

OS FILMES
DA MINHA VIDA

0'0"3

0'0"3

UM LIVRO
DE FRANÇOIS
TRUFFAUT

0'0"6

0'0"6

EDITADO PELA
ORFEU NEGRO

0'0"9

0'0"9

OBRA PUBLICADA COM OS SEGUINTE APOIOS
Centro Nacional do Livro – MINISTÉRIO DA CULTURA FRANCÊS
Programa de apoio à publicação – INSTITUT FRANÇAIS

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LES SOUTIENS SUIVANTS
Centre national du livre – MINISTÈRE FRANÇAIS CHARGÉ DE LA CULTURE
Programme d'aide à la publication – INSTITUT FRANÇAIS

TÍTULO ORIGINAL
Les Films de ma vie

AUTOR
François Truffaut

TRADUÇÃO
Luís Lima

INTRODUÇÃO
Francisco Valente

REVISÃO
Nuno Quintas

CONCEPÇÃO GRÁFICA
Rui Silva | www.alfaiataria.org

ILUSTRAÇÃO P. 352
Nicolau | www.nicolau.pt

IMPRESSÃO
Guide – Artes Gráficas

COPYRIGHT
© 1975, 2007 Éditions Flammarion
© 2015 Orfeu Negro

CONTRACAPA
Fotograma de *Jules e Jim* (1962)

1.ª EDIÇÃO
Lisboa, Maio 2015

DL xxxxx/xx
ISBN 978-989-8327-41-3

ORFEU NEGRO
Rua Gustavo de Matos Sequeira, n.º 39 – 1.º
1250-120 Lisboa | Portugal | +351 21 3244170
info@orfeunegro.org | www.orfeunegro.org

OS FILMES DA MINHA VIDA
François Truffaut

PARA
JACQUES RIVETTE

Creio que qualquer obra será boa
na medida em que exprima o homem que a criou.

ORSON WELLES

Estes livros estavam vivos e falaram-me.
HENRY MILLER, *Os Livros da Minha Vida*

COM QUE SONHAM OS CRÍTICOS?

Num dia de 1942, ardendo de impaciência por ver o filme de Marcel Carné *Os Trovadores Malditos*, que finalmente chegava ao meu bairro, no Cinéma Pigalle, decidi faltar às aulas. O filme agradou-me muito e, na mesma noite, a minha tia, que estudava violino no Conservatório, passou lá por casa para me levar ao cinema; já tinha a escolha feita: *Os Trovadores Malditos* e, como estava fora de questão confessar a minha gazeta da tarde, tive de revê-lo fingindo que estava a descobri-lo. Foi exatamente nesse dia que percebi o quão fascinante pode ser entrar pouco a pouco na intimidade de uma obra admirada, até ao ponto em que se consegue atingir a ilusão de reviver a sua criação.

Um ano depois, chegava *Le Corbeau*, de Clouzot, que me preencheu mais ainda; devo tê-lo visto umas cinco ou seis vezes entre a data da sua estreia (Maio de 1943) e a Libertação, que assistiu à sua proibição; mais tarde, quando foi novamente autorizado, tornei a vê-lo várias vezes por ano, até lhe conhecer o diálogo de cor, um diálogo muito adulto comparado com o dos outros filmes, com uma centena de palavras fortes cujo sentido ia adivinhando progressivamente. Como toda a intriga de *Le Corbeau* girava em torno de uma epidemia de cartas anónimas a denunciarem abortos, adultérios e diversas corrupções, o filme fornecia uma ilustração bastante parecida com aquilo que eu via à minha volta, nessa época de guerra e de pós-guerra, de colaboracionismo, de delação, de mercado negro, de desenrascanço e cinismo.

Os meus primeiros duzentos filmes foram vistos em estado de clandestinidade, ou por fazer gazeta à escola, ou por entrar na sala sem pagar (pela saída de emergência ou pelas janelas da casa de banho), ou ainda por aproveitar as saídas nocturnas dos meus pais, com a necessidade de me encontrar na cama no seu regresso a casa. Era, pois, com fortes dores de barriga que eu pagava este grande prazer, com a barriga num nó, a cabeça amedrontada, invadido por um sentimento de culpabilidade que só podia aumentar a emoção provocada pelo espectáculo.

