

cinematográfica, Engel ainda pensa o *todo* fotográfico, caso contrário não seria possível o tal comentário irónico à fisionomia dos corpos, entenda-se, do corpo de cada indivíduo e do corpo da multidão.

E Joey? Afinal, onde pára Joey? A interrogação ganha contornos dramáticos quando a tempestade se abate sobre Coney Island e Lennie já está conformado com a solução que até então evitara: reportar o desaparecimento à polícia. É quando a esperança parece extinguir-se por completo que “o acidental” corrige o sentido dos acontecimentos, desta feita, precipitando a união entre os dois irmãos. Lennie regressa à praia e vê ao fundo um ponto pequeno. O ponto de fuga de outros quadros promove agora o reencontro. Vemos Joey. Lennie corre na sua direcção e, depois, os dois correm para casa, movidos pela esperança de a mãe não ter ainda regressado da viagem. Os miúdos salvam a pele “no último minuto”. A encenação é tão bem sucedida que a mãe promete compensar os rapazes desses dois dias em que estiveram fechados em casa e – como denunciam os olhos irritados do mais pequeno – vidrados no televisor: “next Sunday we’re all going to get out in the air. I’m going to take both of you to Coney Island”¹⁴. Como um carrossel ou um zootropo, a viagem do filme dá uma volta de 360°, mas, desta vez, pelo olhar cúmplice que trocam, ficamos com a certeza de que Lennie não voltará a perder de vista Joey.

2.2. A práxis realista e a invenção da *Nouvelle Vague*

Só uma razoável distância temporal nos permitiria encontrar num pequeno filme como *Little Fugitive* as principais lições da modernidade cinematográfica. Foi precisa a sua reposição em Paris, 56 anos após a sua estreia no Festival de Veneza, para darmos conta da dimensão do esquecimento. Uma dimensão que o esmagava na sua cândida pequenez. Disse-nos Manuel Cintra Ferreira em entrevista:

O que aconteceu ao filme de Engel, o seu “esquecimento”, corresponde, no fim de contas, ao destino de muitas das obras que vieram mudar algumas coisas, trazer novidades e transformações. Sendo assimiladas por autores que lhes sucedem, acabam por ser absorvidas pela produção corrente.

¹⁴ “No próximo domingo vamos todos apanhar ar. Vou levar-vos aos dois a Coney Island.”

Na edição de Fevereiro de 2009 dos *Cahiers du cinéma*, Alain Bergala (2009, 15) identificava este “meteorito vindo do espaço” como o “elo que falta” na história do cinema moderno ou, para sermos mais exactos, “um pequeno imprevisível ilhéu, a meio caminho entre a primeira vaga do neo-realismo italiano e a futura Nova Vaga francesa. Entre a modernidade europeia e o vindouro cinema independente americano.” Na introdução ao filme presente na edição DVD, Bergala reforça a sua tese: “[*Little Fugitive*] é um filme que está verdadeiramente no nó da modernidade.” Ora, como fundamenta o teórico francês, este “nó” foi atado por três dos nomes mais imprescindíveis para a compreensão das “novidades e transformações” que desde o final da Segunda Guerra Mundial vão reconfigurando as linhas-mestras da linguagem cinematográfica: André Bazin, François Truffaut e Jean-Luc Godard.

