

Encontro anual de  
**INICIAÇÃO**   
**CIENTÍFICA DA UNESPAR**

**A SIMPLICIDADE DE ESTILO E O REALISMO CINEMATOGRAFICO: ANTES PASSE NO  
VESTIBULAR...**

Eduardo Savella (PIC, Fundação Araucária)  
Unespar/Campus de Curitiba II – FAP, eduardo.savella@gmail.com  
Eduardo Tulio Baggio (orientador)  
Unespar/Campus de Curitiba II – FAP, baggioeduardo@gmail.com

**RESUMO:** André Bazin traça mais de um paralelo entre a definição de realismo cinematográfico e a simplicidade ou concisão estilística. Este artigo analisa o filme *Antes passe no vestibular...* (*Passe ton bac d'abord...*, 1979), de Maurice Pialat, à luz dos artigos de André Bazin, com ênfase nos pontos de contato com tais paralelos. Delineiam-se juízos a respeito da estética de Pialat também a respeito de seus outros filmes, particularmente *Infância nua* (*L'Enfance nue*, 1968), bem como sobre a visão teórica e crítica de Bazin. Quanto à estética de Pialat, o artigo se desenvolve a respeito de sua encenação, entre concisa e analítica, do naturalismo da interpretação, da clareza lacônica da narrativa, de seus impulsos de cinema direto. Finaliza-se com um ensaio de relação entre a estética de Pialat e o cinema puro de Bazin, encontrando inclusive correspondências entre a estética de Pialat e a defendida por Bazin a respeito do neorealismo.

Palavras-chave: Maurice Pialat. André Bazin. Neorealismo.

## **INTRODUÇÃO**

O objetivo principal deste estudo é a análise do filme *Antes Passe no Vestibular...* (*Passe ton bac d'abord...*, 1979), de Maurice Pialat e, mais amplamente, da estética do realizador, com base na reflexão teórica de André Bazin e na relação de seu conceito de *realismo* com o de *concisão*, *simplicidade*, *economia de meios*, *objetividade*, de modo a encontrar esses conceitos através do filme de Pialat.

O realismo baziniano é baseado em sua constatação do realismo *congênito* do cinema, fruto da obsessão do século XIX pela reprodução da realidade ou, *o mito do cinema total*. Convém notar que Bazin sempre se refere ao cinema fotográfico. A partir disso, ele confere ao realismo de estilo um valor maior, mais legítimo: ele defende a posição realista no cinema com passo adiante da realização de suas possibilidades. O ideal do *cinema puro* baziniano é portanto um cinema cuja estética está completamente identificada à realidade. Isso se traduz em inúmeros sentidos: seja no respeito à unidade espaço-temporal real da cena, por meio do plano-sequência; seja na recusa de análise dramática, por meio igualmente do plano-sequência ou simplesmente de um olhar desdramatizado, que ele reconhece em Rossellini, por exemplo, cuja estética em *Paisá*, baseada no fato não analisado dramaticamente, mas imbuída de certa objetividade factual, ele identifica ao romance americano de

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Hemingway e Dos Passos; seja no respeito à percepção humana da realidade, contínua, ou no mistério imanente do mundo visível, que não se pode adular, mas reforçar, fazê-lo parte da estética realista do filme. Em tudo isso se vê igualmente inúmeras manifestações da *concisão*: a tomada longa como concisa frente à decupagem analítica; a objetividade que há na recusa de uma análise dramática do evento em favor de sua apresentação mais íntegra, a câmera como testemunha da ação; o naturalismo da interpretação que parte da osmose entre o roteiro que quase não exige mentiras dramáticas de seus intérpretes, identificados aos personagens. Bazin, em suas tomadas de posição realistas, reconhece igualmente a simplicidade, a objetividade, o essencialismo, o *jansenismo*, realizando assim inúmeras relações entre o realismo e a simplicidade de estilo.

Isto posto, é positivo realizar uma análise do filme de Pialat à luz destas concepções, que guiaram com muita justeza a constatação de algumas de suas particularidades estéticas: como, por exemplo, sua atitude de concisão transmutada numa atitude analítica e exterior do olhar, seu pendor à elipse narrativa e clara, sua clareza lacônica; a análise de Bazin sobre o estilo de Rossellini e do neorealismo nos permitiu encontrar muitas correspondências nesse sentido, no estilo de Maurice Pialat. Não é absurdo considerar a estética de Pialat como uma manifestação dos ideais estéticos que Bazin comemorou nos filmes neorealistas, bem como em Jean Renoir ou em William Wyler.

