como já visto, autores como Faulkner e Perez valorizam bastante a influência social sobre os personagens do *Renoir francês*, de modo que, se ela existe em sua fase tardia, não seria tão essencial como anteriormente. De forma geral, é claro que existe uma pressão social agindo em filmes como *A carruagem de ouro*. Mas descrevemos mais atentamente as contradições de Camilla para mostrar como, mesmo em um filme que não se volta para a história contemporânea, a pressão social é um elemento importante para o *Renoir tardio* – ainda que, aparentemente, ele não se preocupe com problemas historicamente situados nessa fase.

com o Vice-Rei. Contudo, o que a impede é uma condição insuperável e bem objetiva: ela nunca poderá ficar com o aristocrata, ou com a carruagem, se não tiver ao menos oito ancestrais nobres. Em um conflito dramático, a vontade livre da personagem direcionaria mais a narrativa do que a situação social.

Outro recurso proposto por Brecht pode nos auxiliar na análise dramatúrgica: a dualidade. Diante da pressão social, diferentes personagens vão cobrar de Camilla distintas condições e sacrifícios, causando uma espécie de divisão da sua personalidade. A partir de tal cobrança, constatamos a existência da dualidade; este termo também provém da teoria teatral e da dramaturgia de Brecht, sendo uma das formas de se alcançar o efeito de distanciamento, com a inserção da contradição em um mesmo personagem. Anatol Rosenfeld exemplifica o recurso com o personagem Puntilla, que é bondoso quando embriagado e atroz quando sóbrio: “Está assim em constante contradição consigo mesmo, produzindo na própria pessoa o distanciamento, visto que suas duas personalidades se refutam e ‘estranham’, se criticam e ironizam acerbamente” (1985, p. 170).

Ainda que não na mesma linha, Camilla também apresenta um comportamento contraditório que vai se acentuando. No início do filme, ela comenta que está cansada da vida de atriz e queria voltar para a Itália. Contudo, afirma depois que as únicas horas que importam são aquelas que vive em cima do palco. O Vice-Rei, que despertou a sua atenção, é um homem que, apesar de elegante, sofisticado e desidentificado, em alguma medida, com a vida na corte, apresenta noções retrógradas sobre a sociedade e a mulher – e Camilla percebe isto. No jantar acima citado, o nobre afirma, com alguma dose de ironia, que “pessoas altamente civilizadas” como ele não têm energia para cultivarem um sentimento tão simplório como o ciúme. “Um homem comum fica sentimental quando sua amada o trai. Ele bate nela e chora e arranca os cabelos. Usa um pouco a faca. Tudo isto é tão barulhento e sujo. Realmente cansativo demais”. Incomodada, a personagem faz uma pergunta: “Eles podem ser aprendidos? [...] Todos estes pequenos truques, sua desenvoltura, o modo como despreza tudo que nós achamos importante”. Como resposta, o Vice Rei é mais retrógrado ainda: “Depende do seu sexo. O palerma do campo continua assim sempre. Sua infância imunda penetra no perfume do ouro e da boa vida. Mas o sexo frágil tem aquele talento extraordinário de se adaptar completamente”. Burch e Sellier consideram que, neste jantar, o fascínio recíproco é claro:

Camilla admira o domínio do vice-rei sobre os códigos sociais, como um ator que conhece seu texto de trás para a frente e é capaz de improvisar à vontade sem nunca ser afetado, ou pelo menos assim alega, por sentimentos tão vulgares quanto o ciúme. Ele oferece à atriz fascinada a possibilidade de que ela possa adquirir seus modos urbanos se apenas se colocar nas mãos de um homem tão habilidoso quanto ele. Camilla vê essa urbanidade como o símbolo de uma força sedutora que poderia transferir para a vida real os poderes do ator no palco. Cada um, por sua vez, conscientemente ou não, assume a performance de um ator

que fascina o outro. A sedução amorosa torna-se uma metáfora do teatro, com a dimensão lúdica e efêmera que isso implica. (BURCH; SELLIER; 2014, p. 323-324, tradução nossa)<sup>62</sup>

A análise dos autores sobre teatralidade metafórica é sólida, porém o comentário indica que Camilla aceita rapidamente a personalidade do Vice-Rei. Mas é possível ver, na cena, que o semblante de Camilla segue incomodado com as respostas do nobre sobre seu domínio das paixões, inclusive quando ele fala sobre a possibilidade de transformar uma mulher talentosa em uma duquesa; não é tão claro se a atriz ficou feliz com essas respostas. No entanto, ela volta a ficar alegre quando o nobre anuncia que irá lhe presentear com a carruagem. No outro dia, chega sorridente ao palácio para receber a carruagem do homem que na véspera se mostrou limitado. Ao destacar estes comentários e comportamentos, não queremos sugerir que o Vice-Rei é um machista inveterado e que Camilla é uma mulher interesseira. Há modulações na construção dos personagens, de modo que o filme não é complacente com os seus problemas, tampouco cai em maniqueísmos simplistas.

No caso do Vice-Rei o caminho é simples: ele é um retrógrado com muito estilo, que está cansado da vida na corte, mas ainda tem pensamentos atrasados, apesar da vida boêmia e da desidentificação com seu meio nobre. A sua *performance* não é modulada de forma farsesca, como se dá com os outros nobres. Além disso, apesar do discurso, por vezes antiquado, ele se mostra crítico com a falta de personalidade de seus pares. No caso de Camilla, o caminho é mais complexo, ainda que não sejam necessárias medidas psicológicas para avaliar a sua construção: ela gosta das joias e da vida que um aristocrata pode propiciar, mas não se resume a isto, diferentemente da marquesa, amante do Vice-Rei, que só se importa com frivolidades. Apesar de Camilla almejar um lugar social ao se interessar pelo nobre, isso não anula a sua personalidade, tanto que ela não se mostra completamente feliz no momento em que o Vice-Rei fala em dominá-la. Quando lhe negam a carruagem de ouro que fora prometida, por exemplo, ela mesma decide levar o veículo, e justamente para o lugar público onde estava o seu outro pretendente: a tourada de Ramon. A impetuosidade da personagem a torna mais intensa e autêntica, mais complexa do que uma personagem que somente quer uma vida confortável.

Contudo, após esta atitude imperiosa de Camilla, o tom da narrativa se torna menos festivo, assim como a personagem. Ela volta para sua casa e é interpelada por Ramon, Felipe e o Vice-Rei. Todos pedem para ficar com ela, mas estabelecem condições: Ramon fala que matará qualquer

---

<sup>62</sup> “Camilla admires the viceroy’s mastery of social codes, like an actor who knows his part backward and is capable of improvising at will without ever being affected, or so he claims, by such vulgar feelings as jealousy. He offers the fascinated actress the possibility that she may acquire his urbane manner if only she places herself in the hands of a man as skillful as he. Camilla sees this urbanity as the symbol of a seductive force that could transfer into real life the powers of the actor on stage. Each in turn, whether consciously or not, puts on an actor’s performance that fascinates the other. Amorous seduction becomes a metaphor for the theater, with the playful and ephemeral dimension which that implies”. (BURCH; SELLIER; 2014, p. 323 e 324)

homem que se aproximar dela, além de exigir que Camilla se desfaça da carruagem; Felipe pede para ela viver com ele perto da natureza, mas também afirma que ela deveria deixar a carruagem e a vida de atriz; já o Vice-Rei pede para viver com Camilla, sem pedir nada em troca, mas indicando que será deposto por ter lhe dado a carruagem. A dualidade comentada anteriormente é objetificada por esses pedidos: todos desejam Camilla, mas não exatamente como ela é (a própria carruagem se tornou parte do que ela é). Pensamos que, para o público, estas divisões distanciam a personagem, pois colocam as suas (possíveis) decisões sempre em perspectiva, de modo que elas não são tratadas como ímpetus de uma personalidade, mas como algo que pode ser analisado em suas prováveis consequências, inclusive na sociedade que o filme nos apresenta.

A objetificação de uma subjetividade foi realizada por Brecht em *A alma boa de Setsuan*, na qual a protagonista Shen Té é uma prostituta bondosa, mas que decide se disfarçar de outra pessoa, mais severa, o seu primo Shui Tá, para não deixar que as pessoas se aproveitem de sua bondade. Na obra, “a contradição objetiva leva à verdadeira ruptura, a uma esquizofrenia objetiva. Shui Tá é o duplo social de Shen Té” (PALLOTTINI, 2013, p. 138). Thomas Elsaesser chega a apontar tênues associações entre Camilla e a personagem da peça:

Poderia Camilla ser como “A alma boa de Lima”, demonstrando egoísmo e indiferença com um de seus pretendentes, para que ele se encontrasse, e mostrando amor e paixão com outro, também para que ele redescobrisse sua humanidade e compaixão? (2013, p. 242-243, tradução nossa)<sup>63</sup>

Contudo, Camilla não parece ter racionalizado a esse ponto as reações aos seus pretendentes, quando estes a procuraram em sua casa. Uma questão aparece: O que fazer diante dessas abordagens que desejam somente uma parte do que Camilla é? Shen Té criou um duplo social. Camilla não teve a mesma engenhosidade.

A personagem vai se entregando, sucessivamente, mas sem convicção, a cada pretendente que lhe aparece: primeiro a Ramon, a quem afirma (com certa ironia resignada) que finalmente encontrou um homem simples, com nenhuma complicação por dentro; depois a Felipe, ouvindo sua bela história de transformação; e, no final, ao Vice-Rei, quando este já aceitara deixar a vida na corte para viver com ela. Tudo isso ocorre na casa onde mora Camilla, onde cada um dos três personagens masculinos aparece, um atrás do outro. Contudo, devido a uma movimentação sofisticada no cômodo, os três não sabem que estão no mesmo local – somente ao final, após todas as três declarações a Camilla, em momentos separados, é que eles se encontram. O vaivém do corpo dos atores ecoa a movimentação viva de *A regra do jogo*, que vai se intensificar mais ainda em *As estranhas coisas de Paris*. Contudo, a imagem de *A carruagem de ouro* é mais modesta: o aposento

<sup>63</sup> Might Camilla pass as “the Good Woman of Lima,” showing selfishness and indifference to one of her suitors, in order for him to find himself, and showing love and passion to another, also in order for him to rediscover his humanity and compassion?(2013, p. 242 e 243).

é menor do que as mansões dos filmes citados, e o número de pessoas em cena também; principalmente uma mulher e três homens. Além disso, repete-se uma espécie de estrutura: após a entrada de cada pretendente, há um momento da personagem a sós com ele em um local separado dos demais. Diferentemente de Christine de *A regra do jogo* e Elena de *As estranhas coisas de Paris*, o público tem uma convivência maior com Camilla no momento em que ela é interpelada pelos homens em questão – essas declarações prolongadas não acontecem nos outros filmes.

Ouvindo cada um dos pretendentes, há um movimento gradativo de tomada de consciência pela personagem. Ao se entregar ao toureiro Ramon, logo após o seu discurso machista e possessivo, Camilla indica uma falta de perspectiva, pois parece não mais se importar com o que um provável interesse romântico possa significar – ela diz resignada que ele é um homem sem nada complicado por dentro, e ainda suspira (entre aliviada e irônica), ao abraçá-lo, “ai, que mudança”. Contudo, logo em seguida, ao receber a visita inesperada de Felipe, Camilla se emociona, fica com os olhos marejados, e abraça o antigo companheiro. Ele comenta que, após ser prisioneiro de índios, passou a conviver mais com eles, aprendendo um diferente modo de vida, no qual descobriu a bondade, a verdade e a beleza. Felipe então faz um aviso e uma proposta: “Eu deixarei esta civilização que está nos tornando brutais e desonestos. Começarei uma nova vida, perto da natureza, entre rios e florestas. Uma nova vida contigo, Camilla”. Contudo, o personagem afirma que ela teria que deixar a carruagem de ouro, o que ela aceita (novamente). Nessa declaração se cristaliza a consciência de Camilla sobre a limitação dos representantes da civilização, que ela mesma já começara a apontar anteriormente.<sup>64</sup> Em seguida, quando está prestes a recusar qualquer investida do Vice-Rei, este lhe diz que será deposto, pois rasgara o decreto imposto pelo seu conselho. Ao contrário de seu comentário, acima citado, feito no jantar, o nobre afirma sentir ciúmes e estar prestes a machucar outro homem que se aproximar de Camilla. Todavia, ao saber que será o motivo da deposição, a atriz fica perplexa, repetindo: “por minha causa”. O Vice-Rei afirma que a situação não é horrível, pois ele então poderá amá-la como um homem comum, ao que ela comenta: “Você me ama como um homem. Posso amar como uma mulher de verdade?”, e a cena acaba. Aqui, Camilla parece tomar consciência das engrenagens sociais, impossíveis de superar. Sua tristeza não é pela deposição do nobre, pois nem ele está triste; talvez, pela rigidez social que o episódio revela, já que, apesar de tudo o que aconteceu, a atriz permanece na mesma situação do início da obra.<sup>65</sup> As

<sup>64</sup> Sobre a participação de Felipe nesta cena, Martin O'Shaughnessy (2000) afirma que, além do idealismo crítico típico da civilização, ela também expõe os limites da visão do filme. Para o autor, o selvagem feliz e inocente é uma estereotipia europeia, que instrumentaliza os não europeus para criar imagens positivas ou negativas do Ocidente. Consequentemente, a obra não focaliza os oprimidos, mas a alienação dos opressores. Ao não dar voz aos insurgentes, aos empregados negros ou aos espectadores nativos, *A carruagem de ouro*, assim como *Rio sagrado*, segundo Martin, utiliza os colonizados para gerar uma crítica moral à Europa, e não uma crítica política.

<sup>65</sup> Esta é a nossa interpretação. Mas não se explicita no filme qual é o real motivo de Camilla desistir da carruagem. A possibilidade que defendemos é a perplexidade diante da rigidez social. Assinalamos a ressalva pois algumas

declarações e exigências dos três pretendentes expõem ainda os limites impostos à experiência feminina naquele contexto.

A ideia do teatro como um modelo para se pensar a sociedade está presente ao longo de todo o filme; em vários momentos fica claro que, para o personagem ser bem-sucedido, é preciso que abdique de desejos próprios para se adaptar a expectativas sociais e papéis externos. Na cena com os pretendentes na casa de Camilla, por exemplo, todos pedem à atriz que ela interprete um papel específico de mulher, mesmo que este papel não configure a totalidade da personagem. A partir dessa impossibilidade, o teatro da vida real proposto por esses homens surge como um teatro redutor, já que nunca abarca a totalidade da personagem – Camilla – em questão (o que nos remete a uma perspectiva pirandelliana). No final da cena, Camilla se mostra completamente consciente deste jogo de aparências e realiza até um gesto físico para demonstrá-lo: momentos antes de questionar se pode amar como uma mulher de verdade, ela retira a peruca do Vice-Rei e a joga para o lado. Já caracterizamos a retirada da peruca pelo nobre como um *gestus* social. Pensamos que o gesto de Camila, acima referido, também ganha a dimensão de *gestus*, já que, ao retirar com as próprias mãos a peruca do Vice-Rei, ela indica ter consciência de como o nobre estava preso a aparências. Logo que retira a peruca, ela comenta que então o Vice-Rei pode amá-la como um homem de verdade (antes, quando usava suas máscaras, ou usava a peruca simbolicamente, ele não seria um homem de verdade). Todavia, esta consciência não representa alívio, pois ela ainda não sabe se pode amar como uma mulher de verdade. Logo após a cena na casa de Camilla, há a última revelação do proscênio teatral. O final é o trecho mais complexo do filme, pois os artificialismos, tanto da *mise-en-scène* quanto da dramaturgia, são potencializados concomitantemente. Analisemos este momento.

### 3.3 O artificialismo na *mise-en-scène* e na dramaturgia

A cena final começa com o anúncio da chegada do bispo responsável por autorizar a deposição do Vice-Rei. O chefe religioso aparece subindo a escada em um plano que mostra a “falsa” parede no andar inferior, como ocorreu no momento em que Camilla “anunciou” o fim do segundo ato. Ele sobe com a atriz ao seu lado. Em tom magnânimo, informa que ela doou a carruagem para a igreja. Em seguida, avisa que a atriz cantará na missa principal e que todos os atores devem ir, como um sinal de reconciliação. Quem são esses atores? Podem ser tanto os da trupe de Camilla quanto os personagens aristocratas, e até mesmo os atores do próprio filme, se considerarmos a forma como, em seguida, há uma quebra da quarta parede.

---

leituras indicam que a transformação de Camilla tem uma motivação clara. Acreditamos que ela é mais ambígua do que bem definida.

Durante todos esses anúncios, que ocasionam sorrisos e felicidade nos personagens em volta, o rosto de Camilla permanece melancólico. Se o distanciamento é provocado pela revelação do dispositivo teatral, a reflexão vem justamente do contraste entre a felicidade dos outros e a tristeza da atriz. Em um movimento dialético, o dispositivo reúne as forças contrárias que a oprimiram (os nobres) ou a desiludiram (Felipe, Ramon e o Vice Rei). Insatisfeita com a arte desde o início, nem no amor há promessa de felicidade, pois os seus pretendentes sempre exigem algum sacrifício da atriz, para que ela fique com eles.

Depois que o bispo chama os presentes para a missa, a trupe de *commedia dell'arte* toma espaço e começa a dançar no andar inferior do proscênio, que sofre uma nova inversão. Se antes ele teatralizava a vida fora dos palcos, agora retorna para o mundo artístico, com os atores dançando em um de seus andares. Antônio – ou Pantalone – vai para frente e indica que as primeiras cortinas desçam; nelas estão ilustradas o palácio “real” que existia anteriormente. Em seguida Camilla entra e começa a abraçar os atores da sua trupe. Antônio faz então um tocante comentário:

Senhoras e senhores, para celebrar o triunfo de Camilla sobre as intrigas da corte eu gostaria de ter lhes apresentado um novo melodrama à moda italiana, mas Camilla ainda não está aqui. Camilla! Camilla, no palco! Não perca seu tempo na suposta vida real. Você pertence a nós, os atores, acrobatas, mímicos, palhaços, charlatões. Sua única maneira de encontrar a felicidade é sobre qualquer palco, qualquer plataforma, qualquer lugar público, durante aquelas duas horinhas quando você se torna outra pessoa, seu verdadeiro eu.