André Bazin foi o crítico que mais felicitou a decisão do júri do Festival de Veneza em premiar *Little Fugitive*. Na edição número 27 da revista por si fundada (com Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca) *Cahiers du cinéma*, Bazin (1953, 20) diz que este foi “o mais original acontecimento neo-realista do ano”. Quatro meses depois, uma opção editorial evidenciava que a posição de Bazin se tinha consensualizado entre os membros da redacção: os *Cahiers* começaram o ano de 1954 (edição número 31) com Richie Andrusco/Joey na capa. Nesta edição, ficou célebre o artigo de François Truffaut sobre o estado do cinema francês, um dos mais importantes textos prévios ao movimento da Nouvelle Vague: «Une Certaine Tendance du Cinéma Français» (Truffaut 1987, 211-229). Nele, Truffaut produz uma crítica implacável aos cineastas instalados do cinema francês, tais como Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Jean Delannoy, Yves Allégret, René Clément e Henri-Georges Clouzot. Para o jovem crítico, com então 22 anos, esta geração de cineastas, parte de uma “Tradição da Qualidade Francesa”, apostara numa correspondência aburguesante entre literatura e cinema que subsumia o realizador à figura do argumentista (os mais notáveis eram Henri Jeanson, Jean Aurenche, Pierre Bost e Jacques Prévert) e, como tal, treslia a vocação realista do cinema, tão propugnada pelo seu mestre e tutor André Bazin. Ao mesmo tempo, como resume Jean Douchet (1998, 118) no seu livro *Nouvelle Vague*, “[e]les fabricaram um cinema que não correspondia mais à realidade experimentada pelo cidadão do pós-guerra”.

Não por acaso, também nesse número dos *Cahiers*, Bazin voltava a falar de *Little Fugitive*, num (não tão histórico) artigo de quatro páginas que intitulou «Un Film au Téléobjectif». Nele, Bazin relata que este foi o filme mais aplaudido em Veneza ao lado da monumental obra-prima de

Kenji Mizoguchi *Ugetsu monogatari/Contos da Lua Vaga* (1953). Algo notável, tendo em conta o facto de *Little Fugitive* ter sido relegado para o pouco prestigiante horário da tarde, aquele que, de acordo com Bazin (1954, 49), era consagrado aos “filmes sacrificados”. É com indisfarçável gozo que Bazin (49) escreve: “aqueles que viram *Little Fugitive* puderam à tarde fazer tremer com uma insistência sádica a consciência dos ausentes”. Nas últimas linhas, acrescenta que este constitui, com *Jeux interdits* de René Clément, curiosamente a obra laureada com o Leão de Ouro no ano anterior, um progresso “original e sem dúvida definitivo no filme de crianças” (Bazin 1954, 52).

Bazin adora a espontaneidade de tudo, desde a mímica (necessariamente) improvisada de Richie até à imprevisibilidade do cenário natural. O “charme do filme” estava nessa “margem de indeterminação” entre o que era planeado e o que era fortuito. Para o crítico francês, *Little Fugitive* resulta como um verdadeiro “documento social de Coney Island” e, portanto, “[a] sua originalidade é, em grande parte, devida àquilo que ele nos revela da vida norte-americana, que mesmo a produção dita neo-realista não nos tinha ainda dado a descobrir” (Bazin 1954, 50-51). Bazin (1954, 51; 1953, 20) defende ainda que *Little Fugitive* se confunde com a vida, quando tende para a improvisação pura dos actores e dos próprios realizadores, aproximando-se como poucos filmes do ideal do teórico e argumentista neo-realista Cesare Zavattini: “um filme (irrealizável?), cujo realizador não conhecia o desfecho, (...) [um] filme livre como a vida ela mesma”.

Para Alain Bergala (2008b, s/p), não era obviamente infudada a decisão de puxar *Little Fugitive* para a capa de uma edição tão determinante daí em diante para a orientação da revista:

Acho que não é por acaso que a equipa escolheu este pequeno filme, que é o contrário do “cinema de qualidade” francês. (...) É uma espécie de emblema: o cinema podia ser assim. O cinema podia ser livre, fazer-se com uma pequena equipa, fazer-se em cenários naturais e não custar caro. O reconhecimento deste filme pelos *Cahiers* é estratégico.

Esse reconhecimento saltará das páginas dos *Cahiers* amarelos para as ruas, poucos anos depois, pela mão de François Truffaut.