Eu sentia uma grande necessidade de entrar nos filmes e conseguia-o aproximando-me cada vez mais do ecrã para me abstrair da sala; rejeitava os filmes de época, os filmes de guerra e os *westerns* porque tornavam a identificação mais difícil; por exclusão de partes, sobravam os filmes policiais e os de amor; ao contrário dos pequenos espectadores da minha idade, não me identificava com os heróis heróicos mas sim com as personagens deficientes e, de forma mais sistemática, com todas as que erravam. Compreender-se-á que a obra de Alfred Hitchcock, toda ela dedicada ao medo, me tenha seduzido desde o início, e depois a de Jean Renoir, voltada para a compreensão: «O que é terrível nesta terra é que toda a gente tem os seus motivos» (*A Regra do Jogo*, 1939). A porta estava aberta, eu estava pronto a receber as ideias e as imagens de Jean Vigo, Jean Cocteau, Sacha Guitry, Orson Welles, Marcel Pagnol, Lubitsch, Charlie Chaplin, evidentemente, todos aqueles que, sem serem imorais, «duvidam da moral dos outros» (*Hiroxima, Meu Amor*, 1959).

*

**

Perguntam-me muitas vezes em que momento da minha cinefilia desejei tornar-me realizador ou crítico e, na verdade, não faço ideia; sei apenas que queria aproximar-me cada vez mais do cinema.

Uma primeira fase consistiu, pois, em ver muitos filmes; uma segunda, em anotar o nome do realizador à saída da sala; uma terceira, em rever muitas vezes os mesmos filmes e determinar as minhas escolhas em função do realizador. Mas, neste período da minha vida, o cinema agia como uma droga de tal maneira que o cineclubes que fundei em 1947 recebeu o nome, pretensioso mas revelador, de Cercle Cinémane. Acontecia-me ver o mesmo filme cinco ou seis vezes no mesmo mês sem que fosse capaz de contar correctamente o argumento porque, a dado momento, uma música que se elevava, uma perseguição nocturna, as lágrimas de uma actriz inebriavam-me, faziam-me levantar voo e levavam-me para mais longe do que o próprio filme.

Em Agosto de 1951, doente e preso no serviço dos detidos de um hospital militar – algemavam-nos para tomar duche ou simplesmente mijar –, enraivecia na cama ao ler num jornal que Orson Welles se vira constrangido a retirar o seu *Otelo* da competição de Veneza, não podendo, perante os seus patrocinadores, arriscar-se a fracassar contra

o *Hamlet* de Laurence Olivier, superprodução britânica. Época feliz, felizes as vidas que nos vêm mais preocupados com a sorte de quem admiramos do que com a nossa própria! Vinte e três anos depois, continuo a amar o cinema, mas nenhum filme consegue ocupar o meu espírito mais do que aquele que estou a escrever, a preparar, a rodar ou montar... Terminou para mim a generosidade do cinéfilo, soberba e perturbadora a ponto de, por vezes, encher de embaraço e confusão aquele que dela beneficia.

Não encontrei rasto do meu primeiro artigo, publicado em 1950 no boletim do cineclube do Quartier Latin, mas lembro-me de que tratava de *A Regra do Jogo*, do qual acabava de ser redescoberta e visionada uma versão integral que incluía 14 cenas ou planos que nunca tínhamos visto. Eu enumerava minuciosamente as diferenças entre as duas versões, e talvez tenha sido esse artigo que levou André Bazin a propor-me ajudá-lo a reunir a documentação para o livro sobre Renoir cujo projecto já possuía.

Ao encorajar-me a escrever, a partir de 1953, Bazin fez-me um grande favor, já que a obrigatoriedade de ter de analisar um prazer próprio e de descrevê-lo, se não nos faz passar, como uma varinha de condão, do amadorismo para o profissionalismo, traz-nos de volta ao concreto e acaba por situar-nos algures nesse lugar mal definido onde se situa o crítico. O risco, nesse momento, estava evidentemente na possibilidade de perder o entusiasmo; felizmente, não foi esse o caso. Expliquei – no meu texto dedicado a *O Mundo a Seus Pés* – de que maneira o mesmo filme pode ser olhado de forma diferente conforme sejamos cinéfilo, jornalista ou cineasta; e foi também verdade para toda a obra de Renoir e para o grande cinema americano.