O momento ganha camadas de complexidade se pensarmos para quem Antônio está se dirigindo. A posição do seu corpo indica que é para o público dentro do teatro, transformando tudo o que nós vimos em uma peça teatral. Além disso, podemos considerar que a fala também se dirige ao público do filme, superconsciente da sua posição de espectador nesse momento, pois é interpelado diretamente por Antônio. Os personagens saem da ficção inicial do próprio filme e entram em outro regime – e ainda que este tenha ligação com o regime causal da trama, não está completamente situado por ele. Robert Stam (1985), a partir de um comentário de Robert Alter sobre Dom Quixote, afirma que, provocada pela confusão entre vida e arte, surge uma sensação de vertigem ontológica. Alguns filmes de Godard exemplificam bem essa sensação, já que o cineasta “costuma justapor personagens de diversos status ontológicos dentro do mesmo filme” (STAM, 1985, p. 58). *A carruagem de ouro* alcança uma vertigem ontológica, pois mesmo quando o teatro da corte é encerrado – com o fechar das cortinas –, Camilla permanece em cena e insatisfeita, apresentando-nos duas ontologias: a do drama interno de *A carruagem de ouro* (atrás das cortinas), e outra, externa, que ela continua vivendo, enquanto todos cessaram de viver o drama anterior. Em termos metafóricos, a composição desse final fornece uma sugestão de distância do drama burguês. Segundo Peter Szondi,

a relação espectador-drama conhece apenas a total separação ou total identidade; ela desconhece tanto a intromissão do espectador no drama, quanto sua interpelação por ele. [...] Quando cai o pano ao fim de cada ato, o palco de novo se subtrai à vista do espectador como se recolhido pelo jogo cênico como algo que lhe pertencesse. (2015, p. 25 e 26)

No final, todo o diálogo contraditório com Antônio se dá com a personagem na frente de uma cortina, desnaturalizada com relação ao contexto dramático do filme, o que marca um distanciamento. E mesmo que o espectador não possa invadir o drama, ele é levado a refletir sobre o que está em tela, devido às várias contradições comentadas acima. Aqui o contato com o Pirandello mais clássico, de *Seis personagens em busca de um autor*, se faz mais nítido. O que Renoir faz, nesse momento do filme, não é somente um uso lúdico da autorreflexividade, mas uma tentativa de separar o drama do teatro, algo que já fizera anteriormente, porém aqui com uma conotação mais crítica, pois se escancara a impossibilidade de Camilla alcançar a felicidade. O gesto também pode indicar a impossibilidade do drama de resolver e encerrar todos os conflitos da realidade humana, justamente o objetivo de Pirandello em sua peça mais famosa, segundo Szondi (2015).

Em *Seis personagens em busca de um autor*, o deslocamento entre drama e representação é mais constante. Renoir não segue o mesmo caminho. *A carruagem de ouro* não é um filme sobre as barreiras entre teatro a vida, pelo menos não com a mesma intensidade das metapeças de Pirandello, ainda que essa questão apareça em momentos importantes da obra. Os ecos desse Pirandello clássico são mais nítidos ao final, com a interpelação do público, e a posição dos personagens atores em frente às cortinas já descidas. Lembrando a interpretação de Szondi, podemos analisar o final do filme a partir de dois estratos distintos: primeiramente, um estrato dramático, que em Pirandello é o passado dos seis personagens, e em Renoir é, principalmente, a vida em volta do Vice-Rei, já que é o seu palácio que aparece dentro do proscênio teatral. No entanto, ao se fecharem as cortinas, com Camilla e Antônio se dirigindo para frente do palco, o espaço não é mais dramático, mas épico, o que em Pirandello se dá com “a aparição dos seis personagens durante o ensaio da trupe e a tentativa de realizar seu drama” (SZONDI, 2010, p. 131). Em Renoir, o estrato épico sobrevém com a aparição do proscênio e com o diálogo entre Antônio e Camilla na frente dele.

No final desta conversa, Camilla não escolhe ficar com algum dos amantes, mas sim com o teatro, em desfecho aberto. Diante da imposição da necessidade de escolher, é indicada também a impossibilidade de Camilla exercer plenamente a sua individualidade, já que é sempre imposto a ela algum tipo de sacrifício, como se a condição feminina, em uma sociedade patriarcal como a do filme, estivesse marcada inevitavelmente por algum tipo de sacrifício pessoal. O final aberto de *A carruagem de ouro*, garantido sobretudo pela perplexidade de Camilla, aponta como aquela decisão não resolveu nem encerrou as angústias da personagem, angústias estas dificilmente passíveis de

superação, já que elas se referem mais à condição social e de gênero do que a conflitos sentimentais.

O fato do filme tornar a perplexidade de Camilla mais visível é somente uma forma de acentuar uma condição que várias outras personagens femininas de Renoir viveram, mas que se encontrava mais latente. Vale notar que, desde os anos 1930, Renoir busca retratar um mundo cujas convenções não podem ser significativamente modificadas, sejam aquelas de comportamento, como ocorre em *Boudu*, sejam as convenções relativas às relações de classe no meio trabalhador, como se dá em *Toni*. À diferença destes filmes, em *A carruagem de ouro* essas convenções se referem fortemente à condição da mulher, marcada por imposições de figuras masculinas. Uma crítica que pode ser feita a essas representações de Renoir se refere à forma recorrente como as mulheres dependem dos homens para se encontrarem. Camilla é uma das personagens com mais autonomia, mas, ainda assim, ela se dilacera com as imposições feitas por seus pretendentes. A acentuação da tristeza de Camilla também pode incitar nos espectadores uma visão crítica a esse tipo de imposição. Talvez uma forma de não sucumbir diante da convenção não seja enfrentá-la diretamente, mas dominá-la para então subvertê-la, como comenta Thomas Elsaesser:

Somente aqueles que dominam as regras podem jogá-las fora quando a vida genuína emerge. Isso é fundamental para a ética de Renoir, pois justifica, assim como transcende, a ordem moral e social existente, já que é a única maneira pela qual um indivíduo pode exercer e expressar sua liberdade de maneira significativa. Tal pode ser a definição, o manifesto do artista, do anarquismo altamente individualista de Renoir, transformando dualismo em dialética, mas dando até à dialética outra “virada”. Somente o artista é capaz de expressar qualquer tipo de verdade sobre a vida, porque ele ou ela aceita os limites de todos os atos humanos, transcendendo-os ou quebrando-os criativamente. (2013, p.250, tradução nossa)<sup>66</sup>

A análise de Elsaesser parece-nos coerente, em sua visão geral sobre a ética de Renoir, mas devemos considerar que alguns filmes oferecem questões que não cabem na ideia de que se deve dominar as regras para descartá-las. Em *A carruagem de ouro*, por exemplo, não há domínio nem subversão. Usando a reflexão de Elsaesser, digamos que nesse filme a personagem da artista – a atriz Camilla - não conseguiu dominar as regras da vida, não quebrando estes limites de forma criativa. O final aberto do filme – em paralelo à desnaturalização do espaço – indica certa transcendência, já que a personagem aparece fixada ao mundo da arte teatral, no estrato épico e não mais dramático da obra. Mas essa transcendência é angustiante, pois a principal verdade que Camilla consegue transmitir é a de que não se pode alcançar a felicidade plena.

<sup>66</sup> Only those who have mastered the rules can throw them away when genuine life emerges. This is fundamental to Renoir’s ethic, for it justifies as it transcends the existing moral and social order, since it is the only way in which an individual can exercise and express his or her freedom meaningfully. Such might be the definition, the artist’s manifesto, of Renoir’s highly individualist anarchism, turning dualism into dialectics, but giving even the dialectic another “turn.” Only the artist is capable of expressing any kind of truth about life, because he or she alone accepts the limits on all human acts, by creatively transcending or breaking them.(2013, p.250)

Nesse sentido, podemos pensar, metaforicamente, que a melancolia de Camilla em frente das cortinas marca uma expansão do sentimento: ele não se refere somente à personagem Camilla, pois o estrato dramático já foi finalizado quando as cortinas se fecharam, mas vai além, sendo um sentimento compartilhado por outras mulheres. Não se trata da dimensão social presente nos personagens de Brecht. Contudo, Camilla pode representar as pessoas (e principalmente as mulheres) que não encontraram felicidade ao buscarem autenticidade e negarem submissões na esfera moral, social e artística da vida. Ter consciência dessas regras do jogo pode incitar uma mudança ou um sentimento de compadecimento, mas não oferece uma alternativa. A opção é acreditar que algo momentâneo e fugaz, como duas horinhas em cima do palco, pode fazer a vida valer a pena, a despeito de todas as dificuldades. Esse sentimento é uma marca da moral de Renoir, geralmente adornado por uma relativização, transmitindo-se a ideia de que a vida segue, apesar de tudo. O que torna *A carruagem de ouro* um caso distinto é a ausência de tal relativização. A falta de um final lúdico que amacie a áspera realidade torna o filme bastante amargo. Mas, ao deixar a condição existencial da protagonista tão cristalina, trata-se também de um dos filmes mais realistas de Renoir, apesar de sua extrema artificialidade teatral. Sobre a questão da impossibilidade, a nossa leitura vai na linha dos comentários de Burch e Sellier, que consideram o epílogo “um ato de fé de Renoir no auge de seus poderes, mas também uma admissão – talvez involuntária – de que uma rebelião frontal contra a ordem patriarcal é impossível, porque essa ordem inextricavelmente envolve também a dominação de classe” (BURCH; SELLIER, 2014, p. 325, tradução nossa).<sup>67</sup>

Contudo, a leitura dos autores se diferencia da nossa ao considerar que a obra de Renoir santifica a arte e a vida dos artistas – de modo que Camilla teria uma representação mais positiva por ser uma artista, enquanto os três personagens masculinos carregariam aspectos negativos devido a suas posições sociais:

O toureiro, o oficial e o vice-rei são, cada um a seu modo, encarnações do mau poder. O toureiro fascina as multidões apelando para seus instintos mais básicos (a tortura e assassinato do touro), em oposição à sublimação proposta por uma performance teatral. O oficial é o braço militar da lei e da ordem colonial, e sua conversão de última hora às delícias da civilização indígena permanece completamente abstrata, ou então atua como um contraponto a Camilla. Quanto ao vice-rei, seu talento está restrito a várias tentativas nem sempre bem-sucedidas de apropriação indevida de fundos públicos para seu lucro pessoal. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 326, tradução nossa)<sup>68</sup>

<sup>67</sup> The epilogue is an act of faith by Renoir at the height of his powers, but it is also an admission—perhaps an involuntary one—that a frontal rebellion against the patriarchal order is impossible because that order also inextricably involves class domination. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 325)

<sup>68</sup> The toreador, the officer, and the vice-roy are each in his own way incarnations of bad power. The toreador fascinates the crowds by appealing to their basest instincts (the torture and killing of the bull) as opposed to the sublimation proposed by a theatrical performance. The officer is the military arm of the law and of the colonial order, and his last minute conversion to the delights of the indigenous civilization remains completely abstract, or else acts as a foil to Camilla. As for the viceroy, his talents restricted to various and not always successful attempts to misappropriate public funds for his personal profit. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 326)

A análise, atenta sobre a função social dos personagens masculinos, é sólida. No entanto, os autores se limitam a afirmar que essas características destacadas inserem conotações negativas nos personagens masculinos, sem notar que *eles incorporam diferentes aspectos do poder patriarcal*. Ora, nos parece que um elemento fundamental para a posição dos personagens é a masculinidade, que é colocada em crise por meio das investidas de Camilla e da satirização ou escancaramento das posições antiquadas dos personagens. A tortura das touradas, a abstração do indianismo e as falcatruas do Vice-Rei são elementos pontuais na dramaturgia do filme (nunca vemos a tourada ou os nativos, por exemplo). O aspecto negativo desses personagens é acentuado ainda mais quando eles demonstram uma forma de pensar patriarcal e retrógrada, como quando Ramon compara Camilla a um touro ou quando o Vice-Rei afirma que as mulheres são o sexo frágil. A conotação social ainda é forte, e com certeza se refere também às posições sociais de Ramon, Felipe e o Vice-Rei, mas a pressão que eles geram sobre Camilla está intrinsecamente ligada à condição masculina dos personagens; condição esta que no filme também é colocada como uma condição social de poder.

A própria questão da arte está presente, mas não é central, principalmente porque o fazer artístico praticamente some na segunda parte do filme. Se criamos uma certa empatia benevolente com Camilla, é mais pela personalidade de Magnani e pela forma empoderada como a personagem enfrenta as opressões realizadas, conscientemente ou não, por forças masculinas. E os seus admiradores parecem se interessar por ela mais como mulher do que como atriz; admiradores que, apesar das diferenças sociais, são todos homens. Lembremos Colin Davis: “o sucesso [de Camilla] tem mais a ver com os encantos sexuais da protagonista do que com a habilidade de seu desempenho [...] e sugere-se que os homens aplaudam sua *performance* na medida em que a desejam, e as mulheres a deplorem na medida em que a invejam” (DAVIS, 2012, p. 67, tradução nossa).<sup>69</sup> A posição social é muito importante no filme, mas ela só ganha peso a partir da relação com as posições de gênero, de modo que seus pontos altos ocorrem justamente quando Camilla transgredir essas condições, ainda que no final não consiga suplantá-las completamente.

Apesar das problematizações levantadas, a leitura de Burch e Sellier vai ao encontro de questões importantes levantadas em nossa pesquisa, diferente de outras análises que avaliam a perspectiva crítica dos filmes tardios de Renoir mais pelo viés histórico. Contudo, no final de sua análise, os autores parecem reafirmar a visão de que *A carruagem de ouro* é um filme menos incisivo.

---

<sup>69</sup> “success has more to do with the sexual charms of the leading lady than the skill of her performance [...] and it is suggested that men applaud her performance to the extent that they desire her and women deplore it to the extent that they envy her” (DAVIS, 2012, p. 67).

O filme argumenta em favor da dimensão sagrada da arte, que leva Renoir a reduzir o contexto histórico a um cenário puramente decorativo. A sociedade colonial espanhola em um território sul-americano é retratada de maneira extremamente formal, onde harmonias coloridas desempenham um papel mais importante do que as relações sociais. [...] Assim, as limitações deste filme talvez se encontrem no desejo de Renoir de favorecer, através de contrastes formais (as cores vivas da *commedia dell'arte*, a decoração dourada da corte), uma visão harmoniosa da arte às custas de uma investigação crítica do mundo. *Le Carrosse*, indiscutivelmente, gera um efeito jubilatório que o próprio Renoir atribuiu em parte à “colaboração de Anna Magnani e Vivaldi” (1974: 272). Mas não se pode dizer que este filme, como *La Règle du jeu*, se esforça para levar em conta as razões de cada um dos personagens. A complexidade dialética do filme anterior (que era tão difícil para os espectadores aguentarem em 1939) deu lugar a um ponto de vista certamente mais atraente, mas também mais narcisista, no sentido de que a arte se tornou o único critério que Renoir usa para organizar o seu mundo. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 326 e 327, tradução nossa)<sup>70</sup>

A idéia da arte como uma força restauradora da harmonia no *Renoir tardio* também está presente na análise de Christopher Faulkner.<sup>71</sup> Todavia, em *A carruagem de ouro* a referência artística acionada (o teatro) não restaura nenhuma harmonia e nem organiza o mundo representado. Ao contrário, as inserções diretas da arte teatral geralmente aparecem nos momentos de perdição de Camilla, quando ela está longe da harmonia. Isto não significa que a representação de Renoir é isenta de limitações (como demonstrado no comentário de Davis sobre o idealismo estereotipado de Felipe), mas tampouco diminui o lado crítico do filme. De fato, aqui não há um compromisso direto com a história, mas os *contrastes e recursos formais* de *A carruagem de ouro* não somente o tornam *mais atraente*, como afirmam Burch e Sellier, mas são essenciais para construir um mundo no qual a rigidez da sociedade é total, sem nenhuma perspectiva de mudança. Considerando que esta rigidez tem como base figuras masculinas que representam o poder e a violência (algo que não é apresentado de forma clara em *A regra do jogo*), a sólida dimensão crítica do filme se torna evidente; dimensão que não é pontual e nem se perde em um suposto narcisismo (o que talvez ocorra em filmes posteriores de Renoir). Distante dos fatos históricos, a dramaturgia não deixa de situar as ações dos personagens como consequências de condições sociais (como demonstrado nas

<sup>70</sup> The film argues in favor of the sacred dimension of art, which leads Renoir here to reduce the historical context of the story to a purely decorative backdrop. The Spanish colonial society in a South American territory is Thus the limitations of this film are perhaps to be found in Renoir's desire to favor, through formal contrasts (the bright colors of *commedia dell'arte*, the gilt décor of the court), a harmonious vision of art at the expense of a critical investigation of the world. *Le Carrosse d'or* indisputably generates a jubilatory effect that Renoir himself attributed partly to the “collaboration of Anna Magnani and Vivaldi” (1974: 272). But it cannot be said that this movie, like *La Règle du jeu*, strives to take into account the reasons of each of the characters. The dialectical complexity of that earlier film (which was so difficult for spectators to stomach in 1939) has here given way to a viewpoint that is certainly more appealing but also more narcissistic, in the sense that art has become the only yardstick Renoir uses to organize his world. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 326 e 327)

<sup>71</sup> Percebe-se nessas considerações a valorização maior do *Renoir francês*. Um contraponto a esta perspectiva é a relativização crítica da fase anterior de Renoir. Tag Gallagher (2017), por exemplo, afirma que a cooperativa de *O crime do senhor Lange* é formada por “uma dúzia de tipos literários abençoados pelo mecenato capitalista – não confronto ao sistema!” (2017, p. 87). Já Andrew (1995) e o próprio Faulkner afirmam que alguns filmes importantes de Renoir dos anos 1930 não apresentam necessariamente os problemas enfrentados pela sociedade francesa daquela época (apesar do compromisso histórico que o diretor tinha), mas mostram uma representação de mundo idealizada a partir de determinado espectro ideológico.

análises da contradição e da dualidade presentes na dramaturgia do filme), ainda que esse *social* não se refira, diretamente,<sup>72</sup> à sociedade europeia dos anos 1950. Claro que, ao optar por seguir o caminho da comédia ou dos filmes de espetáculo, há o risco deste lado crítico passar despercebido, mas tal risco já havia sido tomado por Renoir, de maneira distinta, antes dos anos 1950, em filmes como *Um dia no campo* e *A regra do jogo*.

---

<sup>72</sup> Como já pontuado neste capítulo, a análise de Martin O'Shaughnessy e Colin Davis sobre *A carruagem* e os outros filmes da Trilogia do Espetáculo apresentam interessantes associações com os contextos históricos das obras.

#### Cap.4. O Renoir tardio - Almoço sobre a relva

Entre 1952 e 1956, Jean Renoir lançou os filmes que compõem a *trilogia do espetáculo*, finalizada com *As estranhas coisas de Paris*. Em 1959, o diretor lança dois filmes: *O testamento do Doutor Cordelier* e *Almoço sobre a relva*. O primeiro é inspirado em *O estranho caso do doutor Jekyll e do senhor Hyde*, retratando os conflitos do cientista Cordelier, que busca na ciência uma solução para sua compulsão sexual. No entanto, os seus experimentos resultam somente na transformação do pesquisador no sádico Opale. Já no segundo filme, o cientista Étienne Alexis, que acredita fielmente na inseminação artificial como salvação da humanidade, é o principal candidato para a presidência da Europa. No filme, o personagem está prestes a se casar com a sua prima, líder de uma organização de escoteiras, com propósitos declaradamente políticos. Apesar das características distintas (*O testamento do Doutor Cordelier* é em preto e branco e tem um tom urbano sério, enquanto o segundo é uma sátira colorida e bucólica que homenageia a pintura impressionista), entre as obras há também fortes semelhanças, inclusive no processo de filmagem: Renoir filmou as cenas dos dois filmes com múltiplas câmeras, método usado mais na televisão do que no cinema.