A Lillian Ross¹⁵ (2014, 4), jornalista da revista *The New Yorker*, o realizador francês terá dito: “A nossa nova vaga não teria existido se não

¹⁵ Lillian Ross entrevistou François Truffaut em cinco ocasiões diferentes, desde a sua primeira ida a Nova Iorque para a apresentação de *Les quatre cents coups*. Tinha aí Truffaut apenas 28 anos. Seguiram-se reportagens feitas em 1964, 1970, 1973 e 1976.

fosse o jovem americano Morris Engel, que nos mostrou o caminho para a produção independente com o seu bom filme *Little Fugitive*.” Truffaut, conhecido em Paris como “le petit Truffaut”, afirmava no mesmo artigo que desde os sete anos viu três mil filmes, mas apenas quatro conseguiam retratar com justeza o mundo da infância. Mais do que filmes “para crianças”, *Zéro de conduite* (1933), *Putyovka v zhizn/O Caminho da Vida* (1931), *Germania anno zero* (1948) e *Little Fugitive* eram, para Truffaut (Ross 2014, 5), filmes “de crianças”, filmados à altura dos seus olhos e através deles. Com efeito, dois espaços são filmados em *Little Fugitive*: um exterior (documento sobre uma cidade e um tempo de que Joey é produto) e outro interior (documento sobre uma cidade e um tempo tal como são *percepcionados* por Joey ou de que, em suma, este é produtor). Estas duas dimensões, interior/exterior, selam a ideia de uma “objectividade psicológica” (Bazin 1992, 298) associada à experiência do pequeno fugitivo.

De facto, em 1960, ano da estreia internacional de *À bout de souffle*, Truffaut não se cansou de afirmar à imprensa que o verdadeiro impulsor da Nouvelle Vague não era nem ele nem Jean-Luc Godard, mas o norte-americano Morris Engel (Bergala 2009, 16). Num longo artigo de 1957 que escreve para o *Arts* a partir do Festival de Cannes, Truffaut (1987, 243) já elegera aqueles que eram para si os grandes precursores do “filme do amanhã”, e entre eles estavam os três amigos que, sem meios e com um orçamento de tostões, haviam lançado um filme que gozou de uma impressionante carreira internacional. *Little Fugitive* representava a promessa de um cinema de autor, que falasse na primeira pessoa e que se realizasse como um “acto de amor”: “O filme do amanhã será parecido com quem o realiza e o número de espectadores será proporcional ao número de amigos que o cineasta tem. / O filme do amanhã será um acto de amor” (248).

A admiração de Truffaut por este modelo de produção, tão económico quanto afectivo, não se ficaria por estas palavras. Dois anos depois, Truffaut vai a Cannes ganhar o prémio de melhor realizador com um filme que era em tudo coerente com os seus proféticos pronunciamentos na revista *Arts*. Dentro dessa anunciada nova economia de afectos que se queria incompatível com o regime de produção vigente, impessoal e anónimo, *Les*

Estes trabalhos, compilados no livro *François Truffaut by Lillian Ross: from The New Yorker, 1960-1976*, atestam acima de tudo a persistência desse *amour fou* pelo cinema que Truffaut não cessou de alimentar. Quando já tinha 44 anos, Truffaut, descreve Ross (2014, 37), era assim: “Interesses fora do cinema: zero. Interesses no cinema: ainda completamente consumidores.”