Terei sido um bom crítico? Não sei, mas estou certo de ter estado sempre do lado dos vaiados contra os vaiadores e que o meu prazer começava muitas vezes onde acabava o dos meus colegas: nas mudanças de tom de Renoir, nos excessos de Orson Welles, nas negligências de Pagnol ou Guitry, nos anacronismos de Cocteau, na nudez de Bresson. Creio que não cabia nenhum snobismo nos meus gostos e aprovava a frase de Audiberti: «O poema mais obscuro destina-se ao mundo inteiro»; eu sabia que, comerciais ou não, todos os filmes são comercializáveis, ou seja, são objecto de compra e de venda. Via entre eles diferenças de graus mas não de natureza e tinha a mesma admiração por *Serenata à Chuva*, de Kelly-Donen, e por *A Palavra*, de Carl Dreyer.

Continuo a considerar absurda e odiosa a hierarquia dos géneros. Quando Hitchcock roda *Psico* – a história de uma ladra ocasional em fuga e morta à facada

no chuveiro pelo proprietário de um motel, que embalsamara o cadáver da sua mãe defunta –, quase todos os críticos (de então) concordam em julgar o tema trivial. No mesmo ano, sob influência de Kurosawa, Ingmar Bergman trabalha exactamente o mesmo tema (*A Fonte da Virgem*, 1959), só que localizado na Suécia do século XIV, e todos entram em êxtase na mesma altura que lhe é atribuído o Óscar para melhor filme estrangeiro; longe de mim a ideia de subestimar essa recompensa, insisto apenas no facto de se tratar do mesmo tema (na verdade, uma transposição mais ou menos consciente do famoso conto do Capuchinho Vermelho de Charles Perrault). A verdade é que, através desses dois filmes, Bergman e Hitchcock exprimiram admiravelmente e libertaram parte da violência que está neles.

Poderia citar ainda o exemplo de *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio De Sica, do qual se falará sempre como se se tratasse de uma tragédia sobre o desemprego em Itália depois da guerra, quando o problema do desemprego não era de facto tratado neste belo filme, que nos mostrava apenas – como num conto árabe, observara Cocteau – um homem que tem mesmo de reencontrar a sua bicicleta, exactamente como a senhora mundana, *Madame de...*, tem de encontrar os seus brincos. Assim sendo, recuso a ideia de que *A Fonte da Virgem* e *Ladrões de Bicicletas* sejam filmes nobres e graves, enquanto *Psico* e *Madame de...* são filmes de «entretenimento». Os quatro são nobres e graves, os quatro constituem entretenimento.

Quando era crítico, pensava que um filme, para ser conseguido, devia expressar simultaneamente uma *ideia do mundo* e uma *ideia do cinema*; *A Regra do Jogo* ou *O Mundo a Seus Pés* correspondiam bem a essa definição. Hoje, quando vejo um filme, peço-lhe que expresse ora a *alegria de fazer cinema*, ora a *angústia de fazer cinema*, e desinteresse-me de tudo aquilo que estiver entre os dois, isto é, de todos os filmes que não vibram.

**

Chegou o momento de admitir que me parece muito mais difícil ser crítico de cinema hoje do que no meu tempo, a ponto de um rapaz como eu era, que aprendia a escrever escrevendo, a funcionar com base no instinto mais do que numa verdadeira cultura, não conseguir agora ver publicados os seus primeiros artigos.

André Bazin já não poderia hoje escrever: «Todos os filmes nascem livres e iguais», já que a produção cinematográfica, à semelhança da edição literária, diversificou-se por completo e quase se especializou. Durante a guerra, Clouzot, Carné, Delannoy, Christian-Jacque, Henri Decoin, Cocteau e Bresson dirigiam-se ao mesmo público: já não é assim e, actualmente, poucos são os filmes concebidos para o «grande» público – aquele que entra ao acaso numa sala de cinema, depois de ter olhado só para as fotografias do filme afixadas na entrada.