No sentido conceitual, as duas obras também apresentam certos paralelismos, já levantados por alguns autores. Burch e Sellier (2014), por exemplo, consideram que os dois protagonistas dos filmes se mostram incapazes de manter relações com o sexo feminino. O intelectualismo é usado para ultrapassar o desafio e conquistar a sociedade. No entanto, para os autores, é claro como os personagens, ao apostarem na racionalidade, rejeitam o corpo, demonstrando a tendência fascista do poder masculino, que busca dominar e conquistar o desconhecido. “Em relação um ao outro, os dois filmes funcionam como as versões obscura e leve do mesmo roteiro e revelam um mal-estar que o cinema do período ao mesmo tempo exhibe e camufla” (BURCH, SELLIER, 2014, p. 291, tradução nossa).<sup>73</sup>

Apesar das aproximações apontadas, um elemento essencial a distinguir os dois filmes é a artificialidade. Enquanto o filme de Cordelier é marcado por *performances* contidas e naturalistas, com exceção do cruel Opale, e ambientes comuns para a época (filmados de maneira crua, lembrando as externas de filmes da *nouvelle vague*), o filme de Alexis é marcado por atuações estilizadas, diálogos extensos e reflexivos e uma representação pictórica da natureza – mundo pastoral que estava, segundo Davis (2012), sendo esquecido pela sociedade francesa do pós-guerra. Tais características justificam a nossa escolha em analisar *Almoço sobre a relva*, principalmente porque o artificialismo é essencial para a perspectiva crítica do filme, já que ele se desenvolve a

<sup>73</sup> “In relation to each other, the two films function as the dark and light versions of the same script and reveal a malaise that the cinema of the period both exhibits and camouflages.” (BURCH, SELLIER, 2014, p. 291)

partir do gestual dos corpos (mais rígido entre os racionalistas, mais solto em alguns camponeses) e dos diálogos (que configuram uma espécie de panfleto satírico contra o cientificismo). A importância da artificialidade no filme ganha mais força se levarmos em consideração outros filmes de Renoir em que a natureza é importante, como *Toni*, *Um dia no campo* e *O rio sagrado*. Em todas essas obras, há a presença de personagens estilizados, mas não com a mesma intensidade de *Almoço sobre a relva*. Neste, Renoir modulou nitidamente as performances dos atores em um tom mais exagerado, que consideramos teatral por sua expressividade, mais comum no teatro clássico reverenciado por Renoir do que no cinema (em que o tom interiorizado domina). O diretor sempre mesclou os dois regimes em seus filmes, mas aqui há um acento no lado teatral, de modo que o filme desestabiliza qualquer expectativa em torno do que uma obra filmada em locação, na natureza, deve ou não deve ser. É o que destaca Leo Braudy:

Algum esforço deve ter sido feito para se enfatizar a importância contínua do teatro ao longo de sua carreira [de Renoir], e a maneira como ele se entrelaça com e fortalece a vertente da natureza, tanto que, em um filme tão tardio quanto *Almoço sobre a relva*, Renoir emprega um movimento estritamente paralelo às horizontais do enquadramento, puro movimento de palco em meio à natureza. Tal justaposição de cenário natural e movimento teatral deve ser um desafio para o espectador, pois ele atinge profundamente as suposições sobre as esferas separadas das artes, e no processo pode trazer um entendimento mais rico a respeito de cada uma. (1972, p, 68, tradução nossa)<sup>74</sup>

Inicialmente, *Almoço sobre a relva* parece ser um dos filmes mais claros e diretos de Renoir, em relação ao que ele quer transmitir, com falas explicativas e oposições didáticas, que Colin Davis (2012) chega a caracterizar como grosseiras. Provavelmente devido a sua simplicidade, o filme é alvo de críticas, desvalorizado e pouco comentado. Raymond Durgnat (1974) o considera uma sátira superficial. Leo Braudy (1972) comenta que se trata de um retorno pouco inspirado ao dualismo esquemático entre sociedade e natureza, sendo que tal relação já teria sido desenvolvida de maneira bem mais sofisticada em filmes como *A besta humana* e *O rio sagrado*. Não queremos colocar o filme, necessariamente, no mesmo patamar das grandes obras de Renoir, nem lançar uma análise que desvie completamente de seu bucolismo. No entanto, acreditamos que uma análise intensiva da obra pode evidenciar as suas diferentes nuances: nem tudo no mundo dos camponeses sendo tão belo e nem tudo no mundo dos racionalistas sendo desprezível.

Uma primeira aposta é de que a simplicidade do filme não é necessariamente um defeito, mas uma proposta, cuja mola propulsora é um lirismo direto que quer encantar e estranhar pela

<sup>74</sup> “Some effort must first be made to emphasize the continuing importance of theater throughout his career, and the way in which it interweaves with and strengthens the strand of nature, só that in a film as late as *Le Déjeuner sur l’Herbe* Renoir can employ movement strictly parallel to the horizontals of the frame, pure stage movement in the midst of nature. Such a juxtaposition of natural setting and theatrical movement should be challenge to the viewer, sinc it strikes deep at one’s assumptions about the separate spheres of the arts, and in the process could bring one to a richer understanding of each.” (1972, p, 68)

intensidade. Segundo o próprio Renoir, em *Almoço sobre a relva* ele tentou realizar uma espécie de *poema filmado*:

E eu sinto que ninguém pode dormir em um poema, ele é escrito de uma vez ... Essa rapidez me trouxe um certo estilo ... me permitindo seguir meus impulsos, sem reflexão ... eu estava procurando me colocar - e os atores, e os técnicos - em um estado de exaltação, quase no limiar do transe. (RENOIR apud DURGNAT, 1974, p. 347, tradução nossa)<sup>75</sup>

Ainda que o diretor afirme ter seguido impulsos durante a realização do filme, há muita construção em *Almoço sobre a relva* (assim como em toda a carreira de Renoir). Contudo, em muitos momentos essa construção resulta em uma representação que se distancia da realidade e se aproxima de um mundo simples e poético. O principal objetivo aqui é aumentar a poesia (por meio de recursos como o pictorialismo da natureza, nas cenas na relva, ou pelo acirramento da ação, como ocorre no vendaval), sem afetar a sua simplicidade. Mas a natureza direta do filme não está isenta de peso conceitual. Para além do louvor à natureza, o filme também configura um panfleto contra o psicologismo, presente no *cinema de qualidade francês*, para usar a expressão usada pelos *Cahiers* para caracterizar o cinema “literário”. Se o anti-psicologismo já era evidente no *Renoir francês*, devido à valorização do fator social em detrimento da individualização dos sentimentos, aqui ele é tributário do exagero da artificialidade. A partir de um elogio a *Almoço sobre a relva*, Rohmer defendeu essa característica no cinema:

Romance e filme são parentes próximos, ninguém duvida disso, mas é lícito achar que o primeiro exerce uma tirania pesada demais sobre o segundo, ao ponto de chamarmos frequentemente de qualidade cinematográfica o que mereceria o nome de romanesco. Viva o gênero da fábula, mesmo se ele parece introduzir um grão de impureza! Essa impureza é certamente menos perigosa que muitas outras mais sutilmente dissimuladas. (ROHMER, 2017, p. 256)

O aspecto fabular de *Almoço sobre a relva* é realçado pelo artificialismo presente na dramaturgia e na *mise-en-scène*, os dois eixos que analisaremos a seguir.

#### 4.1 O artificialismo na *mise-en-scène*

No filme, Alexis é um renomado cientista defensor da inseminação artificial e principal candidato à presidência da Europa. Se considerarmos o prelúdio, que apresenta essas informações por meio de diferentes transmissões televisivas, o filme parece ser uma ficção científica futurista. No entanto, logo após a apresentação de Alexis, Nénette entra em cena, em um ambiente bucólico. Ela é uma camponesa independente que teve uma infeliz relação com um mascate. Desiludida com

<sup>75</sup> “And I feel one musn’t sleep on a poem, it’s written at a sitting ... This rapidity brought me a certain style ... allowing me to follow my impulses, without reflection ... I was seeking to put myself – and the actors, and the technicians – into a state of exaltation, almost at the threshold of trance.” (RENOIR apud DURGNAT, 1974, p. 347)

os homens, ela lê no jornal sobre os experimentos de Étienne e decide procurá-lo para ter filhos sozinha. No entanto, ao chegar ao local, ela é aceita como empregada e não consegue falar com o pesquisador. Posteriormente, ocorre uma espécie de piquenique na natureza para celebrar o casamento do cientista com sua prima escoteira, diante de jornalistas. No entanto, no meio do evento, um andarilho chamado Gaspard toca a sua flauta, iniciando um vendaval que aumenta os instintos de alguns participantes. Com a ventania, o cientista se perde de seus pares e vai em direção a outro piquenique, esse com vários trabalhadores (que já haviam aparecido no início do filme, quando discutiam as teses do cientista veiculadas em uma entrevista na televisão). Lá, Alexis fica em companhia de Nénette, com quem inicia uma relação. Diante de uma crise intelectual, Alexis decide fugir para a casa da camponesa, onde ninguém o conhece. Em meio à natureza exuberante, ela mora com seu pai Nino (Fernand Sardou), o irmão, a cunhada Titine (Jacqueline Morane) e vários sobrinhos. No entanto, os apoiadores do cientista o perseguem até lá, acabando por conseguir levá-lo de volta à cidade, onde irá se casar com sua prima. Entretanto, no dia da cerimônia, ele encontra Nénette trabalhando na cozinha; ela está grávida dele. Impactado, o cientista desiste do casamento anterior e anuncia que a camponesa é a sua nova esposa, revelando que já preparou um discurso sobre a ciência e a natureza.

As extensas filmagens em locação de *Almoço sobre a relva* colocam o filme, aparentemente, em oposição aos filmes da trilogia do espetáculo, todos marcados pela visualidade das obras em estúdio. Todavia, pensando em *A carruagem de ouro*, há uma relação entre os dois artificialismos em termos de potenciais significados. Como já comentado, a teatralidade de *A carruagem de ouro* é desenvolvida como uma realidade total: todos, da aristocracia aos servos e artistas, vivem de forma teatral, tanto no sentido da encenação, com a movimentação estilosa dos corpos em cena, quanto no sentido metafórico, já que a maioria interpreta diferentes personas dentro da sociedade. Esta teatralidade é reforçada pelos cenários em estúdio e vestuários, fortemente artificiais. *Almoço sobre a relva* não apresenta cenários de estúdio; pelo contrário, a natureza salta aos olhos nas cenas externas. No entanto, as *performances* dos personagens incitam, no mundo do filme, uma teatralidade inerente: em torno de Alexis e Nénette os personagens só conhecem a vida teatral, com trejeitos desnaturalizados e a constante necessidade de interpretar outra persona em vida.

No caso dos racionalistas, o exemplo mais claro de personagem teatral (estilística e metaforicamente) é o próprio Alexis. Com corpo rígido e movimentação estilizada das mãos, ele tem requintes aristocráticos (lembrando o Boeldieu de *A grande ilusão*) e um tom de voz suavemente arrogante, ao expor suas reflexões intelectuais. Praticamente sem nenhuma preocupação sentimental ou individual, na primeira parte do filme, várias vezes Alexis se posiciona diante de grandes questões externas, como o futuro da Europa ou o domínio das paixões. O

personagem vive em função do que a sociedade pensará sobre ele, e não a partir de sua personalidade. Os seus empregados são quase uma extensão do cientista. Da primeira vez em que aparecem, estão lendo na cozinha o tratado de filosofia biológica e discutindo sobre partenogênese. Três empregados movem as páginas de cada livro ao mesmo tempo, de maneira ensaiada. Ainda que estejam na cozinha, todos apreciam fortemente o cientificismo. Rousseau (Jean Claudio) é o mais esnobe, olhando de forma depreciativa para a camponesa Nénette, sempre impedindo que ela se aproxime do chefe, mesmo quando a personagem já se tornou uma camareira. O mesmo conselho que Renoir deu aos atores que interpretavam os aristocratas de *A carruagem de ouro* – o de atuar com exagero para conferir um tom teatral à vida fora dos palcos (RENOIR apud TRUFFAUT, 1974) – parece ter sido dado aos atores que interpretam os personagens em volta de Alexis.

No caso dos camponeses, Nénette apresenta uma encenação estilizada, porém diferente dos racionalistas, por não ser rígida. Enquanto se move pela relva, ela parece mais dançar do que andar. Rindo a todo momento, a personagem se joga ao brincar com seus sobrinhos, sendo um belo contraponto aos racionalistas. Titine, sua cunhada, e seu irmão também sustentam um tom mais artificial, com movimentos exagerados, principalmente quando ela está trabalhando e reclamando, enquanto ele foge das tarefas domésticas. Mesmo os personagens que não quebram completamente o naturalismo da atuação, como os trabalhadores que lancham na relva ou o pai de Nénette, estão a todo tempo externalizando os seus pensamentos com firmeza, sem nenhum espaço para introspecções, o que já dificulta a naturalização dos personagens.

As *performances* artificiais estão em sintonia com o roteiro do filme, que claramente busca se distanciar da verossimilhança, já que nele jornalistas se movem de maneira desesperada e flautas iniciam tempestades que mudam os instintos dos humanos. Assim, dificilmente o espectador consegue se identificar com os personagens. Suas falas e movimentos são colocados em perspectiva devido à artificialidade da narrativa e da encenação. Os longos comentários dos personagens dificultam a internalização de suas personalidades e a consequente identificação dramática pelo espectador. Eles dialogam como se a realidade de seu mundo fosse uma realidade artística, que não esconde seu lado construído. Extremamente lúdica e fantasiosa, a encenação alcança certo grau de distanciamento, ainda que diferente do que propunha Brecht, já que não há quebras de quarta parede e nem a revelação de cenários de fundo. No entanto, como demonstrado no capítulo dois, vários autores já identificaram diferentes recursos de distanciamento em Renoir, desde os anos 1930. Em *Almoço sobre a relva*, acreditamos que ele é alcançado pelas *performances* dos personagens, que, além de se movimentarem em um estilo codificado e satírico, externalizam a todo tempo os seus sentimentos.

Mas é essencial questionarmos se o distanciamento elaborado pelo filme apresenta uma dimensão crítica, principalmente se considerarmos que seu aspecto lúdico e encantador facilmente logra maior proeminência. Acreditamos que o artificialismo da obra apresenta um lado crítico, desde o seu conteúdo principal, que configura uma sátira contra os excessos do cientificismo,<sup>76</sup> mas também nos leves desvios que apresentaremos. Não é somente a verossimilhança naturalista que o filme combate, mas também as convenções sociais, como se a fantasia apresentasse quebras de expectativa em relação ao que se espera da sociedade. No filme, empregados não somente arrumam as residências de seus chefes, mas lêem tratados científicos e discutem partegênese; a protagonista camponesa não pensa que criar um filho sozinha seja algo terrível, pelo contrário, ela está cansada dos homens, “todos preguiçosos”; até os homens que deveriam ser o sustentáculo do mundo pastoral patriarcal são apresentados como aproveitadores de mulheres, se pensarmos na forma como o sogro e o marido de Titine não ajudam em nada no dia a dia. O desvio mais pronunciado no filme diz respeito a Alexis. Mesmo que seja o maior cientista do mundo, ele é sempre dependente de seus subordinados, seja no campo privado, em relação aos seus empregados-discípulos, ou social, em relação aos seus apoiadores (a maioria primos), de maneira semelhante ao personagem do Vice-Rei em *A carruagem de ouro*. Aprofundaremos a discussão sobre a construção dos personagens no tópico de dramaturgia.

O filme de Nénette é um dos trabalhos de Renoir que têm o maior número de personagens estilizados. Desde os anos 1930, a sua obra já apresentava personagens artificiais, mas, como nota Perez (1998), eles conviviam com outros mais naturais, como ocorre no contraste entre Boudu e os burgueses da livraria onde passa a viver, em *Boudu salvo das águas*. A diferença também está presente em *Um dia no campo*, se considerarmos a relação entre o casal Henriette e Henri, introspectivos e naturais, de um lado, e o restante da família da personagem e Rodolphe, de outro, todos cômicos. Contudo, ao padronizar a estilização em *Almoço sobre a relva*, Renoir coloca a teatralidade como realidade total. A imposição da teatralidade como forma única de vida já fora colocado na trilogia do espetáculo, mas nesses filmes o processo se dava pela relação entre personagens e ambiente artificial de estúdio. Aqui, a teatralidade é proeminente principalmente no tom exagerado, utilizando as palavras de Renoir, adotado pelos personagens. Em termos de sentido crítico, o resultado é semelhante ao de *A carruagem de ouro*: a teatralização da vida, com pouco espaço para a autenticidade. A diferença é que se Camilla entra em conflito com o seu mundo artificial, Nénette é mais independente e não se importa muito com isso.

---

<sup>76</sup> Ainda assim, nem todos os autores que analisaram o filme convergem facilmente sobre os significados veiculados por *Almoço sobre a relva* e sobre o que Renoir buscava defender no final da obra. Traremos essa problemática, levantada por Colin Davis, no final do capítulo.

Mas vale uma ressalva na distinção feita acima sobre o contraste entre ambientes internos e externos. Ainda que Renoir saia dos estúdios em *Almoço sobre a relva*, a natureza no filme também tem uma dimensão artificial, já que ela é apresentada por meio de construções pictóricas sofisticadas. Mesmo que se distancie do aspecto enclausurado da referência teatral, fortemente presente em *A carruagem de ouro*, a natureza tem um lado construído, mais próximo da pintura. A referência plástica tem uma dimensão afetiva, já que parte da obra foi filmada na região de Les Colletes, onde Pierre-Auguste Renoir, pai do cineasta, morou durante um período de sua vida.