### METODOLOGIA

O objetivo inicial do estudo, inversamente, partia do princípio oposto: era um estudo sobre o realismo e a concisão em Bazin, com intuito de embasamento, seguido de análise de diversos filmes, incluídos os de Maurice Pialat, mas também os de Roberto Rossellini, Jean Eustache, Robert Bresson, com o intuito de neles reconhecer ou não a possível relação entre realismo e concisão, apenas pressuposta nos mesmos, numa tentativa de definir tal relação. Durante o estudo de Bazin, no entanto, reconheceu-se que ele faz, efetivamente, as inúmeras identificações entre o realismo cinematográfico e a simplicidade de estilo, inclusive e particularmente a respeito de Rossellini, Bresson ou Wyler, por exemplo. Partindo então de tal tratamento teórico-crítico aprofundado, quisemos reconsiderá-lo, ou tratar dele, justamente para compreendê-lo melhor, sob o ponto de vista de uma estética inclusive historicamente posterior à análise baziniana, daí o resultado final da estruturação do estudo a partir da análise de um filme de Pialat. Em tal artigo, a análise dupla do filme de Pialat e da teoria de Bazin entretém uma relação dialética positiva que enriquece o olhar sobre o filme.

Cabe detalhar o percurso da pesquisa. Iniciou-se com um conhecimento bem pobre, por parte do proponente, a respeito das diversas concepções do realismo que tomaram forma desde o surgimento do cinema. O realismo, contudo, sempre foi uma questão particularmente fundamental para esse meio fotográfico cuja matéria-prima é a própria aparência física do mundo. À primeira leitura séria dos artigos de Bazin, não se atingiu uma compreensão satisfatória de todas essas questões, o que

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

propulsionou uma abertura bibliográfica de textos básicos que o proponente ainda não havia lido com seriedade: *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*, de Ismail Xavier, serviu como introdução panorâmica à panóplia de teorias sobre o cinema, inclusive à de André Bazin, perspectivando-a num contexto múltiplo de teorias contrárias. No mesmo sentido serviu o *Sobre a história do estilo cinematográfico*, de David Bordwell. Esclarecedor, paralelamente a André Bazin, a respeito das relações que nutrem entre si o cinema e a realidade, foram as considerações sobre o cinema no livro *Empirismo Herético*, de Pier Paolo Pasolini. Suas concepções, quase tão interessantes como as de Bazin, quase serviram de base para o estudo, que no entanto preferiu eleger apenas um guia teórico, por razões de unidade e concentração. *A mise en scène no cinema - do clássico ao cinema de fluxo*, de Luiz Carlos Oliveira Jr., foi útil, assim como *Cinefilia*, de Antoine de Baecque, para perspectivar o aspecto fundador de André Bazin, em relação a seus herdeiros críticos: de Michel Mourlet a Serge Daney. Um artigo, em especial, desse último, foi de grande valia para todo o assunto: *O travelling de Kapó*, a respeito do artigo *Da Abjeção*, de Rivette. O tratamento crítico deste último sobre os filmes de Rossellini também foi esclarecedor. Enquanto os textos críticos de Oliveira Jr. iluminavam a posição estética de Maurice Pialat, essa abertura bibliográfica nutriu e se desenvolveu em paralelo a uma pesquisa fílmica que abordou inúmeros cineastas, que de algum modo se ligavam a todas as questões do princípio: Joseph Losey através de Michel Mourlet, Jean Renoir e William Wyler através de Bazin, Vittorio de Sica e Ermanno Olmi como herdeiro legítimo do neorealismo.

Após essa abertura que muito contribuiu para a maturidade intelectual do proponente, seguiu-se uma volta à Bazin, com mais propriedade. Seus textos assim foram analisados de forma sistemática, propiciando um entendimento do pensamento crítico de Bazin sem precedentes por parte do proponente. É o resultado desse estudo particularmente frutífero que serviu de base para a redação de um artigo final, bem como um tratamento analítico mais profundo do filme de Pialat e também de outro filme seu, *Infância Nua (L'Enfance Nue, 1968)* muito correspondente ao objeto principal da análise. Isto, mais a revisão de parte da filmografia de Pialat, em diversos momentos da pesquisa, formaram a base do estudo desenvolvido no artigo que se sucedeu.

## DISCUSSÃO

O estudo, portanto, como análise fílmica, aborda o estilo do filme de Pialat. Num primeiro momento, nos detemos sobre o realismo mais superficial: a atitude neorrealista de aderência à atualidade com a identificação dos intérpretes aos personagens, do cinema anônimo, interpretado por atores não profissionais, a encenação em locações reais, a cidade de Lens; os resquícios da entrevista, como na cena do casal de idosos no casamento ou a exposição da cuidadora a respeito do sistema de adoção em *Infância Nua*. Bem como a estética naturalista da interpretação, fruto de uma técnica transparente, e a infiltração do cinema direto na encenação, seja mais abertamente, como a encenação

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

nas arquibancadas de um jogo de futebol de verdade, como de modo mais velado, por exemplo, na cena do orfanato onde a espontaneidade infantil tem seu papel de acaso (em *Infância Nua*). Reconhece-se em Pialat uma atitude de exploração, pesquisa, ao basear sua criação segundo o que se descobre no mundo.