Nos Estados Unidos, têm-se rodado muitos filmes destinados às minorias negras, irlandesas, e também filmes de caratê, de surfe, filmes para crianças e ainda para adolescentes. Uma grande diferença em relação a outrora é que Jack Warner, Darryl F. Zanuck, Louis B. Mayer, Carl Laemmle, Harry Cohn gostavam dos filmes que produziam e orgulhavam-se deles, enquanto hoje os patrões das *majors* vivem muitas vezes enjoados com os filmes de sexo e violência que lançam para o mercado para não se deixarem distanciar pela concorrência.

Na época em que eu era crítico, os filmes eram muitas vezes mais vivos mas menos «inteligentes» e «pessoais» do que agora. Pus estes dois termos entre aspas já que, para ser exacto, direi que não faltavam realizadores inteligentes, só que eram levados a disfarçar a sua personalidade a fim de preservar a universalidade dos seus filmes. A inteligência ficava atrás da câmara, não procurava tornar-se evidente no ecrã. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que, fora das salas de cinema, à volta da mesa de jantar, diziam-se coisas mais importantes e profundas do que reflectiam os diálogos dos filmes e que se faziam nos quartos – ou noutros lugares – coisas bem mais audazes do que nas cenas de amor do cinema. Quem tivesse conhecido a vida pela única via do cinema acreditaria piamente que as crianças nasciam depois de um beijo na boca e, para mais, de lábios fechados.

Tudo isto mudou muito; em 15 anos, o cinema não só recuperou o seu atraso em relação à vida como ainda nos dá, por vezes, a impressão de estar adiantado; os filmes tornaram-se mais inteligentes – digamos, mais intelectuais – do que aqueles que os vêem, e precisamos muitas vezes do livro de instruções para saber se as imagens que acabam de ser projectadas no ecrã são tidas como reais ou imaginárias, passadas ou futuras, se estamos diante de uma acção ou de imagens mentais.

Quanto aos filmes eróticos ou pornográficos, sem ser um espectador apaixonado pelo género, penso que constituem uma expiação ou, pelo menos, uma dívida por saldar com os sessenta anos de mentira cinematográfica sobre as coisas do amor. Faço parte dos milhões de leitores de todo o mundo que a obra de Henry Miller não só seduziu como ajudou a viver, sofrendo eu então com a ideia de que o cinema continuava tão atrasado em relação aos livros de Henry Miller quanto à vida tal como ela é. Infelizmente, ainda não consigo citar um filme erótico que seja o equivalente de Henry Miller (os melhores, de Bergman a Bertolucci, foram filmes pessimistas) mas, afinal, essa conquista da liberdade é bastante recente para o cinema e devemos igualmente considerar que a crueza das imagens levanta problemas bem mais bichudos do que a das palavras.

Ainda assim, tendo a produção cinematográfica assistido a uma diversificação mundial, a crítica, por sua vez, tende a especializar-se: este crítico só compreende e analisa bem os filmes políticos; aquele, os filmes literários; aqueloutro, os filmes sem argumento; outro ainda, os filmes marginais, etc. Também a qualidade dos filmes progrediu, se bem que por vezes menos depressa do que o nível das suas ambições, o que ocasiona frequentemente um afastamento entre as intenções de um filme e a sua execução; se o crítico só for sensível às intenções, irá endeusar o filme, se for atento à forma e exigente na execução, demolirá o filme na medida da sua ambição, que qualificará então de presunção.

Era, pois, muito mais fácil antigamente reunir a unanimidade da crítica e do público em torno de um filme. Em cada dez filmes, apenas um tinha algumas ambições artísticas, sendo saudado por todos (mas nem sempre pelo público). Os outros nove eram filmes de puro entretenimento e, entre eles, a crítica louvava uns dois ou três porque era preciso, uma vez que a procura (de prazer ou de qualidade) era maior do que a oferta. Hoje, quase todos os filmes são ambiciosos à partida, sendo muitas vezes também desinteressados, pois os produtores que só procuravam o lucro (falo da situação na Europa) voltaram-se para outras actividades (a imobiliária, por exemplo).

Em suma, a função da crítica é muito delicada nos nossos dias, e, sinceramente, não estou nada descontente por ter passado para o outro lado da barricada, entre os que são julgados. Mas o que é um crítico?