No entanto, há um espaço no filme que apresenta uma configuração teatral: a entrada da casa de Nénette. O local bem amplo tem o seu lado pictórico evidenciado quando a câmera se distancia, mostrando a beleza do espaço. No entanto, a ação nele se concentra principalmente em uma espécie de corredor, com dois níveis pequenos, logo na saída da casa. Os personagens, ainda que se movam livremente, se concentram naquela região central. Quando Aumont (2009) comenta que *Almoço sobre a relva* é uma espécie de peça filmada na natureza, talvez ele se refira às cenas nesse local, que ocorrem em momentos importantes: no início (figura 26), logo na apresentação da personagem Nénette, e quando ela lê a notícia de que Alexis está realizando experimentos de inseminação artificial; e no final (figura 27), quando os apoiadores do cientista vão ao local para resgatá-lo. O aspecto de representação é acentuado no segundo momento, quando o pai de Nénette, Nino, beija a sua filha e vai para os fundos, se sentando com sua família, formando uma espécie de plateia informal. A referência teatral surge nos momentos que confluem descobertas e partidas: quando Nénette descobre a ciência e parte em busca da inseminação e quando Alexis descobre a natureza e desiste da ciência.



Figura 26



Figura 27

Outro momento fortemente teatral ocorre no início do piquenique dos racionalistas. Alexis e seus pares se organizam em cadeiras de uma maneira completamente horizontal (figura 28). Se o filme se preocupasse em imitar a realidade, as cadeiras estariam em círculo, ou, pelo menos, mais próximas entre si, já que normalmente não nos reunimos dessa maneira. Contudo, ao apostar na

horizontalidade completa, o filme teatraliza o momento, já que claramente os personagens estão se preparando para se apresentarem a alguém. A composição do plano tem uma rusticidade que lembra os planos teatrais mais simples do início da era silenciosa, quando a encenação recessiva, em diagonal, não era comum. No roteiro, a teatralidade tem uma lógica, já que, logo em seguida, os jornalistas aparecem para cobrir o evento, como se fossem uma plateia daquele teatro. Consequentemente, a teatralidade metafórica do momento ganha força, já que, neste piquinique teatral, os principais personagens se comportam como atores para a plateia de jornalistas. A sensação de teatro, nesse momento, só aumenta, mesmo quando a composição horizontal se desfaz, pois assim que os jornalistas chegam, eles se movimentam de forma frenética e teatral para cobrir o evento. Posteriormente, a flauta de Gaspard *teatraliza* os instintos dos outros personagens.



*Figura 28*

Em relação a essas cenas teatrais, um fato resultante do processo de filmagem é evidente. Em 1959, Renoir adotou pela primeira vez o processo de câmeras múltiplas nos dois filmes que lançou naquele ano. Apesar do entusiasmo inicial, logo em seguida ele abandonou o processo, que se mostrava bem trabalhoso durante a montagem, e caro devido ao gasto com película. No início, Renoir defendia esta estrutura, pois considerava que diante de várias câmeras o ator teria mais liberdade para atuar (ainda que tal liberdade pudesse não ser tão ampla, devido à questão do foco). Mas mesmo que tenha reclamado da montagem dos seus filmes de 1959, alguns planos de *Almoço sobre a relva* carregam um tom de espontaneidade que destoa da rigidez, ainda que lúdica, do filme. O mais interessante é a montagem ter preservado tais momentos, pois de certa forma eles quebram a transparência da decupagem padrão, e ativam o espectador. Há momentos em que o aparente “defeito” ganha expressão e outros em que não ganha. Ele tem maior peso nas cenas teatrais, pois os personagens com olhares perdidos (consequência da liberdade dos atores, por não saberem direito para onde olhar) ou a movimentação levemente desajeitada são justamente atributos daqueles que almejam alguma autenticidade – seja Nénette (figura 29), quando pensa em ir atrás de

Etienne, ou Rodolphe quando está prestes a criticar o seu primo. Esses pequenos desvios não foram produzidos de modo proposital, mas criam uma espécie de defasagem no filme, já que a maioria das imagens tem um rigor que evidencia, ainda que indiretamente, o teor construído da obra.



Figura 29

Apesar da configuração teatral na entrada da casa de Nénette, os momentos que lembram um palco são pontuais. Seria problemático afirmar que o espaço do filme, e principalmente a natureza, são simplesmente pano de fundo para uma ação teatral. Ainda que a teatralidade esteja presente nas *performances*, o espaço onde elas se dão é amplo e não tem o aspecto enclausurado característico do espaço teatral. Mas a teatralidade ali se imprime pela movimentação expressiva dos corpos em cena. Considerando o aspecto pictórico de alguns enquadramentos, o filme apresenta uma espécie de teatro sobre uma pintura, unindo diferentes referências em uma proposta artificial. Em todo caso, é necessário abordar de que modo a natureza é representada, para que se discuta qual o seu papel nos artificialismos do filme, na encenação e na dramaturgia. Para tanto, apresentamos a seguir um leve resgate sobre a presença da natureza no cinema anterior de Renoir, de modo a melhor analisar tal questão em *Almoço sobre a relva*.

#### 4.1.1 A natureza renoiriana

Em vários filmes de Renoir, a natureza tem um papel importante, seja como espaço predominante (*Toni* e *Um dia no campo*) ou em cenas específicas ao ar livre (a abertura no parque em *Boudu salvo das águas*, os refúgios nas montanhas de *A grande ilusão* ou os divertimentos rurais em *A regra do jogo*). Christopher Faulkner (1989) afirma que, nesses momentos, a natureza está a serviço da definição social dos personagens, e não apresenta valor em si mesma. De maneira semelhante, Leo Braudy (1972) identifica em filmes de Renoir, principalmente dos anos 1930, um conflito entre a liberdade da natureza e a obscuridade da vida privada, geralmente associada a ambientes fechados onde os protagonistas vivem as suas paixões mortais. *Rio sagrado* iniciaria uma nova fase (já preconizada pelo filme *The Southerner*), na qual o conflito entre externo e interno é

inexistente, já que a convivência com a natureza é algo inerente ao modo de viver na Índia, sem separações rígidas entre o natural e o privado. Conseqüentemente, Braudy afirma que, neste filme, a natureza (e principalmente o espaço do rio) se torna um elemento simbólico para o movimento natural da própria vida, permeado por harmonia, caos, felicidades e tristezas; estados e sentimentos presentes em eventos como a morte do irmãozinho da protagonista e o anúncio do nascimento de um novo irmão.

Mas mesmo diante das diferentes fases da obra, o autor considera, de maneira geral, que a natureza em Renoir nunca é apresentada como algo inocente ou puro, maneira como os primeiros diretores franceses teriam trabalhado com ela.

Já em seu primeiro filme, *La Fille de l'Eau*, ele conseguiu justapor e tentar integrar as demandas do cenário natural e do sonho semi-surrealista. Os filmes mais sombrios da década de 1930, com seus interesses pelo mundo social, transformam os tons simples da natureza pastoril em tons mais escuros de paixão natural. Os filmes americanos da década de 1940, em parte, continuam essa tendência, mas apresentam, em figuras como Tom Keefer em *Swamp Water* e Sam Tucker em *The Southerner*, alguma possibilidade de lidar com a hostilidade e o capricho da natureza. *O rio sagrado* se torna um prelúdio para a ênfase na perspectiva artística na década de 1950, que unirá todos os interesses de Renoir, natureza, teatro e sociedade, na estrutura episódica de seu último filme, *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, em 1970. (BRAUDY, 1972, p. 63, tradução nossa)<sup>77</sup>

Apesar do caminho lógico traçado por Braudy, há alguns desvios na filmografia de Renoir no que tange à representação da natureza. *Almoço sobre a relva*, por exemplo, marcaria, segundo o autor, uma volta à ideia da natureza como contraponto libertário e inocente à vida burguesa e urbana, algo que é “adequado para o caprichoso jogo satírico de *Almoço sobre a relva*, mas não para filmes que tentam uma compreensão séria das relações entre homens e mulheres” (BRAUDY, 1972, p. 56, tradução nossa).<sup>78</sup> Antes de problematizar a suposta simplicidade do filme, vale notar que há outro desvio na obra de Renoir: *Um dia no campo*. Faulkner (1986) comenta, em nota de rodapé, que a natureza no filme de 1936 pode até ter um significado que vai além da determinação social dos personagens que nela se encontram, mas prefere não aprofundar o comentário, pois a obra nunca foi finalizada por Renoir e temos acesso somente a uma parte dela. Gilberto Perez é quem apresentou uma análise mais sólida do filme.

<sup>77</sup> “Already in his first film, *La Fille de l'Eau*, he can juxtapose and try to integrate the demands of natural setting and semi-surrealist dream. The darker films of the 1930s, with their interest in the social world then turn the simple hues of pastoral nature into darker tones of natural passion. The american films of the 1940s in part continue this trend, but introduce in figures like Tom Keefer in *Swamp Water* and Sam Tucker in *The Southerner* some possibility of dealing of dealing with nature’s hostility and capriciousness. The River becomes a prelude to the emphasis on artistic perspectiva in the 1950s, which will bind together all of Renoir’s interests, nature, theater, and society, into the episodic structure of his final films, *Le Petit Théâtre de Jean Renoir*, in 1970.” (BRAUDY, 1972, p. 63)

<sup>78</sup> “(...) suitable for the whimsical satyr play of *Almoço sobre a relva*, but not for films that attempt some serious understanding of the relations between men and women.” (BRAUDY, 1972, p. 56)

Segundo o autor, o cenário no cinema geralmente serve como *background* dos personagens ou é desenvolvido para abrigar alguma movimentação espetacular (como a escadaria de Odessa em *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein). De uma forma ou de outra, o espaço geralmente está a serviço da ficção. Perez defende que *Um dia no campo* é um dos raros filmes em que a paisagem, e aqui a natureza, tem uma vida própria. Um primeiro fator que confere essa independência é a mistura de gêneros. Considerando o contraste entre a dinâmica de Henriette e Henri, mais interiorizada e convencionalmente dramática, e a dinâmica de Rodolphe e o restante da família de Henriette, que são personagens satíricos, o espectador não sabe ao certo se o filme deve ser sentimental ou uma farsa.

Nenhum modo de ficção sendo dominante, a paisagem [no filme de Renoir] ocupa o lugar central; cada modo de ficção vendo a paisagem de uma maneira diferente, ela ganha independência de qualquer modo de vê-la. [...] O cenário na maioria dos filmes é colocado a serviço da ficção; a paisagem em *Um dia no campo* coloca o empreendimento fictício à prova. Renoir transforma a ficção em um pretexto para a tentativa humana de se conectar com a natureza, dotá-la de significado, sentir-se em casa ou, pelo menos, sentir-se acolhido em nossos passeios. (PEREZ, 1998, p. 218, tradução nossa)<sup>79</sup>

Uma segunda forma de tornar a natureza independente no filme acontece com a inserção de planos que não seguem a perspectiva de algum personagem específico. Isso ocorre logo no início, na chegada da família burguesa Dufour à pousada onde permanecerão. Durante o caminho, um *travelling* acompanha a chegada, mas não é inserido nenhum plano com os burgueses olhando ou reagindo a algo, como geralmente acontece em uma decupagem padrão. A visão da chegada não pertence a algum personagem específico ou à família como um todo; ela “pertence a eles como membros de toda uma classe social. E é como membros de uma classe, a classe média urbana que busca os prazeres de um dia no campo, que nos identificamos com eles” (PEREZ, 1998, p. 207, tradução nossa).<sup>80</sup> O recurso volta quando Henriette está em uma canoa com Henri. Após um plano aberto mostrando os dois juntos navegando, há um corte para planos em movimento que mostram o rio, a relva e as árvores nas margens, a partir de dentro da navegação onde está o casal. No entanto, a natureza não é mostrada a partir do olhar de nenhum dos dois personagens. Segundo Perez, este jogo livre da câmera liberta a paisagem da ficção.

O plano com ponto de vista normal, que dá a câmera aos olhos fictícios de um personagem, ele [Renoir] evita na maioria das vezes; mas frequentemente emprega o que pode ser chamado de ponto de vista solto, o que propicia, em vez de uma equação, graus variados de

<sup>79</sup> “No mode of fiction being dominant, the landscape takes center place; each mode of fiction seeing the landscape in a different way, the landscape gains independence from any way of seeing it. [...] Setting in most films is put to the service of fiction; landscape in *Um dia no campo* puts the fictional venture to the test. Renoir makes fiction into a trope for the human attempt to connect with nature, endow it with meaning, feel at home in it or at least feel welcome in our outings.” (PEREZ, 1998, p. 218)

<sup>80</sup> “It belongs to them as members of a whole social class. And it is as members of a class, the urban middle class seeking the pleasures of a day in the country, that we identify ourselves with them.” (PEREZ, 1998, p. 207)

correspondência entre a perspectiva da câmera e a de um personagem. [...] [Renoir] quer que a gente se sinta com Henriette naquele passeio de barco - o ponto de vista, se não é dela, também não está separado dela -, mas também nos encoraja a manter distância dela para que possamos olhar para as coisas com os nossos próprios olhos. (PEREZ, 1998, p. 220, tradução nossa)<sup>81</sup>

A experiência é intensificada quando Henri e Henriette têm uma relação sexual. Após o famoso primeiríssimo plano do olho esquerdo da personagem durante o acontecimento, indicando que a relação foi à força (algo com que Perez não concorda), são mostrados os personagens logo depois de estarem juntos. Eles se olham, a paixão aparentemente passa, e aparecem planos de nuvens e chuva. Perez defende que esses planos seguintes não têm ligação com os sentimentos de Henriette, durante ou após a sua relação com Henri. O momento ainda quebra expectativas, ao não mostrar o que aconteceu depois da chuva com os quatro personagens que estavam em cena imediatamente antes dela (Rodolphe, Henri, Henriette e sua mãe). Pelo contrário, é apresentado um letreiro indicando a passagem de vários anos. Neste momento, Perez defende que a paisagem não é nem indiferente ao que acontece com os humanos, nem tem um significado específico em relação a eles: ela não está nem totalmente associada nem totalmente distanciada do ponto de vista humano, mas tem uma força própria de significado, capaz de quebrar até as noções de temporalidade, como descreve o autor.

Uma progressão exploratória sinuosa é repentinamente quebrada, invertida, por essa viagem decisiva “sobre a face do rio que se afasta rapidamente”, como Sesonske escreve, “perfurada pela miríade de agulhas da chuva”: imagens despovoadas reverberando com um sentimento de perda, separação, união alcançada fugazmente e agora rapidamente, em alguns momentos que parecem constituir uma vida, deixada para trás. Além da velocidade e da direção, a escala de tempo é trocada aqui em um traço ousado: da escala de um dia, algumas horas se demoraram, suspensas em apreensão sensual, a alguns momentos cujo movimento evoca a corrida de anos passando incessantemente. (PEREZ, 1998, p. 224, tradução nossa)<sup>82</sup>

Fatores de produção podem ter influenciado a independência da natureza no filme, algo que Perez não leva muito em consideração. O fato, por exemplo, de *Um dia no campo* não ter sido finalizado por Renoir, que foi a Paris para filmar *O submundo*, não é citado. Durante anos sem ser

<sup>81</sup> “The normal point-of-view shot, which gives the camera over to a character’s fictional eyes, he mostly avoids; but he often employs what may be called the loosely attributed point of view, which proposes, instead of an equation, varying degrees of correspondence between the camera’s perspective and a character’s. [...] He wants us to feel with Henriette on that boat ride – the point of view, if not quite hers, is not quite apart from hers either – but he also encourages us to keep our distance from her so that we may look at things with our own eyes.” (PEREZ, 1998, p. 220)

<sup>82</sup> “A meandering, exploratory progression is suddenly broken, reversed, by this decisive travelling “over the rapidly receding face of the river”, as Sesonske writes, “pierced by the myriad needles of the rain”: unpeopled images reverberating with a sense of loss, separation, togetherness fleetingly reached and now swiftly, in a few moments that seem to constitute a lifetime, left behind. Not only the speed and direction, the time scale is switched here in one bold stroke: from the scale a day, a few hours lingered over, suspended in sensual apprehension, to a few moments whose movement evokes the rush of years ceaselessly passing.” (PEREZ, 1998, p. 224)

se lançado, o material bruto do filme, que incluía cenas dirigidas por Jacques Becker, foi reunido, nos anos 1940, para ser montado por Marguerite Renoir, que trabalhou com Jean durante os anos 1930. A impressão que fica é de que a montadora preservou, na versão final, cenas de natureza que, aparentemente, não foram filmadas com algum propósito específico. De qualquer forma, o resultado final é uma obra de peso, que foi elogiada por críticos desde o seu lançamento, sendo motivo para uma análise inspirada por Perez.

Ainda que Renoir tenha dito que não teve influência sobre o lançamento de *Um dia no campo* nos anos 1940, *Almoço sobre a relva* parece recriar, na cena de amor de Alexis e Nénette, a forma como a natureza é trabalhada no filme anterior. No entanto, o filme de 1959 não deixa espaços abertos. Em *Um dia no campo* há certo distanciamento entre a relação sexual e a natureza sombria que aparece em seguida, principalmente porque não vemos o final do passeio da família Dufour logo após a relva em chuva, o que deixa uma abertura para os seus possíveis sentidos; já em *Almoço sobre a relva* a relação parece mais esquemática. Pois as inserções da relva e de cachoeiras começam logo após Etienne e Nénette iniciarem uma relação sexual no meio da natureza, e terminam justamente quando o casal encerra. No entanto, a ligação não é total entre o acontecimento e a paisagem, como indica Martin O'shaughnessy, quando comenta que a primeira etapa da re-educação de Alexis ocorre nesse momento:

Planos do vento nas árvores, da água corrente, até mesmo das abelhas, parecem uma maneira meio clichê de comunicar indiretamente o que aconteceu. O que é sugerido, no entanto, é que através da relação amorosa espontânea, Alexis se reabre, de um modo mais geral, ao prazer sensual do mundo natural. (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 213, tradução nossa)<sup>83</sup>

Ainda que seja uma leitura que já pressupõe uma leve distância entre as imagens da natureza e o ocorrido, a análise de Martin ainda as subordina à ficção. O que não é problemático em si, pois a abordagem do autor é bem coerente, principalmente se notarmos que a relação entre natureza e ficção é mais próxima em *Almoço sobre a relva* do que em *Um dia no campo*.

No entanto, a ligação entre a dimensão natural e a ficcional não é total, nem constante ao longo de todo o filme. Pensemos na abordagem de Perez sobre a ausência de um ponto de vista individual e exclusivo em determinados momentos de *Um dia no campo*, para analisarmos o primeiro plano (figura 30), logo após os letreiros, de *Almoço sobre a relva*.

---

<sup>83</sup> “Shots of the wind in the trees, of running water, even of bees, seem a rather clichéd way of indirectly communicating what has happened. What is suggested, however, is that through spontaneous love-making, Alexis reopens himself more generally to sensual enjoyment of the natural world.” (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 213)



*Figura 30*

A bela imagem impressionista, filmada por uma câmera baixa que se move suavemente de maneira circular, não parte de nenhum personagem específico, já que em seguida não vemos alguém a olhar para cima, se movimentando. O que aparece é uma criança brincando sentada e logo depois Nénette brincando com seus sobrinhos no local. Ao longo do filme, há outras inserções dessa imagem específica e de outras tomadas da natureza, principalmente na cena de amor de Alexis e Nénette, e quando ele descansa na casa da camponesa. Ainda que ocorra uma ligação com a diegese, as imagens não partem de um ponto de vista específico, e mesmo que algumas se relacionem com os movimentos do drama, como o plano da paisagem em modulação (figura 31), que pode reverenciar as movimentações dos corpos de Alexis e Nénette, outras estão distantes, como no já citado *plongée* com árvores no início, ou como as imagens com pedaços de árvores (figura 32) que aparecem em vários momentos.