A presença residual do cinema direto e da entrevista, juntamente com a identificação dos intérpretes aos personagens e ao cenário, inclusive, configuram praticamente uma mescla com o cinema documentário. Poder-se-ia dizer, tanto de *Infância Nua* como de *Antes Passe no Vestibular...*, que são documentários reconstituídos sobre a infância, a realidade do sistema de adoção francês ou sobre a vida dos jovens franceses da província.

A seguir, parte-se de uma imposição hipotética, quase instintiva, de que o método inicial de criação de cada cena se inicia com a tomada única, ou seja, o plano-sequência, um único olhar móvel que testemunha a cena se desenrolar de uma única vez, ou, o plano que encampa toda a cena. A discussão sobre as implicações realistas da tomada longa é bem-vinda, bem como sua identificação problemática com a concisão: a tomada longa de Orson Welles é muito diferente da de Kenji Mizoguchi ou da de Apichatpong Weerasethakul. Ela pode conter mais elementos que uma cena decupada ou uma montagem expressiva. Contudo, a unidade espaço-temporal real da cena é intrínseca à tomada longa. Isso implica na atitude realista baziniana: toda a expressão tende a se encontrar na própria realidade (encenação-enquadramento), e não na montagem. A cena vai em direção ao *valor de realidade*, que Bazin distingue do *valor de relato*, em *Montagem Proibida* (BAZIN, 2014, ps. 83-94): o acontecimento, a ficção, não será sugerido pela montagem, mas de fato se realizará no mundo, ou será sugerido apenas através do próprio mundo. A tomada longa, método portanto privilegiado à expressão baseada na realidade, é assim método *essencial* (relacionado à identificação do cinema com a realidade), e conciso em diversos sentidos: muitas vezes a tomada longa está conjugada a uma recusa de análise dramática da cena, mantendo-se a câmera sempre afastada da ação, mais como testemunha e menos como olhar dramático-onisciente, como em Mizoguchi ou Kiyoshi Kurosawa. Em outro sentido, Bazin, com efeito, define como despojado, "jansenista", o estilo de William Wyler que, através da *economia de meios* por meio da tomada longa e da encenação em profundidade, atinge o máximo de clareza e eficácia dramática.

Ao impulso de concisão de Pialat, identificado na unidade cênica do plano, reconhece-se em sua estética a oposição de duas forças: a decupagem analítica e a tomada observacional. Quanto à tomada observacional, isso se refere à infiltração de cinema direto, favorável à tendência elisiva e alusiva (descrição descontínua) da montagem, como na cena do jogo de futebol. Já a decupagem analítica parece nascer do desejo do olhar sobre o mundo, ao mesmo tempo que difere da decupagem clássica, por ser carente de identificação ou análise dramática. O jansenismo de William Wyler, por exemplo, se define exatamente pela encampação do drama através da concisão. Diversamente, o olhar de Pialat, mesmo analítico quanto à cena, é como o de um estranho que observa os personagens sem se

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

fazer notar. Como escreveu Jean-Pierre Oudart a respeito de *Infância Nua*, em artigo nos *Cahiers du Cinema*, citado por Oliveira Jr. (OUDART, 1968), a câmera de Pialat mantém certa distância dos atores, nem muito perto, nem muito longe ("nem distanciada, nem cúmplice"). É um olhar análogo à relação de estranho que o professor de filosofia do filme entretém com os alunos. Isso já prefigura a relação com o que Bazin reconhece em Rossellini: a exterioridade sentida como falta, uma distancia intransponível que pode ser traduzida aqui com uma fórmula que talvez não tenha sido aplicada num caso assim: "nunca nos devemos colocar onde não estamos, nem falar no lugar dos outros" (GODARD, apud DANEY, 1996, p.220). Em outras palavras, a posição de estranho do cineasta em relação à adolescência é expressa estilisticamente. E através mesmo de dois ou mais personagens: o professor de filosofia, o pai de Elisabeth, o gerente do bar que procura, mas fracassa, ao manter relações com os mais jovens. Ao mesmo tempo o filme, assim como outros de Pialat, como *Loulou* (1980), esboça aproximações de identificação em torno dos protagonistas, que no entanto permanecem diáfanas. É o caso exemplificado, entre outros momentos, com o final do filme, o movimento de identificação polarizado por Elisabeth, assim como em *Loulou* ele o é pela personagem de Isabelle Huppert. Essa recusa à análise dramática, que só faz da exceção ainda mais expressiva, e a montagem-dentro-do-plano de Pialat, sempre distanciada, a procura de novos enquadramentos gerais no espaço, é identificada à estética de Kenji Mizoguchi, por exemplo.