*
**

É costume ouvir-se a seguinte fórmula em Hollywood: «Todos têm dois empregos, o seu e o de crítico de cinema.» É verdade. E podemos, conforme a vontade, regozijar-nos com a situação ou lamentá-la. Há muito tempo que escolhi regozijar-me, preferindo este estado de coisas ao isolamento e à indiferença em que vivem e trabalham os músicos e sobretudo os pintores.

Qualquer um pode tornar-se crítico de cinema; não se exigirá do aspirante um décimo dos conhecimentos exigidos a um crítico literário, musical ou pictórico. O realizador da actualidade tem de aceitar a ideia de que o seu trabalho pode vir a ser julgado por alguém que nunca viu um filme de Murnau.

A contrapartida desta tolerância é que cada um, na redacção de um jornal, se sentirá autorizado a contestar a opinião do responsável pela secção de cinema. O editor manifesta o mais cuidadoso respeito pelo seu crítico de música, mas interpela facilmente o crítico de cinema no corredor: «Diga lá, amigo, demoliu o último Louis Malle, mas a minha mulher está em total desacordo, ela adorou aquilo.»

Ao contrário do americano, o crítico francês encarna o papel de justiceiro: como Deus, ou Zorro, se for laico, rebaixará o poderoso e enaltecerá o fraco. Há, desde logo, esse fenómeno de desconfiança muito europeu diante do sucesso, mas também é preciso ver que o crítico francês, sempre preocupado em justificar a sua função, antes de mais aos seus próprios olhos, tem um intenso desejo de se tornar útil: e por vezes consegue.

Hoje, desde a *nouvelle vague* e da sua extensão, os bons filmes não são oriundos de apenas cinco ou seis países, vêm de todo o mundo, e o crítico tem de lutar para obter uma melhor difusão de todos os filmes importantes que são produzidos. Este filme estreia em Paris em vinte salas exclusivas, esse num estúdio de noventa cadeiras, aquele conta com um orçamento publicitário na ordem dos quinhentos mil francos, outro conta com uma verba de cinquenta mil francos. Esta situação é geradora de fortes injustiças, e compreende-se que os críticos estejam preocupados, correndo o risco de irritar as gentes da indústria.

Esse crítico francês refilão que vai para a guerra contra os moinhos de vento do circuito Gaumont, esse eterno inconformado, esse interventor de contra-corrente,

é-me familiar, e por conhecimento de causa: entre 1954 e 1958, eu era, em todo o caso, um deles, sempre pronto a defender Solntseva, a viúva de Dovjenko e Bresson, o órfão. No Festival de Cannes, observara, por exemplo, que os ramos de flores dispostos diante do ecrã para lhe conferirem um ar festivo surtiam o melhor efeito junto dos espectadores oficiais do balcão, mas que, para os verdadeiros amantes do cinema, que enchem sempre as dez primeiras filas da plateia, essa decoração floral perturbava a leitura das legendas dos filmes estrangeiros; não precisei de mais argumentos para apelidar de racistas os directores do Festival, que, cansados dos meus ataques constantes, acabaram por pedir ao meu editor que enviasse outro jornalista no ano seguinte. Ora, no ano seguinte, em 1959, estava novamente em Cannes, no Festival, mas sentado no balcão enquanto era projectado o meu filme *Os 400 Golpes*, e, lá de cima, pude finalmente apreciar sem reservas o belo efeito dos ramos de flores diante do ecrã...

Transformado em realizador, esforcei-me por nunca ficar demasiado tempo sem escrever sobre cinema; e foi a prática desse jogo duplo, crítico-cineasta, que me deu a audácia com que hoje examino a situação, um pouco de cima, à maneira de um Fabrice¹ que tivesse a sorte de sobrevoar Waterloo de helicóptero.