*Figura 31*



*Figura 32*

Buscar um sentido específico e preciso para essas inserções, em sua relação com o drama no filme, poderia ser simplificador. O fato da natureza existir por si só já é um elemento essencial para a mensagem do filme, pois sugere que ela é algo maior e anterior ao homem. A princípio, essa representação segue uma concepção romântica de liberdade, que não foi questionada nem mesmo pelos impressionistas: “Cem anos antes dos impressionistas pintarem a versão da pastoral que ainda é nossa, os românticos emolduraram a concepção de liberdade que ainda é nossa: a liberdade como

natural, a liberdade como uma natureza recuperada” (PEREZ, 1998, p. 227, tradução nossa).<sup>84</sup> Os filmes alinhados à concepção romântica trabalhariam o contraponto entre a liberdade do mundo natural e os problemas do mundo social e privado, com a natureza apresentando algo belo e perfeito, para reforçar o contraponto (Perez afirma que *Um dia no campo*, com suas nuvens carregadas e tempos chuvosos, foge do esquematismo).

*Almoço sobre a relva* parece ser o filme de Renoir em que essa concepção está mais presente, tanto que autores como Braudy (1972) comentam que se trata de um retorno a um dualismo simples entre natureza e sociedade. No entanto, é possível problematizar essa visão. Primeiramente, ainda que o lado belo da natureza esteja presente no filme, ele não tem um contraponto visual, já que a maior parte do segundo ato da obra ocorre na relva, a que os ambientes privados, como a casa de Alexis, oferecem pouco contraste. Além disso, o lado belo da relva é tão sofisticado que dificulta a possibilidade do espectador considerá-lo um ambiente natural. Os exemplos são vários, ocorrendo em momentos de harmonia (figura 33) ou caos (figura 34). As imagens abaixo são de planos que foram apresentados consecutivamente, reforçando tanto o contraste quanto a sofisticação das composições.



Figura 33

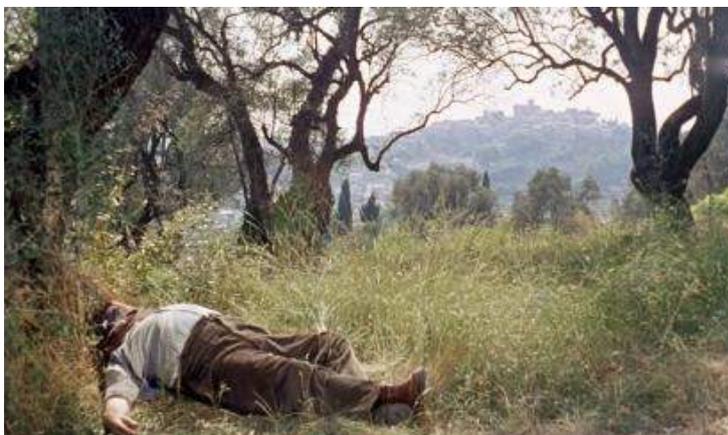


Figura 34

A partir de composições sofisticadas e de uma bela fotografia, a natureza no filme ganha uma vida própria, algo que é reforçado pela inserção livre de planos que mostram detalhes desse mundo. Contudo, ao ter vida própria, a natureza não está distante do mundo social. Pelo contrário, ela o abriga, expondo os defeitos e qualidades de quem ali se encontra. A crítica mais clara é aos racionalistas, com Alexis e seus empregados usando roupas pesadas e se movendo de maneira codificada em um dia de verão, o que evidencia as personalidades limitadas dos personagens. No entanto, não acreditamos que o dualismo romântico resolva a visão do filme, pois mesmo no mundo

<sup>84</sup> “A hundred years before the impressionists painted the version of pastoral that is still ours, the romantics framed the conception of freedom that is still ours: freedom as natural, freedom, freedom as a regaininf of nature.” (PEREZ, 1998, p. 227)

dos camponeses há limites e desigualdades sociais. Logo após os letreiros, por exemplo, os três primeiros homens que aparecem são camponeses: Nino, pai de Nénette, Gaspard, o andarilho com a flauta mágica, e o irmão da protagonista. No entanto, se Titine aparece em cena trabalhando arduamente no campo, os homens aparecem pela primeira vez deitados. Destacamos a entrada de Nino (figura 35).



*Figura 35*

Nós o vemos logo após presenciarmos Nénette brincando com os sobrinhos e Titine estendendo roupas no varal. Nino surge como um contraponto à energia e ao trabalho pesado da filha e da nora. A natureza ainda é encantadora na imagem, mas não esconde as desigualdades sociais, principalmente entre homens e mulheres, existentes naquele mundo pastoral. Aprofundaremos essas quebras de expectativa no tópico a seguir.

#### **4.2 O artificialismo na dramaturgia**

O retrato das desigualdades sociais em *Almoço sobre a relva* é permeado por uma *mise-en-scène* lúdica, com movimentações cômicas e belas composições em cenas externas. Mas para que tais desigualdades ganhem uma conotação social nítida, é preciso que a sua dramaturgia não se limite a objetivos estritamente dramáticos, como a individualização dos personagens e a busca por empatia. Para além do artificialismo na encenação, acreditamos que a dramaturgia do filme analisado também carrega os seus artifícios, já que valoriza a forma como as condições sociais influenciam os personagens, que não aparecem movidos exclusivamente pela personalidade interior. Não estamos associando totalmente determinação social e artifício, mas defendemos que, quando essa característica está presente em uma dramaturgia com personagens satíricos, que se movem em uma *mise-en-scène* estilizada, o aspecto social e crítico da dramaturgia ganha uma conotação artificial. Para desenvolver melhor o argumento, acionaremos o conceito de contradição, caro à dramaturgia de Brecht.

Como já comentado no primeiro capítulo, Renata Pallotini identifica na dramaturgia de Brecht a amenização dos conflitos entre personagens movidos por sentimentos e objetivos próprios. Diferente disso, valoriza-se a noção de contradição: os personagens que estão em atrito não configuram somente polos opostos, mas uma relação mais ampla; mesmo se opondo um ao outro, representam relações mais abrangentes, características de uma determinada sociedade, como aquelas entre pobres e ricos, patrões e empregados. Consequentemente, a influência do social sobre a decisão dos personagens se mostra mais proeminente. Sem caracterizarmos a dramaturgia de *Almoço sobre a relva* como *brechtiana*, é possível identificar nela a noção de contradição, se pensarmos, por exemplo, na relação de distância e proximidade entre os racionalistas e a natureza. Ora, a ciência de Alexis busca dominar e categorizar o mundo natural encarnado em Nénette. Tal dominação se mostra como elemento fundamental na ideologia dos racionalistas, pois, para a ciência existir, é preciso dominar algo e alguém que não está sob o jugo da modernidade. Já os camponeses não estão totalmente desligados da sociedade, tanto em termos de vivência da desigualdade, como se nota na subjugação feminina exposta na pastoral, quanto no que concerne ao acesso à ciência: até mesmo no campo Nénette acaba conhecendo experimentos científicos. Mundos distantes e próximos ao mesmo tempo, ciência e natureza são personificadas por personagens opostos, mas que não vivem totalmente separados.

Logo no início do filme, há uma cena que demonstra a ligação entre os dois polos (fator importante para a existência de uma contradição), quando um grupo de amigos conversam sobre uma entrevista de Alexis que assistiram na televisão. Mesmo que a afetividade esteja presente, a cena é forte na demonstração de como diferentes ideais existem concomitantemente na sociedade; ideais que são apresentados ao público de maneira didática e direta, sendo colocados em perspectiva por longas falas reflexivas. Os personagens têm certa importância na narrativa, pois é para o piquenique deles que o biólogo se dirige, após um vendaval bagunçar o seu almoço formal e político – iniciando-se lá a sua transformação. Contudo, em termos de dramaturgia, a participação deles se limita a esse fato. Nenhum indivíduo do grupo apresenta, na trama, uma importância semelhante à de outros coadjuvantes, como o pai de Nénette e alguns empregados de Etienne. Todavia, no início, em uma espécie de prólogo disfarçado, a conversa dos empregados é valorizada e apresenta, quase didaticamente, as principais concepções que serão confrontadas no filme: a defesa da natureza e a defesa da razão. Na cena, depois da defesa da inseminação artificial por Alexis na televisão, uma moça afirma: “Quero ter um filho com um homem de verdade. Sou a favor da natureza. Acho que tudo é melhor do que idiotas soltando bombas atômicas em nossas cabeças”. Mais nostálgica, ela também defende os bons e velhos tempos das diligências, ao passo que outra, defensora da ciência, rebate ironicamente: “Aqueles bons e velhos dias. O balde para buscarmos

água junto ao poço, a luz de velas, operações sem anestesia, sujeira, ignorância, a escravidão. Perdoe-me, mas eu prefiro a minha moto, meu fogão elétrico, meu toca-discos e algumas boas gravações”. Considerando-se que no teatro épico defendido por Brecht o jogo cênico, explicitamente apresentado, “não tem mais o caráter absoluto que possuía o drama e passa a referir-se ao momento, agora posto a descoberto, da apresentação” (SZONDI, 2015, p. 118), a cena em questão teria uma dimensão épica: o seu objetivo é propor ao espectador diferentes reflexões críticas, e não embarcá-lo na ação principal da trama.

Um procedimento essencial no desenvolvimento dramático da contradição é situar as ações dos personagens dentro de um contexto social, demonstrando a influência entre a história e o indivíduo. Em *Almoço sobre a relva*, essa contextualização é feita de maneira satírica, por meio de reflexões e acontecimentos absurdos, geralmente desenvolvidos por personagens que conscientemente se movem a partir de contingências sociopolíticas. No início, por exemplo, Alexis está prestes a se casar com a condessa Marie-Charlotte von Werner, líder do Movimento Escoteiro Feminino Intereuropeu. O cientista não esconde em nenhum momento que o seu casamento não se move por amor, mas sim por interesse político. Quando a então noiva chega ao piquenique, ele mesmo assinala: “O encontro entre a mente escoteira e a biologia é um tema inspirador. [...] Eu tinha imaginado um paralelo entre o desenvolvimento da consciência europeia e a atividade cromossoma”. Mesmo quando a paixão por Nénette surge, Alexis e a camponesa não se preocupam com o seu relacionamento amoroso, mas principalmente com as consequências que o sentimento pode acarretar nos ideais racionalistas do pesquisador, em um primeiro momento – quando ele escolhe ficar recluso –, e depois no futuro da Europa, quando ele decide se casar com a camponesa. Os dois protagonistas do filme são mais personagens-objetos do que personagens-sujeitos, já que

A personagem-sujeito só tem a sua liberdade limitada pela vontade de outra personagem-sujeito, igualmente livre. Não a cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída. [...] No entanto, diz Boal na obra citada [*Teatro do oprimido*, 1975] (e o dizem Karl Marx e Bertolt Brecht, aos quais o professor brasileiro se refere) que a personagem nunca “é sujeito absoluto e sim objeto de forças econômicas ou sociais às quais responde e em virtude das quais atua”. (PALLOTTINI, 2013, p. 55 e 56)

A autora cita o exemplo de ação de Boal, que é “Kennedy invadiu a Praia Girón”, para destacar que o sujeito da ação não é o presidente americano e sua vontade individual, mas as forças econômicas que determinaram a decisão de Kennedy. Voltando a *Almoço sobre a relva*, as forças econômicas e políticas movem os personagens a todo momento, como já visto na forma como Alexis caracteriza sua primeira tentativa de casamento. Mas além da força política, há ainda uma força mágica, que também move os personagens. Ela é personificada em Gaspard, o andarilho que se acompanha de uma cabra. No meio do piquenique de Alexis, ele começa a tocar uma flauta e a música instaura um

vendaval na relva que ativa o instinto dos racionalistas. A intempérie é consequência daquilo que o cientista havia repellido, uma força divina, que é também uma força pagã, já que a flauta de Gaspard faz referência à mitologia grega. É devido a esse momento musical que Étienne se distancia do piquenique cientificista e vai em direção a um piquenique mais orgânico, com pessoas que querem viver a vida, iniciando sua autodescoberta. A contradição, farsesca, entre forças políticas e forças instintivas move *Almoço sobre a relva* mais do que os conflitos dramáticos entre seus personagens principais.

A distinção pode parecer algo simples, mas nem todo filme que mostra uma realidade social valoriza a influência das circunstâncias e contextos sobre os personagens. Como o veio dramático se tornou comum no cinema ficcional, o que se percebe é a valorização da personalidade de um indivíduo, que se move diante de um pano de fundo social, ou o desenvolvimento de um personagem destinado a um final trágico (como ocorre em filmes de Marcel Carné, Duvivier e até em alguns poucos filmes de Renoir, como *A besta humana*). Renoir se destaca justamente por apostar em um caminho que mistura comédia e drama, mas desenvolvendo uma espécie de análise sociológica sobre o mundo em torno de seus personagens. Ao acionarmos o conceito de contradição para analisar *Almoço sobre a relva*, constatamos um caminho de continuidade entre esse filme e a obra anterior de Renoir. Contudo, o trabalho de 1959 segue também o caminho do exagero satírico, que não fora tomado por Renoir antes com tanta intensidade. Como já comentado, vale ressaltar que a contradição nas dramaturgias analisadas não é “plena”, já que os dois polos contraditórios não estabelecem uma relação de dependência mútua. No mundo do campesinato, por exemplo, há certa independência em figuras como o andarilho Gaspard. Mas a oposição também não é total, pois mesmo em seus mundos distantes os racionalistas e os camponeses se referem a outros mundos, como nas tentativas intelectuais de Alexis de classificar e controlar as paixões mais comuns na natureza. Além dessas relações, Renoir também deixa claro que as desigualdades sociais são presentes nos dois segmentos sociais – o que iremos aprofundar posteriormente –, expondo como nenhum dos mundos idealizados consegue eliminar totalmente as injustiças.

A teatralidade como metáfora social também é acentuada no filme. Os racionalistas ricos (e não tanto os empregados) apresentam uma cisão de personalidade: entre o que eles são e o que eles querem que a sociedade veja deles. A teatralidade reside nessa ideia de que as pessoas são atores em suas próprias vidas. Antes do vendaval, conhecemos somente o personagem público que Alexis cria e interpreta para a sociedade. Depois é mostrada a sua insatisfação com esse papel. A cisão teatral está presente inclusive nos seus pares, como fica claro no início do piquenique da elite, que ocorre concomitantemente ao piquenique dos trabalhadores que debatiam no início do filme. Martin

O'shaughnessy (2000) afirma que enquanto os trabalhadores expõem um caminho possível de existência, os poderosos são vítimas de si mesmos.

Alexis e seus companheiros evitam o contato direto com a natureza. Durante o piquenique formal, eles mantêm controle estrito sobre o que comem, de modo que sua autoimagem se interpõe entre si e o mais simples dos prazeres. Uma mulher, a esposa de um importante homem de negócios, nunca pode comer o que quer porque deve ter sempre uma boa aparência. Ela é, assim, completamente alienada de seu próprio prazer, tendo que se conformar a uma imagem pública em prol da carreira de outra pessoa. A presença da imprensa no piquenique enfatiza a alienação desse grupo, mostrando que cada um de seus gestos corporais deve ser calculado para a maneira como ele pode ser publicamente recebido. (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 213, tradução nossa)<sup>85</sup>

A partir desses contrapontos que ocorrem ao longo do filme, a natureza é, aparentemente, exaltada, enquanto a ciência ridicularizada. No entanto, ainda que concordemos que Renoir “toma” o partido dos instintos e da natureza, é preciso apontar que o dualismo do filme não é total, já que também são apresentados defeitos e qualidades de personagens que representam cada um dos dois lados. No caso dos racionalistas, por exemplo, o elitismo da classe é evidenciado pelo nariz em pé de Alexis e seus empregados, chegando até o extremo da falta de caráter, se pensarmos em Laurent (Robert Chandeau), empresário primo do cientista e um de seus apoiadores. No final do filme, por exemplo, quando os pares de Alexis descobrem que o cientista está na casa de Nénette, eles vão para o local e tentam convencer a camponesa de que o seu amante deve retornar. Dois homens a abordam. Um deles é Rodolphe, outro primo. Ele tem um discurso mais idealista, explicando que “Étienne Alexis representa a felicidade da humanidade, o triunfo da ciência. Ele encarna uma Europa unida em sua admiração por um gênio autêntico. Se segurá-lo, senhorita, tudo isso será impossível. Você está lutando uma batalha contra esta Europa que aspira para viver”. No entanto, ele ainda não convence Nénette. Laurent então faz uma nova tentativa, falando sobre os empregos que dependem do sucesso do cientista, mas de uma forma sensacionalista e apelativa:

Senhorita, você não se preocupa com a Europa, nem eu. Mas se o meu primo Étienne tornar-se presidente, milhões de mulheres vão optar pela inseminação artificial. Vamos precisar de uma organização industrial para atender a essa demanda. O meu primo Rudolph e eu supervisionamos um consórcio internacional de produtos químicos. Mais de 200.000 pessoas dependem de nós para ganhar a vida. Se Étienne Alexis for eleito, serão 500.000 pessoas. Se ele não for, os nossos trabalhadores perderão seus empregos e viverão na pobreza. As crianças morrerão por falta de... As mães serão forçadas a abandonar as suas crianças...

<sup>85</sup> “Alexis and his companios avoid direct contact with nature. During their formal picnic, they maintain strict control over what they eat só that their self-image intervenes between themselves and the simplest of pleasures. One woman, the wife of an important businessman, can never eat what she wants because she must always look good. She is thus multiply alienated from her own pleasure, having to conform to a public image for the sake of someone else’s career. The presence of the press at the picnic underlines the alienation of this group by showing that each of their bodily gestures has to be calculated for the way it may be publicly received.” (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 213)

Impactada, Nénette desiste de ficar com o seu novo parceiro. Ainda que não se impressionasse com a fala daqueles homens, ela afirma não querer “mães abandonando os filhos”. Mas antes de Laurent finalizar o seu argumento, Rodolphe chama a atenção de seu primo, pedindo para ele parar de falar. Depois da partida de Nénette, Rodolphe diz a Laurent: “Você tem um talento real para o desprezível”. O que fica demonstrando é que os racionalistas não se resumem a um tipo de personalidade. Mesmo nesse mundo onde a ciência é uma religião, há os charlatões e os homens honestos. Ainda que o público se sinta impelido a apreciar a natureza, isso não significa que o mundo oposto não apresente pessoas benevolentes.