O *close-up*, em comparação, é quase abundante na segunda metade do filme. Há um momento de aproximação para cada personagem (Bernard em sua relação com a amazona, Agnès no trabalho do mercado). Na primeira metade, o recurso é menos recorrente e, mesmo próximo, descentralizado, como o *close* de François que recita um poema para a avó, de modo a isolá-lo desta, sentados muito próximos, na poltrona, em *Infância Nua*. É como se na primeira metade Pialat se recusasse a isolá-los no espaço. Na segunda metade, os *close-ups* centralizados tem caráter de aproximação, evidentemente, assim como quando temos a oportunidade de observar melhor as feições de alguém que já conhecemos. Eles parecem nascer do processo de conhecimento dos personagens que se deu na primeira parte, e não são destituídos de fotogenia: só depois de certo aquiescimento podemos olhar as pessoas imbuídas de beleza. Na segunda metade, os personagens já são nossos conhecidos. O olhar, porém, continua externo. O *close-up* de Agnès como caixa de supermercado é como o de um observador, contudo, distante. Nós a conhecemos, observamo-la, porém não nos tornamos seus amigos. O olhar de Pialat é sempre estrangeiro, é o olhar de um adulto sobre algo que não conhece mais, é impossível para o professor de filosofia tornar-se amigo de Elisabeth. Daí vem o princípio que expõe em sua aula, no começo e no final do filme, a respeito do aprendizado da filosofia: para aprendê-la, é preciso esquecer tudo e aplicar nela o interesse. Do mesmo modo, para filmar a adolescência, Pialat deseja um olhar puro.

O movimento estético que Pialat realiza entre a concisão da tomada longa e a decupagem analítica pode ser ligada à defesa realista de Bazin a um filme de Jean Renoir que possui a análise

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

como forma pura de aumentar os pontos de vista sobre a realidade, mais que constituir uma análise dramática, análoga à vontade de multiplicação de pontos de vista discernível em Pialat. Essa montagem não é um retrocesso para Bazin, e sim um desenvolvimento da multiplicidade do olhar de *A Regra do Jogo* (*La Règle du Jeu*, 1939), transformada na multiplicidade dos planos estáveis e sempre cambiantes de *O Rio Sagrado* (*The River*, 1950). Esboça-se assim um realismo contrário à concisão: “Renoir expressa mais ao mostrar mais” (BAZIN, 1974, p.118). Mais que em *A Regra do Jogo*, *O Rio Sagrado* leva a exploração do mundo pelo olhar a uma transparência do meio sem precedentes: para Bazin, Renoir elide a existência do quadro em favor do mundo que revela.

Segundo Bazin, Renoir leva adiante a evolução realista do cinema, análoga a um desenvolvimento realista da pintura que coube ao impressionismo, ao partir de uma concepção diferente e mais exata a respeito da natureza da tela fotográfica: o enquadramento não é o suporte de uma imagem construída, mas uma *máscara* que exclui parte do mundo, que delimita uma porção dele, que atua, portanto, segundo um processo de subtração. Disso emana uma nova forma de composição: a substituição de um tratamento plástico e dramático do plano, pelo olhar da câmera que explora o mundo. “A tela não é mais um palco”, mas um recorte. “Ao interromper o contínuo da realidade, o quadro sugere o que há além dele” (BAZIN, 1974, p.108). Assim como a pintura impressionista é centrífuga, a imagem cinematográfica descobre sua verdadeira vocação ao assumir essa mesma concepção estética.

Bem, esse olhar em movimento que continuamente reenquadra o mundo, realizado em *A Regra do Jogo* através da tomada longa e da movimentação da câmera, se desenvolve em *O Rio Sagrado*, inversamente, na decupagem analítica dos planos estáveis, interessados somente em “mostrar as coisas como elas são”. A decupagem analítica, aqui, não possui resquícios de simbolismo: ela é uma convenção narrativa

(...) que não destrói por um segundo a realidade concreta do momento. (...) Ao enquadramento decorativo ou expressionista do plano tradicional, à artificialidade da montagem descontínua, Renoir substitui a *máscara* e a continuidade viva do reenquadramento. (BAZIN, 1974, p.118)

Na estética de Renoir, portanto, o quadro se minimiza em favor da realidade que revela, concorrendo assim para a *transparência do meio* que é o ideal realista de Bazin. A expressão essencial do filme mora, portanto, na realidade, na encenação, que o olhar, através da decupagem analítica, sonda e explora.