*
**

O crítico americano parece-me melhor do que o europeu, mas, ao formular esta hipótese, convido-vos a impedir-me de cair na má-fé. Com efeito, uma lei da vida manda que se adopte mais facilmente as ideias que nos convêm; ora, é verdade que os críticos americanos são mais favoráveis aos meus filmes do que os meus compatriotas. Por isso, desconfiai! Ainda assim, prosseguirei. Em geral, o crítico americano sai de uma escola de jornalismo e é visivelmente mais profissional do que o francês: encontraremos a prova disso na maneira metódica como conduz uma entrevista. Por outro lado, em virtude da enorme difusão dos jornais no seu país, é muito bem pago – e isso é importante. Não tem a sensação de viver de expedientes e, mesmo que não publique

¹ Alusão à personagem Fabrice, que se imiscui no exército de Napoleão por razões de coração, por ocasião da Batalha de Waterloo, descrita por Stendhal em *A Cartuxa de Parma*. (N.T.)

livros, mesmo que não tenha uma segunda actividade, está bem na sua pele e não se sente socialmente separado da indústria dos filmes. Assim, não tem a tentação de se antagonizar sistematicamente com uma grande produção como *O Padrinho*, nem de se identificar logo com o autor marginal que luta contra o desdém das grandes empresas de Hollywood. Ele relata, com bastante serenidade, tudo o que vê. Quando se tornou hábito em França ver o realizador assistir às projecções de imprensa dos seus filmes e manter-se, imperturbável, à porta da saída no final da sessão, tais procedimentos seriam impensáveis em Nova Iorque, sob pena de constituírem escândalo.

O que as pessoas de Hollywood costumam censurar nos críticos de Nova Iorque é a sua preferência, em detrimento da produção nacional, pelos filmezinhos que chegam da Europa e que, regra geral, só chegam, na sua versão original legendada, ao público culto das grandes cidades e aos estudantes nos *campi* universitários.

Há alguma verdade neste reparo, mas o fenómeno é muito compreensível, e muitos cineastas americanos são beneficiários no sentido oposto, isto é, quando chegam à Europa – como tentei mostrar algures neste livro, ao evocar o fanatismo que foi o nosso, o dos cinéfilos franceses, no momento da chegada dos filmes americanos depois da Libertação. Isto ainda é verdade hoje em dia, e creio que é uma reacção normal. Aprecia-se mais o que vem de longe, não só em função do exotismo que atrai, mas também porque a ausência de referências pessoais reforça o prestígio de uma obra. Um novo filme de Claude Chabrol não será visto da mesma maneira em Paris e em Nova Iorque. Em Paris, entrarão em linha de conta, para o julgamento do filme, impressões exteriores ao próprio filme, retiradas, por exemplo, de duas ou três aparições do cineasta na televisão; será também tido em conta o sucesso ou insucesso, crítico ou comercial, do seu filme precedente, sem esquecer informações sobre a sua vida privada e talvez os ecos de uma tomada de posição política. Mas, seis meses mais tarde, o filme de Chabrol chegará a Nova Iorque, completamente nu, privado do contexto acima descrito, e será esse filme, somente esse filme, que os críticos americanos irão julgar. Não é preciso procurar mais longe as razões pelas quais nos sentimos sempre mais bem compreendidos fora do nosso país.

«As pessoas mundanas estão tão imbuídas da sua própria estupidez que nunca chegam a crer no talento de um dos deles. Só apreciam a gente das letras que não pertence ao circuito mundano», escrevia Marcel Proust a Madame Straus.

Isto equivale a dizer que se julga com maior simpatia aquilo que um artista *faz* do que aquilo que ele *é* – ou, mais exactamente, do aquilo que ele *é* – e do que dele se sabe – interpõe-se desfavoravelmente entre a projecção do seu trabalho e aqueles que terão de o julgar. É preciso acrescentar que da produção cinematográfica de um país nunca surge um filme isolado, aparece inserido em determinado ambiente e, por vezes, até numa moda ou numa série. Se no mesmo mês estreadem em Paris três filmes cuja acção decorre na mesma época, por exemplo, na da ocupação alemã, ou no mesmo local, por exemplo, Saint-Tropez, o último a estrear que se cuide, mesmo que seja melhor!

Pelo contrário, tive de viver um pouco nos Estados Unidos para compreender por que motivo Alfred Hitchcock aí foi subestimado durante tanto tempo. De manhã à noite, nos oito ou dez canais da televisão americana, só se vêem homicídios, brutalidade, *suspense*, espionagem, revólveres, sangue. É evidente que este material, manipulado de forma grosseira, nunca atinge um décimo da beleza de um filme do autor de *Psico*, mas continua a ser o *mesmo material* e, por essa razão, posso compreender a lufada de ar fresco que trazem a esta América violenta uma comédia italiana, uma história de amor francesa ou um filme intimista checo.