Como o roteiro e as *performances* do filme não buscam introspecções, mas um distanciamento satírico, há um momento em que essa divisão nos racionalistas é externalizada pela fala do personagem Rosseau, o líder dos empregados, que conversa justamente com Laurent. Contextualizemos a cena. O primo de Alexis é quem organiza o piquenique e chama os jornalistas para cobrir o evento, buscando aumentar o status político do cientista e de seu futuro casamento. Escravo das aparências, Laurent repreende até a sua esposa; é ela a mulher, citada por O'shaughnessy, privada de seu prazer de comer para manter uma suposta boa aparência para a sociedade. Depois do vendaval instaurado pela flauta de Gaspard, Laurent afirma que aquele acontecimento é indesculpável entre as pessoas que dizem ter fé na ciência, provavelmente aludindo ao despertar da sensualidade do casal Poignant, cujo filho era um dos primeiros gerados a partir da inseminação artificial. Logo após a crítica, ele se direciona ao empregado e afirma: “Rousseau, meu amigo, nós somos os únicos...”. Contudo, antes de Laurent finalizar, Rousseau ressalva:

Senhor, posso lembrá-lo de que, enquanto nosso comportamento for semelhante, nossos motivos serão diferentes. [...] o senhor lucra com esta religião [da ciência], transformando-a em pílulas, soros, vacinas e outros produtos, ao passo que eu, senhor, sou verdadeiro. Tenho a fé, senhor. Você e eu somos tão diferentes como um mascate de artigos religiosos na Place Saint-Sulpice e um missionário no coração da África.

Os comentários de Rodolphe e Rousseau deixam ver que os racionalistas apresentam senso crítico e que nem tudo se justifica pela ciência, algo que seria possível afirmar inicialmente, já que Alexis defende ideias absurdas, como o controle da natalidade pela inseminação artificial. No entanto, ao nuançar essa classe com figuras e situações como as citadas, Renoir retorna a um de seus motes mais famosos, lembrando a reflexão de Octave em *A regra do jogo*: todo mundo tem suas razões.

Se o lado da ciência é nuançado, de modo que, se não deixa de ser ridículo, também não perde totalmente a compaixão ou o idealismo, o lado da natureza não é perfeito. Voltamos aqui à questão do idealismo pastoral. Ainda que a primeira imagem do filme, após os créditos, seja a de belas folhas balançando fluidamente ao vento, logo em seguida aparece Titine, fazendo trabalhos domésticos pesados, enquanto seu marido e seu pai estão deitados pela relva. Sem destruir o visual

bucólico, desde o início Renoir expõe como existe desigualdade nesse mundo, fazendo inclusive um desvio em relação ao mundo pastoral, como assinala Martin O'shaughnessy: “Renoir talvez estivesse consciente das conotações reacionárias da glorificação do rural e da grande família, e tenha desejado se distanciar delas” (RENOIR, 2000, p. 214, tradução nossa).<sup>86</sup> Para aprofundar tal desvio, pensamos que será útil apresentarmos uma breve revisão sobre o trabalho do cineasta Marcel Pagnol, amigo de Renoir,<sup>87</sup> e que nos anos 1930 lançou filmes populares sobre a vida rural.

#### 4.2.1 Pagnol e o patriarcado

Para além do aspecto pastoral que *Almoço sobre a relva* visivelmente resgata dos filmes de Pagnol, na idealização da natureza e no retrato de camponeses, um personagem indica uma conexão direta entre os trabalhos dos dois diretores: Nino. O pai de Nénette é interpretado por Fernand Sardou, cujo semblante e perfil corporal lembram o do importante ator Raimu, que trabalhou em vários filmes escritos ou dirigidos por Pagnol, notadamente os da trilogia marsehesa – *Marius* (1931), *Fanny* (1932) e *César* (1936). Ora, Sardou trabalhou em três filmes de Pagnol a partir de 1952, e interpretou o próprio César no teatro (os dois primeiros filmes da trilogia marsehesa são adaptações de peças de Pagnol). Assim, um caminho interessante a seguir é pensarmos as relações, de proximidade e distância, entre os personagens de Renoir e os de Pagnol nesses filmes.

Nos filmes que compõem a trilogia marsehesa, acompanhamos as trajetórias em volta dos personagens César, um pai viúvo, rústico, carinhoso e dono de um bar, Marius, seu filho que sonha em ser marinheiro, e Fanny, uma jovem vendedora de peixes que é namorada de Marius, mas que se vê separada dele após permitir que ele siga o seu sonho. Apesar do aspecto estilístico que distinguirá a obra de Pagnol,<sup>88</sup> ideologicamente o filme reforça algumas perspectivas que eram comuns na época; é nesse ponto que Renoir se distancia da referência que aciona em *Almoço sobre a relva*. Ginette Vicendeau (1990) identifica que a trilogia é uma longa declinação ao patriarcado, personificado principalmente pelo César de Raimu, que, durante a trilogia, é pai, padrinho e avô. Ainda que cândida, a figura do patriarcado move a trama das personagens. Isto fica claro no final,

<sup>86</sup> “Renoir was perhaps conscious of the reactionary connotations of the glorification of the rural and of the large family and wanted to distance himself from them.” (RENOIR, 2000, p. 214)

<sup>87</sup> Pagnol se destacou na indústria francesa devido a sua independência, criando uma produtora e distribuidora própria, a *Les Films Marcel Pagnol*, distante do polo parisiense, localizada em Marselha. Filmes importantes como *Jofroi* (1934), *Angéle* (1934) e *Regain* (1937) apresentam cenas externas em locação na natureza, sendo considerados precursores do neorealismo italiano (VINCEDEAU, 1990). Renoir trabalhou com a *Les Films* no filme *Toni*, inteiramente rodado em locação. Admirador de Pagnol, Renoir elogiou o seu processo e a sua independência: “Sua posição é bastante forte agora, porque pode projetar o filme produzido para o público sem passar pelos perigosos intermediários que conhecemos tão bem. [...] Pode-se estar ou não de acordo com ele, mas é inegável que Marcel diz o que pensa e não aceita ordens de ninguém.” (1990, 209-210).

<sup>88</sup> Ao lado de Pagnol, Sacha Guitry também foi um cineasta francês que nos anos 1930 se destacou ao dirigir filmes marcados pela acentuação da teatralidade, com diálogos extensos e uma concentração espacial propositais.

quando Marius e Fanny se encontram. Eles estão prestes a brigar, quando César aparece do nada, pois os seguiu, e os convence a ficarem juntos. Mesmo sem ninguém pedir, a figura mais velha e patriarcal, em Pagnol, é a restauradora da ordem.

Voltemos a *Almoço sobre a relva*. Ainda que o filme apresente camponeses em meio a um espaço bucólico, e que Fernand Sardou lembre, indiretamente, o César de Raimu, no filme de Renoir o patriarcado rural é satirizado, assim como o racionalismo da ciência. Pensemos novamente na primeira vez em que o pai de Nénette aparece em cena: deitado na relva, enquanto sua nora trabalha. O intenso cuidado doméstico que César demonstra com seus afazeres não existe nos homens rurais de *Almoço sobre a relva*. Pelo contrário, há até um desleixo, por parte de Nino, e um aproveitamento da mulher, por parte de seu filho. Ainda que o pai chame a atenção deste, ele sempre procurar se livrar do trabalho e passá-lo para sua esposa. A imagem dele “descansando” enquanto Titine trabalha é recorrente. Se, na trilogia, Pagnol utiliza situações e lugares públicos, como um bar, uma refeição à mesa ou uma loja, para reforçar a teatralidade e, ao mesmo tempo, a dominação patriarcal em seus filmes, Renoir chega a apresentar uma cena semelhante para indicar o contrário. Falamos do momento em que a família de Nino almoça ao ar livre, quando Alexis já está escondido em sua casa. O patriarca pede para colocar em seu prato um pouco de carne magra, carne bem passada, carne mal passada, gordura e molho, mas logo em seguida recusa verduras, dizendo que elas o estão engordando. Em outros filmes, Renoir aproveita momentos como esse para realçar a condição social dos personagens, geralmente por meio dos diálogos e da encenação (basta lembrarmos do jantar na casa de Camilla em *A carruagem de ouro* ou das várias refeições de filmes como *A cadela*, *A grande ilusão*, *A regra do jogo* e outros). O diretor cerca esses momentos simples de um aspecto teatral e representacional, devido ao jogo indireto traçado entre o público e o contexto dos personagens nas refeições. Mas o almoço de *Almoço sobre a relva* renuncia a essa força tão presente em Renoir e em Pagnol. Pelo contrário, os personagens não refletem sobre quase nada e o que presenciamos é tão somente um momento cômico de Nino a partir de seu hábito alimentar. A piada não diz muito sobre a sua condição social, é somente uma piada.

No entanto, a falta de reflexão em cena expõe como a desigualdade em volta da mulher do campo, personificada em Titine, se enraizou no cotidiano e tornou-se invisível. Na imagem (figura 36) quem trabalha é a filha de Nino, enquanto o resto da família está sentado. As crianças gritam, Nino orienta a nora sobre seu prato e o seu filho reclama que o assado não está cozido. Titine chega até a reclamar que Nénette poderia se relacionar com alguém que trabalhasse mais, mas o seu sogro responde: “Fique quieta, senhora. Fique quieta! Você não tem opinião”. O seu filho chega a retrucar, mas Nino fala para ele ficar quieto e comer. Assim, identificamos duas subjugações: a de Titine com relação aos homens da família de seu esposo e a desta família com relação ao cientista

Alexis. O fato de não haver uma reflexão sobre essas condições nos diálogos reforça a alienação dos personagens e a cristalização da desigualdade, já que ninguém estranha as subjugações. Mesmo que haja várias cenas de trabalhadores em serviço em filmes como os da trilogia marselhesa, há algo peculiar nas cenas com Titine: no filme de Renoir, está claro como algumas pessoas se aproveitam da personagem (principalmente o seu marido). Ainda que a natureza seja belíssima, a vida nela não se mostra fácil ou harmônica, desde o início. Até a questão da maternidade é problematizada no filme, se considerarmos a quantidade de crianças na casa de Nino e como elas não facilitam a vida de Titine (embora se divirtam com Nénette). Não se trata de uma demonização da vida doméstica, mas de um retrato que não apaga o lado duro e opressor dessa vida. O realismo que nasce dessa cena não parte de uma proposta documental, mas justamente a partir dos choques entre os comportamentos submissos dos personagens artificiais.



Figura 36

A teatralidade metafórica está presente nessas construções, pois, em vários momentos, são colocados *em debate* os papéis impostos pelo teatro da sociedade: o papel do cientista que não pode se mostrar vulnerável aos prazeres da vida, no caso de Alexis, ou o da mulher que deve ser o alicerce da vida familiar, no caso de Titine. Claro que Renoir satiriza essas convenções em um processo teatral, já que tal ridicularização surge justamente a partir da estilização das *performances*. A construção de Nénette também reflete a teatralidade metafórica do filme, pois se durante toda a obra ela busca ter um filho, a personagem se vê diante das convenções em torno de um papel fulcral na sociedade: o de mãe.

Para identificarmos o desvio que a personagem toma sobre o *papel materno*, um paralelo com a trilogia marselhesa novamente será útil, já que Fanny também se vê diante da maternidade. Nos filmes de Pagnol, Fanny, quando descobre estar grávida, se casa com Panisse, um homem bem mais velho e que se mostra um comerciante rico (a personagem não sabia da sua riqueza anteriormente). Apesar da importância da personagem, principalmente no segundo filme da trilogia,

Vincendeau (1990) nota que Fanny sacrifica a sua subjetividade na trilogia, já que é ela quem passa pelos mais intensos sacrifícios para ser uma mãe casada, pois criar sozinha o filho de Marius sempre fora colocado como uma tragédia. O destaque dado à maternidade na trilogia marsehesa – e em toda a obra de Pagnol – está relacionado, segundo Vincendeau, “às estruturas de gênero, e em particular às do melodrama, em que o clássico conflito entre a mulher "boa" e a "má" é realmente uma expressão do conflito entre a mulher como mãe e a mulher como sujeito individual” (1990, p. 79, tradução nossa).

Outro elemento comum no melodrama maternal analisado por Vincendeau na trilogia é a ideia de que o sacrifício é a única opção de Fanny para validar a sua experiência como mulher. É o que a personagem faz ao longo dos três filmes, sacrificando seu amor para que Marius vá para o mar, depois sacrificando a sua vida para criar o filho, e finalmente sacrificando a sua liberdade ao voltar para Marius, após a morte de Panisse. *Almoço sobre a relva* apresenta um forte desvio desses paradigmas. A jovem Nénette parece despojada das citadas estruturas de gênero em volta da maternidade. Ela teve somente um relacionamento amoroso com um mascate, mas se decepcionou. Cansada dos homens, porque todos são preguiçosos, como ela comenta com Gaspard, a camponesa procura Alexis por vontade própria para ter um filho por inseminação artificial. Claramente, a personagem se move somente por instintos, com pouco grau de reflexão (o que pode ser criticado, como veremos em breve). Tais instintos inserem na personagem um alto grau de independência. A ideia de criar um filho sozinha não inicia nenhuma crise semelhante à de Fanny. A personagem de Renoir só se preocupa com a sua individualidade. Ela é um contraponto à prima e esposa de Étienne, que após a morte de sua primeira paixão, jurou se dedicar “exclusivamente pela felicidade dos outros, no plural, mas nunca pela felicidade do outro, no singular”. Nénette não tem essa preocupação social. É como se fosse uma força da natureza. Até mesmo quando Gaspard toca sua flauta, quem tem a libido aflorada é Etienne. Nénette somente corresponde ao aceno do cientista, ainda que anteriormente não tenha dado nenhum sinal de que estava interessada por ele. No final, quando a personagem lhe informa que está grávida, não há nenhum sinal de aflição em seu rosto. Sua preocupação é mais com os afazeres da cozinha do que com a maternidade. Alexis se une a ela por acaso, quando esbarra com Nénette na cozinha ao procurar uma linha. Ou seja, a personagem não o estava procurando. Nesse sentido, Nénette representa o sujeito individual pleno, sem amarras com a sociedade.

No entanto, apesar da independência da camponesa, a sua construção não está isenta de problemas. Martin O'shaughnessy (2000) a descreve como tradicional, considerando que o seu desejo por um bebê é a sua principal característica, com a biologia definindo o seu destino.

Ela é ainda mais definida por sua atratividade física, e é através de seu corpo que Alexis vem redescobrir seus sentidos. Quando o filme evoca o impressionismo, ela é moldada de maneira estereotipada como a figura do nu feminino, como o objeto cuja beleza, junto à da natureza, deve ser revelada pelo sujeito masculino. Ela é despidoradamente não-intelectual e admite ficar mais impressionada com o que os homens dizem quando ela não entende. A redescoberta de Alexis do prazer da ociosidade exige que ela o espere prontamente. Embora o filme de Renoir seja um desafio à divisão binária hierárquica que estrutura as percepções ocidentais do mundo (mente-corpo; ciência-natureza; ou intelecto-sentidos), ele reforça a associação estereotipada das mulheres com o termo "inferior" de cada par. Nénette nunca pode reverter a trajetória de Alexis e recuperar o acesso ao intelecto através dele. (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 214, tradução nossa)<sup>89</sup>

Podemos questionar alguns elementos do comentário. O desejo por um bebê não é necessariamente a principal característica de Nénette, porém seu principal objetivo. Ela é caracterizada mais por uma postura independente, tanto que não considera um problema ter um filho sozinha, expondo um desvio na visão da mãe casada como personificação da mulher boa.

No entanto, o filme realmente apresenta uma objetificação de seu corpo diante da natureza impressionista, com Alexis a espreitando no início de sua autodescoberta. A submissão é mais clara nos momentos em que a personagem se mostra não intelectual e admira as palavras de seu amante, mesmo sem entendê-lo. Ainda que o comportamento de Nénette represente a personificação positiva de uma instintividade absoluta - que é o contraponto do racionalismo extremista de Alexis -, há momentos em que sua postura aparenta submissão. No entanto, também há a possibilidade da subjugação da personagem ser exagerada, mais para incitar uma crítica do que para reforçar a sua inferioridade. Se fosse o contrário, Renoir naturalizaria a sujeição de Nénette. Mas ele a radicaliza, ainda que ela esteja adornada pela natureza impressionista e pela *performance* harmoniosa de Catherine Rouvel.

O movimento de exagerar o contraditório em meio ao belo ocorre ao longo de todo o filme. O próprio pensamento de Alexis tem aspectos fascistas, lembrando discursos radicais que eram próximos, no tempo, do lançamento do filme. Nessa linha, Martin O'shaughnessy afirma que o aspecto extremista dos racionalistas indica o potencial totalitário de um mundo governado por tecnocratas com boas intenções. "O desejo de Alexis de controlar o processo reprodutivo humano é altamente simbólico. Implicaria a invasão estatal das esferas mais íntimas do mundo privado e o

---

<sup>89</sup> "She is further defined by her physical attractiveness, and it is through her body that Alexis comes to rediscover his senses. When the film evokes Impressionism, she is cast in stereotypical manner as the female nude, as the object whose beauty, along with that of nature, is to be revealed by the male subject. She is unashamedly non-intellectual and admits to being more impressed by what men say when she doesn't understand it. Alexis's rediscovery of the pleasure of idleness requires that she wait on him hand and foot. Although Renoir's film is a challenge to hierarchical binary division that structure western perceptions of the world (mind-body; science-nature; the intellect-the senses) it reinforces the stereotypical association of women with the 'inferior' term of each pair. Nénette is never allowed to reverse Alexis's trajectory and reclaim access to the intellect through him." (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 214)

controle científico da própria natureza da espécie humana” (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 211, tradução nossa).<sup>90</sup> Colin Davis segue a associação ao destacar o comentário do cientista sobre crianças concebidas naturalmente: “Étienne diz que não acredita que devam ser eliminadas, mas que certas “precauções” poderiam ser usadas para impedir sua concepção. Seu zelo para melhorar a raça humana está mais próximo da genética nazista do que das tecnologias” (DAVIS, 2012, p. 94, tradução nossa).<sup>91</sup>

No entanto, ao apostar na sátira, a associação fascista pode passar despercebida diante do exagero cômico, principalmente porque as referências ao fascismo não são diretas no filme. Entretanto, o pensamento de Étienne é apresentado como absurdo desde o início. O exagero incita críticas no espectador mais atento, que ri do que é totalitário. A sujeição de Nénette também pode ser pensada da mesma forma, pois, por ser tão exagerada, é capaz de fazer o público se ressentir. Claro que a recepção não pode funcionar dessa maneira. Ao se distanciar da história factual e se aproximar da comédia, Renoir realmente corre o risco de ser visto como superficial, principalmente considerando a simpatia que ele cria pelos personagens criticáveis. No entanto, vale notar que, se hoje ainda resta dúvidas sobre se determinadas características de Nénette foram exageradas para incitarem críticas - Martin O'Shaughnessy, por exemplo, critica a construção da personagem -, a perspectiva incisiva do filme, nesse aspecto, apresenta alguns limites. A independência da personagem expõe uma personalidade mais livre, que salta aos olhos. No entanto, o desenlace no terceiro ato da obra, quando Nénette se mostra submissa à intelectualidade de seu parceiro, fragiliza a construção autônoma desenvolvida anteriormente. Por se tornar mais ambígua, a visão crítica do filme se fragiliza – algo coerente com o momento histórico em que o filme foi realizado e com a obra do próprio Renoir (construções mais complexas de personagens femininas seriam feitas posteriormente e por cineastas de outras gerações).