Essa transparência também está presente em Pialat, bem como a vontade de multiplicação de pontos de vista, sempre em conflito com seu esforço lacônico, e é o resultado de uma transparência do estilo que age sem se fazer notar, numa identificação poética da realidade que é o ideal de cinema de Bazin: “tal como em si mesma (a realidade), enfim, o cinema a transforma” (BAZIN, 2014, p. 352). A



## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

expressão não deve se basear no por assim dizer segundo nível cinematográfico (a série de recursos que o cineasta usa para contar uma ação de certo modo, sua ênfase dramática, por exemplo) que Bazin qualifica de expressionista e, sim, no primeiro nível cinematográfico, que é a própria realidade. A expressão deve estar toda contida nela e ainda assim preservar o mistério ou a *ambiguidade* do real, como o mistério do rosto, do qual supomos os pensamentos mas nunca os alcançamos de fato, como na literatura, por exemplo. Bazin defende um cinema contido na encenação, e na encenação de fatos, no sentido de não analisa-los de modo a deixá-los abstratos, mas conservar-lhes a integridade, por meio, por exemplo, da tomada longa ou do olhar cambiante mas reverente, ou que se estrutura a partir do real. Do desejo de mostrar, através de um olhar que planeja se impor o mínimo possível, vêm tanto a concisão da tomada longa que encampa uma ação, quanto as aproximações estrangeiras dos *close-ups*, que desejam ver melhor (como um solitário obcecado por desconhecidos que observa na cidade), quanto as tomadas diretas, que completam o filme com elementos não encenados, totalmente exteriores, fruto do acaso e de circunstâncias que fogem ao controle do cineasta e, justamente por isso, despertam especial interesse.

O outro ponto fundamental desta análise estilística é a constatação de uma clareza lacônica, no nível narrativo. Entre os cortes secos, único tipo de justaposição do filme, sempre pode haver uma elipse narrativa maior ou menor, semanas ou segundos. O pulo narrativo de uma cena a outra é sempre desorientador, ao mesmo tempo em que não é confuso ou obscuro. Um esforço de situação esclarece o desenvolvimento narrativo com simplicidade. Cada cena é como uma unidade narrativa essencial, despojada de qualquer suplemento, qualquer ligação reiterativa. Há uma progressão narrativa econômica, básica: as diversas linhas narrativas do filme, divididas entre o grupo de personagens, são desenvolvidas de modo eficaz e despojado. É um trabalho de modulação e articulação de linhas narrativas concisas. Do mesmo modo e ligando-se à intrínseca exterioridade aos personagens, o que inferimos da vida deles é apenas através do mínimo necessário, das cenas elípticas e das alusões que elas contêm. Pialat é ao mesmo tempo um cineasta da matéria, que deseja mostrar, no sentido do interesse do olhar para o mundo, seu lado, por assim dizer, analítico ou direto; e um cineasta da elipse, da alusão, do fazer-se entender através do mínimo. Por exemplo, a respeito da realidade ficcional de cada um dos personagens, que compreendemos apenas através de fiapos de trama. Um exemplo paradigmático é todo o desenvolvimento da vida de François no reformatório, em *Infância Nua*, inferido somente através de uma carta. Há uma articulação concisa desses “fragmentos encenados da vida”, que formam um todo eficaz e coerente, como se a narrativa pulasse através de momentos-síntese dessas vidas ficcionais identificadas à realidade, um pouco como Bazin descreveu o filme de Robert Flaherty: "(...) a montagem desempenha (...) papel totalmente negativo, de eliminação inevitável numa realidade abundante demais" (BAZIN, 2014, p. 98).

Em resumo, o cinema de Pialat é de todo coerente com a tomada de consciência total da encarnação que Bazin comemora em Rossellini e De Sica. Sua expressão está toda na encenação, em

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

seu naturalismo da interpretação, no invisível (espírito) que intuímos através do visível (matéria), para o qual o estilo da câmera é reverente e se pretende puro, transparente, inofensivo. Cabe enumerar algumas relações entre o estilo de Pialat e a análise neorrealista de Bazin.

Primeiramente, a conjugação da tomada longa à decupagem analítica, sintética ou elíptica, sua intransigência ao supérfluo, a instintividade do enquadramento e a qualidade *incompleta* do estilo de Pialat são capazes de corresponder muito bem a aspectos da defesa que Bazin faz a respeito do estilo de Rossellini (que está bem próximo de tal concisão de decupagem, análise instintiva), bem como a de Jacques Rivette em *Cartas sobre Rossellini*, na comparação ao estilo despojado de Matisse e à ideia de esboço.

O que é neorrealista é a *mise-en-scène* de Rossellini, sua apresentação a um só tempo elíptica e sintética dos acontecimentos. (...) A arte de Rossellini consiste em saber dar aos fatos a um só tempo sua estrutura mais densa e mais elegante; não a mais graciosa, porém a mais aguda, a mais direta ou a mais decisiva. Com ele, o neorrealismo encontra naturalmente o estilo e os recursos da abstração. Respeitar o real não é, com efeito, acumular as aparências, é, ao contrário, despojá-lo de tudo o que não é essencial, e chegar à totalidade dentro da simplicidade. A arte de Rossellini é como que linear e melódica. (BAZIN, 2014, p. 371)