quatre cents coups abre com uma dedicatória à memória do pai da sua cinefilia, André Bazin. O desaparecimento precoce desse fundador dos *Cahiers* em 1958 roubou-lhe a felicidade de assistir aos primeiros passos desse seu cine-filho e depois dos seus irmãos na alta-roda da *prática* do cinema. Em certo sentido, também a Nouvelle Vague é a história de uma geração – ou de uma radical cinefiliação, diria Serge Daney (1996, 215) – que, subitamente órfã de pai (Bazin), é obrigada a crescer e a dar o salto na sua relação com o cinema e a vida, passando dos sonhos da infância e do afã teórico, por vezes quase metafísico, da adolescência (a cinefilia) para a realidade *tout court* da idade adulta (a *realização*)¹⁶. A história que abre, fora de campo, a primeira longa de Truffaut, que serviria de ventre à geração da Nouvelle Vague, está contida precisamente na homenagem ao grande pai ausente. Serge Daney (2007, 49) tinha razão quando, na sua entrevista a Toubiana para o livro *Persévérance*, concluía: “Cinema, um lugar de pais ausentes e defuntos.” Do epitáfio nasce uma sentença viva de mudança, fundadora de um movimento que encontrou no respeito pelo passado e pela memória (*do* cinema) as coordenadas principais da acção presente (*no* cinema). Se a ausência-presença do “pai” Bazin é fundamental à compreensão do que foi a Nouvelle Vague, a hoje menos reconhecida ausência-presença do “irmão mais velho” Morris Engel não o é menos.

Les quatre cents coups tinha de ser *apenas* um filme sobre uma criança indisciplinada – que parece saída de *Zéro de conduite* de Vigo – em processo de fuga do mundo dos adultos. “Mesmo quando criança, adorava crianças (...). Eu tenho uma ideia forte sobre o mundo que elas habitam. Moralmente, a criança é como um lobo – fora da sociedade”, diz “*le petit Truffaut*” à *The New Yorker* (Ross 2014, 5). Como já daqui se depreende, as afinidades, temáticas e formais, com *Little Fugitive* saltam à vista. Desde logo, Truffaut escolhe trabalhar com uma criança e decide filmar fora dos estúdios, com pouco dinheiro e uma equipa de muito pequena dimensão. Engel (Axmaker 2009, s/p) diz que apenas são precisas duas pessoas para se fazer um filme, Truffaut (Ross 2014, 4-5) não discorda e justifica:

¹⁶ Esta visão nostálgica da infância *vis-à-vis* um certo desencantamento face ao processo de crescimento tem tradução lapidar na personagem que o próprio Truffaut interpreta no seu filme *La nuit américaine* (1973), crónica tragicómica sobre a rodagem acidentada de um filme. Truffaut desdobra-se no papel de realizador do filme e no papel de actor que interpreta o realizador do filme dentro do filme. Se a realidade das filmagens lhe oferece obstáculos cada vez mais inultrapassáveis, os sonhos que tem à noite confrontam-no com as memórias da infância, nomeadamente a forma doce e livre como, em criança, *vi(vi) a o cinema*.

uma pequena equipa é de uma grande ajuda para um actor, especialmente quando este é inexperiente. Quanto menos pessoas ele encontra à sua volta, mais natural será. A filmar muitas das minhas cenas, eu mando toda a gente embora menos o operador de câmara.

A ligação entre estes dois filmes não se fica pelo “método”. Ademais da primazia dada ao ponto de vista da criança e da inspiração que foi buscar às suas recordações de infância, Truffaut pede emprestadas a *Little Fugitive* algumas ideias, nem que episódicas, para compor as “escapadelas” do seu *alter ego* Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud). Duas delas parecem-nos evidentes. Desde logo, a sequência em que Doinel usa o dinheiro do almoço para jogar *pinball* num café e para depois pagar uma volta na atordoante roda giratória (uma espécie de zootropo sobredimensionado) lembra a viagem de Joey pelas atracções da feira popular de Coney Island, especialmente a sua primeira viagem de carrossel, ou até o salto de Lennie na Parachute Tower. O uso de planos subjectivos, ângulos inusitados e montagem acelerada são o denominador comum dessas cenas. Por outro lado, tanto Doinel como Joey procuram criar uma certa rotina na sua nova vida enquanto fugitivos solitários. Depois de uma noite mal passada, Doinel furta uma garrafa de leite e faz dela o seu pequeno-almoço improvisado. A seguir, replicando um gesto de Joey, dirige-se a uma fonte para lavar o rosto. Tanto um como o outro envolvem-se, provavelmente movidos por um desejo de escape, numa estratégia de encenação da normalidade que demora pouco a succumbir à força intrusiva da vida – como a areia da praia que inevitavelmente se entranha na roupa, se cola à pele e entra nos olhos.