A construção cômica e benevolente pode levar a uma ambiguidade sobre o que Renoir está efetivamente defendendo em *Almoço sobre a relva*. Inicialmente, um apelo à natureza e aos instintos em detrimento dos excessos da ciência salta aos olhos. Martin O'shaughnessy (2000), por exemplo, defende que o filme faz uma apologia ao hedonismo e um ataque ao controle tecnocrata da sociedade. Jean Douchet (1974) considera que a obra é favorável ao universo dionisíaco em contraponto ao mundo apolíneo de Alexis; este seria marcado por um idealismo e o outro pelo

---

<sup>90</sup> “Alexis’s wish to control the human reproductive process is highly symbolic. It would imply state invasion of the most intimate spheres of the private world and scientific control of the very nature of the human species.” (O'SHAUGHNESSY, 2000, p. 211)

<sup>91</sup> Étienne says that he does not believe they should be eliminated, but that certain “precautions” could be used to prevent their conception. His zeal to improve the human race is closer to Nazi eugenics than to the technologies” (DAVIS, 2012, p. 94)

materialismo: “Para a Europa encontrar o seu equilíbrio harmonioso, a ciência deve abandonar o idealismo e se submeter ao materialismo. O professor Alexis deve se casar com Nénette porque ela terá uma criança natural” (DOUCHET, 1974, p. 299-300, tradução nossa).<sup>92</sup>

No entanto, a valorização da natureza é nuançada por outros autores. Colin Davis resgata, por exemplo, Serceau; para o autor, o filme não escolhe nem a natureza nem a ciência, tampouco a síntese entre ambas, mas assume a contradição dessa relação. Davis amplifica a perspectiva, defendendo que não se pode levar muito a sério o final do filme, em que Alexis anuncia o casamento com Nénette. No geral, o autor afirma que os finais dos filmes de Renoir não podem ser tão valorizados. No caso de *Almoço sobre a relva*, “não há razão para pensar que Étienne realmente aprendeu muito no decorrer do filme, algo que o levará a modificar sua crença na perfectibilidade da humanidade através da ciência” (DAVIS, 2012, p. 95, tradução nossa).<sup>93</sup> Identificando as oposições recorrentes na obra, o autor destaca que ela não endossa completamente nenhum dos polos, devido às ridicularizações e ambiguidades presentes em tudo: “O cerne político do filme reside na sua incapacidade de endossar, apresentar com algum traço de seriedade, seja a perspectiva tecnológica, política e moral do progresso ou os valores arraigados de uma sociedade reacionária e moribunda” (2012, p. 98-99).<sup>94</sup>

A satirização intensa é uma proposta de *Almoço sobre a relva*, algo que não ocorre de forma tão acentuada em nenhuma obra anterior de Renoir. Não é possível cobrar aprofundamentos complexos de um filme que buscou justamente um manifesto quase visceral e didático. Não acreditamos que a dificuldade de entender a perspectiva do filme é proveniente da sua “falta de seriedade”, já que essa característica é parte de sua proposta. Todavia, a dificuldade resulta mais das nuances que Renoir coloca, tanto no mundo dos racionalistas quanto no dos instintivos, como o idealismo benevolente e com caráter de cientificistas como Rosseau e Rodolphe, ou as desigualdades naturalizadas no cotidiano da família camponesa de Nénette, como já comentado no presente capítulo. Tais camadas, ainda que pontuais, dificultam uma crítica completa à ciência ou um apreço total à natureza, e o final rápido e mal desenvolvido realmente não soluciona a contradição. De todo modo, para além dos significados, é difícil não nos encantarmos com os retratos da natureza e da vida no campo apresentados no filme, ainda que essa vida não seja fácil. Ou seja, mesmo que Renoir não solucione as contradições surgidas das oposições que apresenta, o

<sup>92</sup> “For Europe to find its harmonious equilibrium, science must abandon idealism and submit to materialism. Professor Alexis must marry Nénette because she is going to have a natural child.” (DOUCHET apud BAZIN, 1975, p. 299-300).

<sup>93</sup> “(...) there is no reason to think that Étienne has to actually learned much in the course of the film which will lead him to modify his belief in the perfectibility of humanity through science.” (DAVIS, 2012, p.95)

<sup>94</sup> “(...) the film’s political crux lies in its inability to endorse, to present with any certain trace of seriousness, either the prospect of technological, political and moral progress or the entrenched values of a reactionary, moribund society.” (2010, p.98-99)

apelo aos instintos e à natureza parece falar mais alto, ainda que eles não sejam perfeitos. Para nuançarmos esse argumento, parece-nos útil um breve retorno à forma como Jean Renoir enxergava o seu pai Pierre-August Renoir.<sup>95</sup>

### 4.3 Pai e filho

Um aspecto essencial na perspectiva de *Almoço sobre a relva* é o seu anti-intelectualismo *renoiriano*. A distinção sublinhada se refere ao pai de Jean, ou pelo menos à forma como o filho cineasta o enxergava. Iniciamos a relação a partir de algumas semelhanças entre o filme e o livro que Jean escreveu, *Pierre-August Renoir, meu pai*, lançado em 1962. No livro, Jean não apresenta apenas uma biografia do pai, mas também várias reflexões sobre a arte a partir de sua vida. O pintor se torna uma espécie de personagem, com vários comentários sobre a sociedade e a arte em meio a extensas anedotas.

Entre as temáticas do livro, o anti-intelectualismo é recorrente. “[Pierre-August] Renoir, com razão, recusava ser um intelectual. “O que se passa em meu crânio não me interessa. Quero tocar ... ver, pelo menos...”” (RENOIR, 1988, p. 64). A crítica ao progresso, à verossimilhança ou a defesa da natureza são resultados da recusa ao intelectualismo. As oposições simples e rústicas de *Almoço sobre a relva*, assim como seu aspecto satírico, também partem, nos parece, da citada característica, tão presente na visão de Pierre-August. Destaquemos uma cena para adensar a associação. Quando Nénette começa a trabalhar como camareira na mansão de Alexis, ela e outra empregada espreitam o cientista no seu escritório ditando o seguinte comentário para uma datilógrafa:

Despojado de sua função básica, ou seja, a continuação da espécie, o amor se tornará um tipo de esporte, como a caça ou a pesca. Afinal, muitos caçadores fanáticos não comem sua caça e muitos pescadores banem os peixes de sua mesa por medo de urticárias. Eles caçam ou pescam pelo prazer, e deixam os especialistas lidarem com o problema da nutrição. Estamos vivendo numa era de especialistas. Numa fábrica, ninguém sonharia em confiar a fabricação de um carburador ou transmissor a amadores. A fabricação de crianças parece tão importante para mim que deve ser confiada a especialistas.

Anos depois, Jean apresenta em seu livro algo que poderia ser uma resposta quase direta de Pierre-August a Alexis:

Renoir reconhecia a necessidade de divisão do trabalho, no mundo moderno, entre especialistas, mas não a aceitava para si. [...] Nas fábricas, um operário aperta parafusos, um outro regula carburadores, um fazendeiro cultiva batatas, um outro trigo. As batatas são

<sup>95</sup> Não buscamos aproximar as obras do pintor e do cineasta. O objetivo aqui é acionar a biografia escrita por Jean como um aporte reflexivo do próprio cineasta que consideramos importante para a nossa pesquisa, pois apresenta questões presentes em *Almoço sobre a relva*, como a crítica ao progresso cientificista e o anti-intelectualismo. Trata-se de buscar no *Jean Renoir pensador* algumas reflexões que fundamentem e complementem o entendimento do filme de 1959, algo que pode ser justificado até cronologicamente, já que o livro e o filme foram produzidos em datas próximas.

enormes, como melões. Compensamos as qualidades nutritivas, que o gigantismo faz perder, com a absorção de vitaminas apropriadas. E tudo funciona muito bem. Os homens comem mais, vão mais ao cinema, tomam porres com frequência. A duração da vida humana aumenta, e as mulheres dão à luz sem dor. A obra toda de Renoir, carregada de vitaminas naturais, é um grito de protesto contra esse sistema; e também sua vida o era. O mundo de Renoir é um todo. O vermelho das papoulas determina a postura da moça com sombrinha. [...] A flor da tília e a abelha que nela se embebeda seguem a mesma correnteza que o sangue que circula sob a pele da jovem sentada na relva. [...] A árvore transformada em papel, depois em palavras, arrastará os homens para uma guerra, ou para o conhecimento daquilo que é belo e grande.” (RENOIR, 1988, p. 233-234)

Em *Almoço sobre a relva*, as inserções de planos da natureza sem a perspectiva direta de algum personagem parecem almejar uma unidade semelhante à descrita por Renoir. Mas, para além do bucolismo, o filme elogia a todo momento um tipo de relação mais direta com o mundo, principalmente por meio da ridicularização dos chamados especialistas. A visão de Pierre-August é mais nuançada, se considerarmos esse aspecto. O pintor descrito por Jean reconhece os avanços da sociedade e da ciência, mas, mesmo assim, almeja as *vitaminas naturais*. Não se trata de reconhecer que a natureza é superior, mas de defender um caminho, apesar de seu aspecto enigmático. O natural não está presente só no espaço bucólico, mas também na relação mais próxima entre o mundo e o indivíduo, no qual este é feliz mesmo que não conquiste a natureza. Tal humano formaria uma espécie de aristocracia que nada tem a ver com título de nobreza, mas com uma condição mais altiva da humanidade. Estes aristocratas estariam cada vez menos presentes no Ocidente, ocasionando o apreço que Pierre-August teve por outras culturas durante algumas de suas viagens. Quando viajou para a Argélia, por exemplo, Jean escreve que o pai pintou pouco, pois estava mais preocupado em olhar “um mundo que os pretensos civilizados se esforçavam por destruir. [...] Renoir sonhava com um mundo em que os animais e as plantas não tivessem sido deformados pelas necessidades do homem, nem o homem diminuído pelos trabalhos e hábitos aviltantes” (1988, p. 224).

Na primeira metade de *Almoço sobre a relva*, Alexis claramente representa o tipo homem execrado por Pierre-August. Mas até na segunda parte, quando ele passa por uma descoberta, ainda há uma certa crítica. Enquanto o cientista reflete sobre a vida em meio à natureza, ao lado de Nénette, a sua autodescoberta pode evidenciar uma espécie de elevação. No entanto, logo em seguida é mostrado o citado almoço da família de Nénette, destacando-se a vida difícil de Titine. Diante do contraste, a reflexão de Alexis se torna mais um floreio intelectual do que um real conhecimento sobre aquela natureza, já que ele não considera em nenhum momento as contradições que presencia no campo. O conhecimento mais genuíno seria alcançado se a sua relação com a natureza não fosse intelectual. Citemos os Renoir: “ele [Pierre-August] tinha certeza de que o progresso rebaixa o ser humano, liberando-o das tarefas materiais, mais necessárias ao espírito que

ao corpo” (RENOIR, 1988, p. 264). Ao mostrar praticamente todos os personagens, camponeses e racionalistas, distantes da vida material, *Almoço sobre a relva* ridiculariza todos e faz um apelo a uma relação mais direta com o mundo, mostrando a importância de tarefas *mais necessárias ao espírito*.

Mas atingir tal ligação entre os sentidos e o mundo não elimina as contradições sociais. Segundo Jean, as conquistas artísticas e espirituais de Pierre-August em vida foram alcançadas em um contexto marcado por intensas contradições: a Europa da segunda metade do século XIX. “A França havia conhecido a esperança imensa das oficinas nacionais – pão para todos – e o desespero de um fracasso sangrento. [...] Os franceses depois de vários anos de sacrifício em nome da fraternidade universal, haviam-se tornado patrioteiros e briguentos” (1988, p. 97). Em *Almoço sobre a relva*, é difícil não ver uma continuação desse contexto no contraste entre o racionalismo benevolente de Rosseau e Etienne e os interesses de seus primos e apoiadores históricos (patrioteiros e briguentos). No entanto, ainda que Alexis passe por uma transformação, nada nos leva a crer que tudo aquilo de fato mudará, principalmente se considerarmos o final apressado. Diante das qualidades e defeitos dos camponeses e dos racionalistas, no final, não fica a sensação de que encontraremos uma grande solução. Nem camponeses nem racionalistas idealistas, nenhum deles aparenta ser essa espécie de aristocracia elogiada por Renoir no livro sobre o seu pai, e presente em alguns de seus filmes anteriores. Mas *Almoço sobre a relva* nos sugere várias pequenas soluções que não resolverão os problemas da sociedade, porém que produzirão um tipo de conhecimento diferente do intelectual, e uma relação mais genuína com o mundo. Lembremos que as intempéries da natureza se iniciam a partir da flauta de Gaspard, um andarilho com conhecimentos misteriosos e quase mágicos, que sabe se comunicar com a natureza sem perturbar as suas estruturas.

Claro que o filme não intelectualiza os princípios que defende. O apelo aos instintos não está somente no conteúdo, mas também na própria estrutura, que, ao recusar intensamente qualquer tipo de entendimento mais psicológico e racional dos personagens, já endossa uma relação mais próxima com o mundo, sem mediações intelectuais. Não nos referimos à intelectualidade necessária para a construção de uma obra artística, mas à intelectualidade reflexiva que tem a pretensão de conhecer os reais significados dos mistérios do mundo (como a paixão de Alexis ou a intempérie causada a partir de Gaspard). Ao apostar em personagens satíricos, sem tanta complexidade, que não se movem a partir de elucubrações internas, Jean parece continuar, em sua obra, os princípios do pai: “Nada de gênio! Nada de estados d'alma!” (RENOIR, 1988, p. 221).

## Conclusão

Nessa dissertação, nosso objetivo foi pensar como as escolhas estéticas de Renoir nos anos 1950 produzem uma perspectiva crítica tardia, que possui semelhanças e diferenças em relação aos seus filmes dos anos 1930. Em nossa hipótese, a principal característica nova, no período estudado, é a acentuação da artificialidade. Não falamos do artifício inerente ao fazer artístico, que se faz presente até em suas obras mais naturalistas, mas de um artifício construído com a deliberada intenção de, na obra, ser apresentado como algo artificioso, construído e distante da realidade. A plasticidade da imagem (o aprisionamento dos estúdios em *A carruagem de ouro* ou o pictorialismo em *Almoço sobre a relva*), a estilização das *performances* e dos roteiros são elementos essenciais do artificialismo tardio de Renoir. Ainda que esses elementos estejam presentes em filmes anteriores, aqui eles aparecem como mola propulsora das obras destacadas.

A perspectiva crítica desta fase emana dos sentidos produzidos pelos artifícios do *Renoir tardio*, como buscamos demonstrar a partir da análise da *mise-en-scène* e da dramaturgia de duas obras dos anos 1950. Vale notar que tal artificialismo pode acionar diferentes manifestações artísticas. Privilegiamos a via teatral, primeiramente devido à importância da referência teatral na estilização da imagem e das *performances* – já que os atores nos filmes atuam no registro de exteriorização das suas emoções, algo mais comum no teatro reverenciado por Renoir do que no cinema, meio que possibilita uma maior interiorização. Além disto, a proposta metafórica de que, na sociedade, há um teatro em ação nos foi essencial para analisar a dramaturgia e a *mise-en-scène* dos filmes do corpus de pesquisa.

No caso de *A carruagem de ouro*, o aprisionamento da imagem, que lembra a concentração espacial presente nos planos teatrais do cinema do início da era muda (principalmente dos anos 1910), resulta no aprisionamento moral e social de um mundo que não tem espaço para autenticidade. Isso porque ali todos vivem de maneira teatral, movendo-se de modo estilizado. Nessa sociedade, todos precisam seguir papéis específicos concernentes a convenções sociais que os situam como ricos e pobres, nobres e plebeus, homens e mulheres, regrando como devem viver. Diante dessas regras, percebemos que a *dramaturgia social* não busca uma harmonia real, mas sim prolongar condições sociais marcadas por desigualdades, caso do patriarcado e da sujeição da mulher. Assim, a insurreição contra o teatro social não acontece somente devido à inadequação de alguns personagens com relação a normas de comportamento, mas também devido à insatisfação destes no que diz respeito às desigualdades estruturais das sociedades onde vivem.

O aspecto teatral dessa construção metafórica é reforçado por várias referências ao ato de encenar. Lembremos algumas: em *A carruagem de ouro*, há os momentos em que o Vice-Rei retira a sua peruca, no início, ou em que Camilla retira a peruca do nobre, no final, como se essa peça fosse parte do figurino de um ator em cena; em *Almoço sobre a relva*, há a configuração espacial da entrada da casa de Nénette, onde os personagens se concentram como em um palco teatral; ou ainda a chegada dos jornalistas no piquenique dos racionalistas, que levam estes a encenar um encontro sofisticado para a plateia de fotógrafos. Ao realçar tais elementos, a obra tardia de Renoir vai ao encontro da perspectiva de André Bazin sobre a relação entre cinema e teatro, já que este defendia que o cinema, quando se aproxima do teatro, deve buscar preservá-lo e não apagá-lo.