No artigo *O Realismo cinematográfico e a Escola Italiana da Liberação*, escrito ainda na década de 40, Bazin defende a tese de identificação entre o cinema italiano (representado, nesse momento, sobretudo por *Paisá* – Roberto Rossellini, 1946) e o romance moderno americano (Hemingway, Faulkner, Dos Passos), baseada numa "concepção comum das relações entre arte e realidade" (BAZIN, 2014, p. 306). Essa concepção comum se liga à ideia de *fato*: para ele, a literatura americana, assim como a revolução de *Paisá*, se baseia antes de tudo numa organização de fatos descritos objetivamente. Sua essência está em colocar no tempo fragmentos de realidade, identificando-se assim o estilo à narrativa. Esse estilo compartilhado "polariza a limalha dos fatos sem alterar a química deles" (BAZIN, 2014, p. 296). O autor descreve fatos objetivamente (exterioridade, que também pode ser interpretada como concisão), e os organiza, como se organizasse recortes de jornal ou fotografias.

No cinema, antes de tudo, existe o *fato*: o acontecimento na realidade que se dá a conhecer visual ou sonoramente. Bazin identifica duas instâncias expressivas no cinema: a do *fato* ou da *encenação*, ou seja, o que se dá propriamente na realidade - "em outras palavras, realidade em seu espaço e tempo objetivos"; e a da "soma de artifícios que o cineasta emprega para enfatizar o significado do evento" (BAZIN, 1974, p.105). A decupagem clássica, para Bazin, se desenvolve baseando muito de sua expressão nessa segunda instância, caminho expressionista. A estética de *Paisá*, ao contrário, se baseia quase que exclusivamente na primeira, se limita, como o romance



## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

americano, em justapor fatos e fragmentos de fatos registrados segundo uma exterioridade intrínseca. Sua estética está, portanto, mais integrada à realidade.

A intransigência do estilo de Pialat quanto à análise dramática, sua exterioridade essencial, baseando sua expressão na própria realidade que ele apresenta objetivamente, bem como seu modo elíptico de narrativa, se ligam assim às mesmas qualidades que Bazin reconhece em *Paisá*.

Normalmente, o cineasta não mostra tudo - aliás, isso é impossível - mas sua escolha e suas omissões tendem, contudo, a reconstituir um processo lógico no qual a mente passa sem dificuldades das causas aos efeitos. A técnica de Rossellini conserva seguramente certa inteligibilidade no que diz respeito à sucessão dos fatos, mas estes não se engatam uns nos outros como os elos de uma cadeia. A mente deve saltar de um fato para o outro, como se salta de pedra em pedra para atravessar um riacho. Acontece do pé hesitar na escolha entre dois rochedos, ou de não acertar uma pedra ou de deslizar sobre uma delas. Assim faz nossa mente. É que está na essência das pedras não permitir aos viajantes atravessar os riachos sem molhar os pés (...). Fatos são fatos, nossa imaginação os utiliza, mas, *a priori*, eles não tem por função servi-la. (BAZIN, 2014, p. 301)

O último episódio de *Paisá* é como que pioneiro nessa estética realista da qual o estilo de Pialat pode ser visto como irmão ou herdeiro. A busca estética de Pialat é confluyente à defesa de Bazin de um olhar mais puro sobre o mundo, do cinema *mais transparente possível* (enquanto que a economia da decupagem clássica já era transparente), onde o cineasta não se impõe entre a realidade e o espectador, mas abre o caminho para que os dois se unam. A expressividade está nos fatos que a estética *dá a ver*, não nela própria, que se neutraliza segundo um escrúpulo de fidelidade. Bazin nota uma simplicidade de estilo que lhe lembra Chaplin e que chama de objetividade. "O cinema deve se refrear no uso de técnicas que amplifiquem elementos que expressam a si mesmos através dele" (BAZIN, 1974, p. 119). É a defesa de um *discurso da realidade*, confluyente ao cinema, cuja natureza mesma é ser discurso da realidade (fotografia).

A respeito do quarto episódio de *Paisá*, o de Florença sitiada, Bazin afirma que, exatamente pela falta de análise psicológica dos personagens no nível da decupagem, participamos ainda mais de seus sentimentos, "pois é fácil deduzi-los e o patético não vem do fato de uma mulher ter perdido o homem que ela ama, mas da situação desse drama particular dentro de outros mil dramas" (BAZIN, 2014, p. 302). Do mesmo modo pode ser encarada a perspectivação dos dramas dos personagens de Pialat, de François, por exemplo, de quem só sabemos a partir de fragmentos de sua vida e de alusões, de Bernard e Patrick, cujas razões para deixar Lens entrevemos em alguns momentos. A exterioridade intrínseca que reconhecemos no estilo de Pialat, Bazin também destaca no de Rossellini:

A exterioridade de Rossellini traduz um aspecto ético e metafísico essencial às nossas relações com o mundo. (...) A encenação de Rossellini se interpõe entre a matéria e nós, como distância ontológica intransponível, uma enfermidade congênita do ser que se traduz esteticamente em termos de espaço, em formas e estruturas de

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

*mise-en-scène*. Sendo sentida como uma falta, uma recusa, um esquivar-se das coisas, e, portanto, em definitivo, como uma dor, fica mais fácil tomarmos consciência dela, mais fácil reduzi-la a um método formal. (BAZIN, 2014, p.332)

Anteriormente definimos que a decupagem analítica de Pialat era, sobretudo, desdramatizada, fruto de um interesse estrangeiro sobre os outros, e essa exterioridade, identificamos em certo sentido como conciso. Mas o que acontece em frente à câmera, igualmente, não é dramático, assim como a vida que se desenrola diante de nós não o é. O ponto de diferença é explicitado por Bazin a respeito do neorrealismo:

Seja para servir aos interesses da tese ideológica, da ideia moral ou da ação dramática, o realismo subordina seus empréstimos à realidade a exigências transcendentais. O neorrealismo só conhece a imanência. É unicamente do aspecto, da pura aparência dos seres e do mundo que ele pretende deduzir, *a posteriori*, os ensinamentos nele contidos. Ele é uma fenomenologia. (BAZIN, 2014, p.334)

A encenação em Pialat, em seu naturalismo sem concessões, é drenada de qualquer sentido espetacular. O ator tradicional, segundo Bazin, se expressa através de convenções, ligadas ao que ele chama de expressionismo. O ator neorrealista, assim como o de Pialat, antes de expressar, ele *é*. Do mesmo modo, a decupagem analítica neorrealista é descritiva, mas não acrescenta nada ao mundo. A abstração elíptica rosselliniana "não é um efeito de estilo, mas uma lacuna da realidade" (BAZIN, 2014, p. 336), um espaço vazio.

Sobre Rossellini e De Sica, e isso pode igualmente ser aplicado à Pialat, Bazin afirma que

Recusam, como abstrata, a organização dramática do relato. Na medida em que ainda se pode falar em drama, este já não reside numa ação que poderia ser destacada dos acontecimentos como um esqueleto, ela é imanente ao próprio acontecimento, conteúdo a cada instante, em cada um desses incidentes, indissociável do tecido da vida. (BAZIN, 2014, p.379)

Eles realizam a "*tomada de consciência total de nossa encarnação*", ou seja, tomada de consciência cinematográfica, ou ainda, novamente, a tomada de consciência da essência estética do cinematógrafo e do mundo visível. *Tudo* deve ser expresso *na realidade* visível e sonora. Sobre *Ladrões de Bicicleta*, Bazin afirma que

Não há uma imagem que não esteja carregada de sentido, que não enterre na mente a ponta aguda de uma verdade moral inescusável, nenhuma tampouco que traia por trair a ambiguidade ontológica da realidade. (...) *Ladrões de Bicicleta* é um dos primeiros exemplos de cinema puro: não há mais atores, não há mais história, não há mais *mise-en-scène*. Vale dizer, enfim, na ilusão estética perfeita da realidade: há mais cinema. (BAZIN, 2014, p. 326)

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

Que Bazin afirme a ausência de história, encenação e interpretação no filme de De Sica, isso está no mesmo nível retórico de sua defesa de um "cinema sem cinema", que é o que, nesse sentido, realiza Pialat, na inauguração estética que é *Infância Nua*, em sua continuação que é *Antes Passe no Vestibular...* No final deste filme, através do modo como Elisabeth está recostada na poltrona, seu olhar distante da mãe, da qual é separada pelo enquadramento numa panorâmica que veio de uma para se ajustar à outra; de como desfia com a mão um pedacinho do tecido do sofá; de como responde à mãe que não estava sonhando com nada, e se levanta para ficar junto dela e acariciá-la com o rosto; do olhar que sobe, íntimo, e anuncia o fim da carícia, como ela se apoia na mesa depois de concordar sobre os preparativos do casamento, e a câmera se afasta para enquadrar a mesa, e a mãe termina um dos buquês de rosas decorados com cetim branco, satisfeita, e Elisabeth, a seu lado, com os olhos pousados no mesmo buquê, e a imagem que desaparece no escurecimento final dos letreiros dos créditos: assim Pialat conseguiu expressar tudo, ao mesmo tempo em que preserva o *mistério* intrínseco à realidade. Compreendemos certa verdade espiritual, através da manifestação das aparências registradas através de um olhar simples, conciso, que mira a transparência. É o espírito que se desprende da imagem que guarda sua exterioridade objetiva intrínseca.