*
**

Nenhum artista consegue, no fundo de si, aceitar a função do crítico: num primeiro tempo, evita pensar nisso, talvez porque a crítica é simultaneamente mais útil e mais indulgente para os principiantes. Depois, com o passar do tempo, o artista e o crítico ficam-se nos seus papéis respectivos, talvez sejam até levados a conhecerem-se pessoalmente e muito depressa começam a ver-se, se não como adversários, pelo menos, e esta imagem simplista impõe-se, como cão e gato.

Uma vez reconhecido como tal, o artista recusa liminarmente admitir que a crítica tenha desempenhado algum papel no processo. Quando o admite é porque deseja vê-la mais próxima de si, deseja-a mais utilitária, mas está enganado. O artista acusa a crítica de estar de má-fé, mas não estará, ele também, muitas vezes de má-fé? Considerei demasiado miseráveis os repetidos ataques feitos pelo general De Gaulle e por Georges Pompidou à imprensa por não estender à crítica artística as lições que

daí retirei. A atitude mais lamentável do homem público consiste em jogar nestes dois tabuleiros: 1) desprezo a imprensa; 2) nem sequer a leio.

Quando se chega a este nível de descrédito, vê-se bem que o homem susceptível é movido por um egoísmo que provavelmente o leva a declarar-se insatisfeito com uma crítica que lhe é favorável, mas cuja indulgência se estende a outros além de si! Não há um único grande artista que não tenha um dia cedido à tentação de partir para a guerra contra a crítica, mas creio, sinceramente, que isto deve ser visto como falha, como fraqueza, mesmo que se trate de Flaubert: «Não há uma única crítica boa desde que ela existe»; ou então de Ingmar Bergman, que esbofeteou um crítico em Estocolmo!

É claro que Sainte-Beuve terá precisado de uma grande dose de audácia para escrever, como nos lembra Sacha Guitry: «O Sr. Balzac tem todo o ar de quem está ocupado em acabar tal como começou: com cem volumes que ninguém lerá», mas vemos que o tempo se encarregou de desempatar Sainte-Beuve e Balzac!

Eu consideraria corajoso um artista que, sem insultar a crítica, a contestasse no momento em que lhe é inteiramente favorável: seria uma oposição de princípio bem declarada que criaria uma situação de uma enorme clareza; depois, poderia esperar pelos ataques sem se incomodar com eles, ou então continuar a responder-lhes. Em vez disso, costumamos assistir à situação desoladora de artistas que só julgam necessário iniciar a polémica no dia em que são contestados; a má-fé, a havê-la, não está, pois, só de um lado e quando um cineasta francês, aliás muito dotado, apresenta cada um dos seus novos filmes como sendo o seu «primeiro verdadeiro filme», especificando que os precedentes não passavam de exercícios balbuciantes que o envergonham, o que poderá sentir o crítico que defendeu, com sinceridade, a sua obra desde o começo?

A única questão que se põe a todos aqueles que se revoltam contra as críticas desfavoráveis é esta: preferíeis correr o risco de a crítica nunca falar de vós e que o vosso trabalho nunca fosse objecto de uma única linha impressa, sim ou não?

Não devemos exigir de mais da crítica e, sobretudo, não esperar que funcione como uma ciência exacta; uma vez que a arte não é científica, porque haveria de sê-lo a crítica?

O principal reparo a ser formulado a respeito de certos críticos – ou certas críticas – é que raramente falam de cinema; é preciso ter em conta que o guião de um

filme não é o filme; é preciso também admitir que os filmes não são todos *psicológicos*. O crítico tem de meditar nesta afirmação de Jean Renoir: «Toda a grande arte é abstracta»; tem de tomar consciência da *forma* e compreender que determinados artistas, por exemplo Dreyer ou Von Sternberg, não andam em busca de *fazer parecido*.