O uso do teatro como metáfora social está presente nos filmes de Jean Renoir desde os anos 1930, principalmente se levarmos em conta que os conflitos dramáticos de muitos de seus filmes ocorrem justamente a partir da recusa de alguns personagens em seguirem esta ou aquela regra. Quando Colin Davis (2012) afirma que certos filmes de Renoir dos anos 1930, como *Toni* e *O submundo*, “protestam contra a violência inerente às relações sociais na época” (2012, p. 91, tradução nossa)<sup>96</sup>, ele se refere a determinações sociais características na teatralidade dramática do diretor. Este jogo permanece no *Renoir tardio*, ainda que com outra roupagem e produzindo novos significados. Lembremos que Camilla é uma das personagens femininas de Renoir que tem a personalidade mais forte, o que se exprime no modo como ela protesta claramente contra a mesquinha dos nobres. No entanto, é claro que há transformações nessa continuidade. Não vemos mais crimes passionais ou atos intensos de coerção nos filmes tardios de Renoir. Ainda assim, sua obra tardia é eficiente ao mostrar uma sociedade em que a falta de autenticidade e as máscaras sociais já estão cristalizadas, em todos os meios sociais. Tal característica já havia sido traçada em filmes anteriores, principalmente em *A regra do jogo*, sendo que um comentário de Perkins sobre o clássico de 1939 se torna válido para caracterizarmos os filmes de nosso *corpus*: em todos eles, “os personagens foram definidos dentro do artifício que eles pareciam livremente adotar e explorar” (PERKINS, 2012, 1939, tradução nossa).<sup>97</sup>

Mesmo que amenize os atritos mais proeminentes de certa luta de classes, aspecto forte nos anos 1930, o viés sociológico ainda se faz presente no *Renoir tardio*, principalmente na forma como, a todo momento, é exposta a influência do social sobre o indivíduo. No entanto, nos filmes do nosso *corpus* de pesquisa, há uma transformação nessa construção, com um deliberado acento da artificialidade. Em parte, isso se deve à adaptação do diretor ao cinema de entretenimento em voga nos anos 1950, e, talvez, ao descontentamento com os rumos da história: mesmo fazendo filmes

<sup>96</sup> No original: “protested against the violence inherent in social relations at the time” (2012, p. 91).

<sup>97</sup> “The characters have become set within the artifice that they had seemed freely to adopt and exploit”. (PERKINS, 2012, 1939)

engajados, Renoir testemunhou o crescimento do fascismo e a eclosão da Segunda Guerra Mundial. Consequentemente, o diretor não busca, de modo tão direto, incitar no público um sentimento de revolta contra o que está sendo representado. No entanto, isto não significa que os filmes estejam isentos de perspectiva crítica: eles expõem justamente a dificuldade de suplantar as contradições sociais, o que configura uma proposta crítica sólida. A artificialidade ganha força neste esquema, pois, ao trabalhar com tipos cada vez menos interiorizados em um mundo teatral, a perspectiva de mudança se torna mais difícil.

A relação entre social, indivíduo e artificialidade foi algo realizado e refletido por Renoir. Lembremos que o penúltimo capítulo da autobiografia do diretor se chama *Artifício, ou o advento do realismo interior*. Acentuar a artificialidade seria uma forma de alcançar o que Renoir chamava de *realismo interior*. Esta expressão consiste, como comentou Younger (2013), inspirado em Baudelaire, na inferência que o público faz, a partir de detalhes do comportamento e da aparência de um tipo, sobre as leis morais e a experiência histórica que agem sobre esse personagem. Nos filmes do nosso *corpus*, tal jogo entre o corpo e comportamento dos personagens e um *realismo interior* está presente em vários momentos. Um exemplo é o corpo despojado e *descaracterizado* (fazendo barba ou sem perucas) do Vice-Rei em meio aos outros nobres, que expõe, a um só tempo, o seu incômodo com as convenções de sua classe, mas também a dependência que ele tem dos súditos.

Assim, a análise da artificialidade passou também por um exame da dramaturgia, já que os recursos artificiais de ambos os filmes estão profundamente a serviço da representação de um mundo marcado por desigualdades e pela falta de autenticidade. Ao escolhermos filmes tão distintos como *A carruagem de ouro* e *Almoço sobre a relva* (um feito em estúdio e outro em locação), optamos por analisar duas manifestações diferentes do que nomeamos como artificialismo tardio e crítico. A artificialidade de *A carruagem de ouro* pode ser identificada na *mise-en-scène*, na plasticidade da imagem, nos planos fixos e teatrais, e na teatralidade da *performance*. Em *Almoço sobre a relva*, ainda que a câmera de Renoir saia do estúdio e apresente belas construções pictóricas, a estilização das *performances* se mostrou mais radical. A relação entre os personagens também é bem mais teatralizada, pois além do forte aspecto fantasioso da trama, em vários momentos os personagens mais abastados sacrificam os seus prazeres e as suas personalidades em prol da imagem pública, como notou O'Shaughnessy (2000), em harmonia com a ideia de teatralidade metafórica.

Os recursos artificiais servem para expor a cristalização das convenções sociais, mas apresentam diferentes camadas em cada filme. Em *A carruagem de ouro*, presenciamos a tomada de consciência da personagem Camilla sobre a impossibilidade de suplantar as barreiras sociais. No

entanto, já que vive em um mundo artificial por excelência, sendo teatral na profissão e na existência, Camilla não consegue, ao final, vislumbrar uma saída efetiva daquela realidade. Fica o sentimento de que não há outra forma de viver, diferente do modo teatral. Contudo, presenciamos a consciência e a perplexidade da personagem nos instantes finais, algo que não ocorre em outros filmes da fase tardia de Renoir. Todavia, mesmo consciente, Camilla não consegue encontrar uma solução para o seu dilema. Diante desse congelamento teatral, a personagem exemplifica bem a posição de Renoir naquele momento: ainda incisiva, mas sem uma proposta política específica, sua obra se mantém em um limbo entre o entretenimento e a visão crítica do mundo.

Já em *Almoço sobre a relva*, observamos uma espécie de independência submissa de Nénette, que não sabe como o mundo funciona, mas não se incomoda tanto com essa situação. Isso porque a personagem é desenvolvida de maneira diferente de Camilla: embora ambas vivam em um mundo teatral, a camponesa não toma consciência das convenções sociais que regem o seu mundo como ocorre com a personagem de *A carruagem de ouro*. Nénette não fica perplexa porque não se importa com essas questões e principalmente porque elas não a afetam. Ela não quer uma carruagem de ouro, só quer um filho, e se o cientista que gerou esse filho acabou decidindo ficar com outra, tudo bem, Nénette irá trabalhar na cozinha de seu ex-parceiro sem problemas. Há conotações positivas e negativas nesta construção da camponesa. Por um lado, a personagem é a personificação do profundo antipsicologismo que marca a obra e o pensamento de Renoir. Tal característica é paralela à proposta épica de uma obra como a de Brecht. Não estamos considerando que Renoir tenha sido *brechtiano*, mas indicando que os dois autores tinham preocupações semelhantes, já que na obra do diretor de cinema os personagens são mais pensados pelas ações exteriores do que interiores, com sua psicologia se resumindo a poucas ideias fixas, assim como ocorria na obra de Brecht (STAM, 1981). A camponesa de *Almoço sobre a relva* se move totalmente pelos instintos e não pelos estados de alma ou pelo conhecimento intelectual. Ela tem somente um objetivo: ter um filho sozinha, porque se cansou dos homens preguiçosos. Apesar dessa independência ser elogiável, quando a personagem se apaixona por Alexis, ela se torna fortemente submissa ao cientista, como comentado e criticado por O'Shaughnessy.

Estas construções dramáticas são artificiais e críticas por diferentes motivos. Primeiramente porque, ao valorizar as influências sociais sobre a existência dos personagens, a dramaturgia dos filmes analisados se torna artificial (no sentido de algo construído com o propósito de se mostrar como não natural). Além disto, o aspecto metaforicamente teatral da dramaturgia depende da artificialidade: para viver em harmonia com a sociedade, todos devem modular um “eu artificial” que recusa as reais vontades de cada personagem. O conflito entre os principais personagens surge justamente do atrito com essa necessidade. Nesse sentido, percebe-se como a

teatralidade artificiosa dos filmes analisados valoriza a questão da mulher. Camilla e Nénette são de classes consideradas inferiores (uma é atriz, sem ancestrais nobres, e a outra é camponesa e humilde); elas não podem ficar com seus parceiros justamente porque os mundos destes não aceitam a presença de outras classes.

Nessas construções, novamente, as escolhas de Renoir apresentam ambigüidades.<sup>98</sup> Por um lado, é louvável o empoderamento de Camilla frente aos nobres e aos seus pretendentes (lembremos a sua fala emblemática ao Vice-Rei: “Você é um homem pequeno demais para mim”), bem como a indiferença de Nénette com relação ao que os outros pensam sobre a inseminação artificial. Os outros personagens reconhecem, inclusive, as personalidades fortes dessas mulheres. Em *Almoço sobre a relva*, Gaspard afirma: “Nénette? É difícil manter o controle dela!”. Em *A carruagem de ouro*, Antônio diz a Felipe: “É melhor ir e lutar com os selvagens. Pelo menos, tem uma chance de vitória. É algo diferente tentar vencer Camilla”. No entanto, parte das decisões importantes tomadas por essas personagens levam em consideração o que os homens esperam delas. Assim, Renoir propõe um meio-termo no que concerne a representações menos submissas das personagens femininas. É o que afirma Robin Wood, ao comentar que, em relação à circunscrição das mulheres no patriarcado, em obras nas quais as mulheres são representadas pelos homens, diretores como Renoir e Ophüls “podem ser vistos como passos preliminares nesse hesitante, desigual e vagaroso processo em direção à libertação, que a civilização tem de empreender caso queira sobreviver” (2016).

Voltando à discussão sobre a artificialidade, a questão do conhecimento se mostrou importante. As referências teatrais dos dois filmes jogam com a ideia de que o público sabe que o filme é uma representação e de que a maioria dos personagens não sabe disso, ao menos durante grande parte do tempo. A alienação desses sobre a representação deve ser ampliada pelo público: ele precisa reconhecer que o que a maioria dos personagens pensa ser verdadeiro ou total não passa de convenções sociais passíveis de transformação. Tal dilema fica claro no processo de transformação e auto-descoberta de Alexis, ao não conseguir explicar cientificamente as transformações (climáticas e instintivas) que aconteceram no piquenique. No entanto, a auto-descoberta logo parece falsa, pois mesmo após se decepcionar com seu idealismo cientificista, o personagem ainda tenta intelectualizar o novo mundo que conhece. Para que a transformação fosse genuína, seria preciso que Alexis abdicasse até do conhecimento científico, já que, na *fábula* de

---

<sup>98</sup> Ambigüidade que se faz presente na construção das personagens femininas em toda obra de Renoir. Burch e Sellier (2014), por exemplo, ao analisarem os filmes da trilogia do espetáculo, elogiam o aspecto libertário de Camilla, mas criticam as personagens femininas dos filmes *Cancan Francês* e *As estranhas coisas de Paris*, pois, segundo os autores, estas obras seriam concordantes, respectivamente, com a misoginia e com o patriarcado. Ginette Vincendeau (2012) comenta mais sobre o debate em torno dessa ambigüidade no artigo *French Cancan: A Song and Dance about Women*.

*Almoço sobre a relva*, o intelectualismo está completamente distante do conhecimento da natureza. Em *A carruagem de ouro*, os desvios contra os saberes estabelecidos são realizados por Camilla, quando ela entra em conflito com as convenções sociais. No entanto, a personagem não consegue produzir ou alcançar algum conhecimento novo após o conflito, o que ocasiona sua perplexidade final.

Assim, os dois filmes tardios de Renoir parecem pôr em crise a ideia de que algum conhecimento pode, de fato, ser total e completamente verdadeiro. Surge então a necessidade de se buscar um conhecimento para além das convenções, que pode estar na personalidade autêntica de alguém ou na natureza. Mas Renoir nunca apresenta ao espectador, em seus filmes tardios, uma grande verdade, no lugar dos falsos dogmas. Se aparenta mostrar, é em finais frágeis (como os de *Almoço sobre a relva*, *Cancan Francês* e *As estranhas coisas de Paris*), com resoluções rápidas e pouco convincentes. O mais importante é colocar em crise o que é posto como hegemônico, de modo a incitar uma busca mais pessoal e próxima do conhecimento. Nesse sentido, a análise de Bazin é certa, pois ainda que ela apresente uma leitura mais abrangente sobre o conjunto da obra de Renoir, o problema que nos coloca parece ter sido particularmente importante para o *Renoir tardio*:

A obra inteira de Renoir é uma moral da sensualidade, a afirmação não de uma ditadura anárquica dos sentidos, de um hedonismo sem freio, mas a certeza de que toda beleza evidentemente, toda sabedoria seguramente, toda inteligência mesma não valem senão através do testemunho de nossos sentidos e garantidos por seu prazer. Compreender o mundo é primeiramente saber olhá-lo e fazê-lo abandonar-se a seu amor, sob a carícia deste olhar. (BAZIN, 2016, p. 154)

### Referências bibliográficas

- AGEL, Henri. *Os grandes cineastas*. São Paulo: Edições Loyola, 1981.
- ARÊAS, Vilma. *Iniciação a comédia*. Rio de Janeiro: 1990.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.
- \_\_\_\_\_, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004
- ANDREW, Dudley. “Theatrical Models for French Films”, “Figures of the Poetic” e “Jean Renoir: Adaptation, Institution, Auteur”. In: *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- BAZIN, Andre. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991
- \_\_\_\_\_, André. *O realismo impossível*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BERGSTROM, Janet. *Jean Renoir’s Return to France*. In: *Poetics Today*, nº.17, p. 453–89, 1996.
- BEYLLIE, CLAUDE. *Renoir, o construtor*. In: Julio Bezerra. (Org). *A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir*, 2017.
- BRAUDY, Leo. *Jean Renoir: The World of his Films*. London: Robson Books, 1977.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: UNICAMP, 2016.
- BORNHEIM, Gerd A. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992
- BURCH, Noel; SELLIER, Geneviève. “The Golden Coach”. In: *The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930–1956*. Durhan: Duke University Press Books, 2014.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Historical Fiction: A Body Too Much*, 1978. Disponível em: < <http://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/Comolli.pdf> >. Acesso em: fev. 2019.
- DAVIS, Colin. *Postwar Renoir: Film and the Memory of Violence*. New York: Routledge, 2012.
- DOUCHET, Jean. “Le Dejeuner sur l’Herbe”. In: André Bazin. *Jean Renoir by André Bazin*. London & New York: W. H. ALLEN, 1974.
- DURGNAT, Rayment. *Jean Renoir*. California: University of California, 1974.

ELSAESSER, Thomas. “Theatricality and Spectacle in *La Règle du jeu*, *Le Carrosse d’or*, and *Éléna et les hommes*”. In: Alastair Philips e Ginette Vincendeau. (Org). *A Companion to Jean Renoir*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2013.

FAULKNER; PERKINS; SHAUGHNESSY. “A regra do jogo: mentiras, verdade e irresolução”. In: Julio Bezerra (Org). *A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir*. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

FAULKNER, Christopher. *The Social Cinema of Jean Renoir*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.

GALLAGHER, Tag. “Renoir e o escândalo do ‘primeiro amor’ ou os perigos de Catherine”. In: Julio Bezerra (Org). *A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir*. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

GOMES, Paulo Emílio Sales. “Renoir e a Frente Popular” e “Outra face de Jean Renoir”. In: *O cinema no século*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MIRANDA, Marcelo. *Existo, logo enceno*, 2017. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/existo-logo-enceno/>>. Acesso em: fevereiro. 2019.

O’SHAUGHNESSY, Martin. *Jean Renoir*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

PERKINS, V. F. *La Règle du Jeu*. Camberley, Surrey: British Film Institute, 2012.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013

PARENTE, Andre. *O pequeno teatro e a grande ilusão*, 1998. Disponível em: <[http://www.ipv.pt/forumedia/ec\\_5.htm](http://www.ipv.pt/forumedia/ec_5.htm)>. Acesso em: fev. 2019.

PÉREZ, Gilberto. *The Material Ghost: Films and their Medium*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

ROHMER, ÉRIC. “A juventude de Jean Renoir”. In: Julio Bezerra (Org). *A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir*. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RIBEIRO, Martha. *Luigi Pirandello: um teatro para Marta Abba*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

SCALA, Flaminio; BARNI, Roberta. *A loucura de Isabella e outras comédias da Commedia dell’arte*. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2003.

RENOIR, Jean. *Escritos sobre cinema, 1926-1971*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_, Jean. *My life and my films*. New York: Da Capo Press, 1974

\_\_\_\_\_, Jean. *O passado vivo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991

\_\_\_\_\_, Jean. *Pierre-Auguste Renoir, Meu pai*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ROSENBAUM, Jonathan. *Jean Renoir: The World of his Films*, 1973. Disponível em: <<https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/06/review-of-jean-renoir-the-world-of-his-films>>. Acesso em: fev. 2019.

\_\_\_\_\_, Jonathan. “A trilogia do espetáculo de Jean Renoir”. In: Julio Bezerra (Org). *A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir*. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.

TRUFFAUT, François. “Um Festival Jean Renoir”. In: *Os filmes de minha vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989

\_\_\_\_\_, François. “Le Carrosse d'Or”. In: André Bazin. *Jean Renoir by André Bazin*. New York: W. H. ALLEN, 1974.

VINCENDEAU, Ginette. “In the name of the father: Marcel Pagnol’s ‘trilogy’: *Marius* (1932), *Fanny* (1932), *César* (1936)”. In: Ginette Vincendeau e Susan Hayward. (Org). *French Film: Texts and Contexts*. London: Routledge, 1990.

\_\_\_\_\_, Ginette. “French Cancan: A Song and Dance about Women”. In: Alastair Philips e Ginette Vincendeau. (Org). *A Companion to Jean Renoir*. Chichester: Wiley-Blackwell. 2013.

WOOD, Robin. *Prazer narrativo: dois filmes de Jacques Rivette*, 2013. <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=9517>>. Acesso em: fev. 2019.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YOUNGER, Prakash. *The Genesis of the French Renoir: The Ideal of Modern Popular Art*. 2013

### Referências filmográficas

#### Filmes do corpus:

A carruagem de ouro (Le carrosse d'or, França e Itália, 1952, 103 min)

Almoço sob a relva (Le déjeuner sur l'herbe, França, 1959, 91 min)

#### Outros filmes de Renoir citados:

A filha da água (La fille de L'eau, França, 1925)

Nana (França, 1926)

A pequena vendedora de fósforos (La petite marchande d'allumettes, França, 1928)

O preguiçoso (Tire-au-flanc, França, 1928)

A cadela (La chienne, França, 1931)

Boudu, salvo das águas (Boudu sauvé des eaux, França, 1932)

Chotard et cie (França, 1933)

Madame Bovary (França, 1934)

Toni (França, 1935)

O crime de monsieur (França, Lange Le crime de monsieur Lange, 1936)

A vida é nossa (França, La vie est à nous, 1936)

Um dia no campo (França, Une partie de campagne, 1936)

O submundo (França, Les bas-fonds, 1936)

A grande ilusão (França, La grande illusion 1937)

A Marselhesa (França, La Marseillaise, 1938)

A besta humana (França, La bête humaine, 1938)

A regra do jogo (França, La règle du jeu, 1939)

Amor à terra (França, The Southerner, 1945)

O rio sagrado (EUA, The River, 1951)

Cancan Francês (França, French Cancan 1955)

Estranhas coisas de Paris (França, Elena et les hommes, 1956)

O testamento do Dr. Cordelier (França, Le testament du Docteur Cordelier, 1959)

O pequeno teatro de Jean Renoir (França e Itália, Le petit théâtre de Jean Renoir, 1970)