E como Bazin escreve, a respeito de *Alemanha, ano zero*:

O "realismo" de Rossellini não tem nada em comum com tudo o que o cinema (com exceção de Renoir) produziu até então de realista. Não é um realismo de tema, mas de estilo. Talvez ele seja o único diretor do mundo que sabe fazer com que nos interessemos por uma ação, deixando-a objetivamente no mesmo plano da *mise-en-scène* que seu contexto. Nossa emoção fica livre de qualquer sentimentalismo, pois foi obrigada a se refletir em nossa inteligência. Não é o ator que nos emociona, nem o acontecimento, mas o sentido que somos obrigados a extrair deles. Nessa *mise-en-scène*, o sentido moral ou dramático nunca está aparente na superfície da realidade; todavia, é impossível não sabermos que sentido é esse se tivermos uma consciência. Não é esta uma sólida definição de realismo em arte: obrigar o espírito a tomar partido sem trapacear com os seres e as coisas? (BAZIN, 2014, p. 222)

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não foi o ímpeto deste estudo obter conclusões mais amplas a respeito do lugar histórico da estética de Maurice Pialat, mas sim o de compreender mais amplamente tanto seu cinema quanto a visão baziniana do cinema.

O estudo amparado por Bazin parece muito facilmente apontar uma perspectiva histórica do estilo, um desenvolvimento em direção ao cinema puro, identificado ao realismo cinematográfico puro, os equívocos do expressionismo. Pareceu se esboçar assim um lugar histórico nesse sentido para o cinema de Maurice Pialat, que no entanto permanece como direção a ser melhor estudada.

A visão cinematográfica de André Bazin foi onde o proponente encontrou o amparo espiritual justo para o início do estudo. A teoria baziniana é um dos poucos grandes centros irradiadores da

## Encontro Anual de Iniciação Científica da Unespar

reflexão não-fílmica sobre o cinema. Ela se encontra na origem de tradições críticas e teóricas das mais férteis, e se provou muito positiva para a compreensão eficaz de uma estética particular como a de Maurice Pialat. Esta, por sua vez, esboça-se como decisiva, lapidar frente o panorama cinematográfico. Vislumbrou-se a filmografia de Pialat como lapidar para a compreensão da essência do cinema, suas possibilidades, assim como as de Rossellini, Ford, Godard, Mizoguchi ou Bresson. Como nota Luiz Carlos Oliveira Jr., a posição que Pialat ocupa em relação à *nouvelle vague* é um pouco análoga à posição que Van Gogh ocupou frente o impressionismo. Dando continuidade à analogia, a importância histórica e espiritual do cinema de Pialat talvez possa ser análoga à posição que Van Gogh ocupa na arte pictórica.

### BIBLIOGRAFIA

- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 416 pp. 27 ils.
- BAZIN, André. **Jean Renoir**. Translated by W.W. Halsey II and William H. Simon. Edited with an introduction by François Truffaut. London and New York: W.H.Allen, a division of Howard & Wyndham Ltd., 1974.
- BAZIN, André. **William Wyler ou le janseniste de la mise en scène**. In: Qu'est-ce que le Cinema? t. I: Ontologie et Langage, coll. 7<sup>a</sup> Art. Paris: Éditions du Cerf, 1960.
- BAZIN, André. **Orson Welles**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Tradução de Luís Carlos Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- DANEY, Serge. **“O ‘travelling’ de Kapó”**. In: GRILO, João Mário; MONTEIRO, Paulo Filipe (org.). *O que é o cinema?*, Revista de Comunicação e linguagem, nº 23. Lisboa: Ed. Cosmos, 1996, pp. 205-221.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.
- OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos; SAVINO, Fábio (org.). **O Cinema de Maurice Pialat**. São Paulo: CCBB - Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. Vários autores.
- LOUDART, Jean-Pierre. **“Au hasard Pialat”**. *Cahiers du Cinéma*, nº210, março.
- PASOLINI, Pier Paolo. **Empirismo Eretico**. Prefazione di Guido Fink. Italia: Garzanti Editore, 1991.
- RIVETTE, Jacques/ Francis Vogner dos Reis, Luiz Carlos Oliveira Jr, Mateus Araújo Silva(orgs.). **Jacques Rivette – Já não Somos Inocentes**. São Paulo: CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, 2013. Vários autores.
- ROHMER, Eric. **Le Goût de la Beauté**. Textes réunis et présentés par Jean Narboni. Paris: Editions de l'Étoile, 1984.
- XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3<sup>a</sup> edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

**Encontro Anual de Iniciação Científica  
da Unespar**

**FILMOGRAFIA BÁSICA**

**L'ENFANCE nue.** Realização de Maurice Pialat. EUA: The Criterion Collection, 2010. 1 DVD (83 min.). Local e ano de lançamento: França, 1968. Título no Brasil: *Infância Nua*.

**PASSE ton bac d'abord...** Realização de Maurice Pialat. UK: Eureka Entertainment, 2009. 1 DVD (86 min.). Local e ano de lançamento: França, 1974. Título no Brasil: *Antes Passe no Vestibular...*