*

**

Tendo encontrado Julien Duvivier pouco antes da sua morte, tentei levá-lo a admitir – uma vez que ele sempre fora rezingão – que tivera uma bela carreira, variada e completa, e que, afinal de contas, realizara-se em vida e que por isso deveria sentir-se feliz. Respondeu-me: «Ter-me-ia seguramente sentido feliz... acaso a crítica não tivesse existido.» Este reparo, cuja sinceridade é indiscutível, era surpreendente para mim, quando acabava de rodar o meu primeiro filme. Disse a Julien Duvivier que, quando eu era crítico e insultava Yves Allégret, Jean Delannoy, André Cayatte ou mesmo o próprio Julien Duvivier, nunca perdera de vista, no meu íntimo, que me encontrava na situação do bófia que organiza o tráfego na place de l'Opéra enquanto as bombas caem sobre Verdun!

Se foi esta a imagem que me ocorreu e não outra qualquer, foi porque a expressão «passar pela prova de fogo» se aplica na perfeição a todos os artistas no exacto dia em que o seu trabalho, executado subterraneamente, é entregue ao julgamento do público.

Para o artista, é questão de se produzir, tornar-se interessante e exhibir-se; aí está um privilégio fabuloso, na condição de aceitar a sua contraparte: o risco de ser estudado, analisado, anotado, julgado, criticado, contestado.

Os que julgam, e sou disso testemunha, estão conscientes da enormidade do privilégio da criação, do risco corrido por aquele que expõe e, por causa disso, nutrem por ele uma *secreta* admiração, um respeito suficiente para que os artistas, ao adivinhá-lo, pudessem, pelo menos em parte, serenar: «Não se pode fazer um artigo formidável sobre aquilo que outro criou; isso continua a ser uma crítica», disse Boris Vian.

Na convivência entre o artista e o crítico, tudo se passa numa relação de forças e, curiosamente, em momento algum o crítico perde de vista o facto de essa relação de forças lhe ser desfavorável – mesmo que se esforce, pelo vigor do seu tom, em dissimulá-lo –, enquanto o artista perde constantemente de vista a sua supremacia

ontológica. Pode atribuir-se esta perda de lucidez pelo artista à sua emotividade, à sua sensibilidade (ou afectação) e, garantidamente, a essa dose mais ou menos forte de paranóia que parece ser condição sua.

Um artista acredita sempre que a crítica está contra ele – e, sobretudo, que *esteve* contra ele – porque a sua memória selectiva favorece facilmente o seu sentimento de perseguição.

Quando fui ao Japão apresentar um dos meus filmes, muitos foram os jornalistas que me falaram de Julien Duvivier, uma vez que o seu *O Ruivo* permanecera ao longo dos anos como um dos filmes favoritos da crítica e, quando estava em Los Angeles, no ano passado, uma grande actriz de Hollywood dizia que daria tudo para ter numa cassette a música de *Um Carnet de Baile*. Gostaria de poder dizê-lo de viva voz a Julien Duvivier...

Existe, pois, mais um elemento que o artista deveria ter em consideração: a *reputação*. Com efeito, não se deve confundir a crítica que um filme recebe no momento da estreia com a reputação desse filme ao longo dos anos. A partir de *O Mundo a Seus Pés*, todos os filmes de Orson Welles foram no seu devido tempo duramente criticados e considerados demasiado pobres, demasiado barrocos ou demasiado loucos, excessivamente shakespearianos ou não o bastante, mas, afinal de contas, a reputação de Orson Welles é considerável em todo o mundo. Tal como a de Buñuel ou de Bergman, que foram muitas vezes criticados de forma injusta, dentro e fora dos seus países.

A crítica quotidiana ou semanal é igualitária e, afinal, é normal que assim seja: finge considerar Anatole Litvak tão importante quanto Charlie Chaplin e, uma vez que estes são iguais perante Deus, deverão sê-lo também perante a crítica. Quem vai pôr alguma ordem nisto tudo será o tempo e também o público do Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque, o da Cinemateca, em Paris, e o dos milhares de salas de cinema independente e experimental que proliferam pelo mundo fora. Logo, está tudo bem, e completarei a minha defesa da crítica com a seguinte observação: os elogios excessivos, vindos de toda a parte e amparando uma carreira, podem esterilizar um artista mais seguramente do que o faria um duche escocês, que é como a vida. Era nisso que devia pensar Jean Paulhan quando escreveu: «O escárnio conserva melhor um autor do que o álcool conserva um fruto.»