A tentação seria dizer que todas estas citações não passam de pequenas homenagens proporcionais à importância que um filme tem para o outro. A questão nada irrelevante é que, neste dois filmes, os pequenos gestos guardam a grande narrativa das suas personagens. Como escreve Fereydoun Hoveyda (1985, 56) nos *Cahiers du cinéma*, num artigo de 1956 intitulado «La Première Personne du pluriel»,

[e]le tem uma sensibilidade inata para os objectos inanimados e a sua relação com os seres humanos. (...) Truffaut tem uma paixão por tudo aquilo que, à primeira vista, parece trivial: os papéis a serem queimados, o caixote do lixo a ser esvaziado, as cortinas que o rapaz usa para secar as mãos, o lava-loiça de onde ele tira os talheres, a casca de banana que ele tira, etc.

Esta valorização dos gestos e da relação das personagens com as coisas e acções mais corriqueiras, que tem a sua génese no burlesco chapli-

niano, é aquilo que faz a essência cinematográfica do filme de Engel e Orkin. Se a fotografia nos permitia entrever essa relação quase performática entre as crianças e as coisas do mundo, o cinema dava duração e movimento aos gestos e expressões da criança, por exemplo, enquanto abocanha uma “gigantesca” fatia de melancia, quase engole de uma vez só a mais famosa invenção de Coney Island, o *hot dog*, ou se embriaga com uma garrafa de coca-cola. Neste sentido, apetece falar a propósito de Engel e Orkin de um “realismo das atracções”. Falamos aqui de atracção na sua acepção anglo-saxónica de *attraction*, a mesma que Tom Gunning (com André Gaudreault) desenvolve a propósito do cinema primitivo até 1908, ou seja, como efeito de feira ou de circo “limitado a uma súbita irrupção de presença (...) apresentada com o imediatismo de um ‘Aqui está! Olhe para isto!’” (Gunning 1993, 6-7). De facto, será explorando-os na sua duração própria que Engel e Orkin vão encontrar a dimensão atractivamente burlesca dos gestos pequenos, libertando-os da carga sócio-política ou, no limite, fantasmática do documento fotográfico.

Na cena final de *Les quatre cents coups* vemos resquícios dos instantes derradeiros de *Little Fugitive*, mas também – Vigo de novo – de *L’atalante*. Doinel corre sozinho na praia deserta em direcção ao mar, contempla-o rapidamente pela primeira vez e vira-se para a câmara. A imagem congela antes que alguém (um Lennie ou um père Jules?) apareça para lhe aliviar a dor (esclarecendo um equívoco ou devolvendo-lhe o seu objecto de desejo). O “fim” sobrepõe-se a uma imagem frontal de Doinel, que não será muito diferente da fotografia de identificação que lhe tiraram na Casa de Correção. Apesar disso, Doinel olha a câmara de frente – regra proibitiva dentro do protocolo griffithiano do cinema, mas não na fotografia – como se já não tivesse medo do seu reflexo e, por isso, esta imagem final, com o seu quê de redentora, também encerra uma réstia de esperança. No livro *Photography and Cinema*, David Company (2008, 57) aprofunda a análise de tão pungente – porque duradouro? – fotograma:

Através da fotografia ele [Truffaut] procura finalizar sem concluir, optando pelo que é, de facto, a abertura essencial da imagem fotográfica. Em vez de a domar, Truffaut deixa-a à solta em toda a sua multiplicidade, criando aquele que é o final mais definido e indefinido do cinema.

Aí, nesses instantes, o cinema como que cita, isto é, chama a si, toda a potência da imagem fotográfica, algo que é notado por Christian Metz (2000, 64) quando afirma que um dos elementos sintáticos instauradores de uma ideia de cinema moderno é o primeiro *verdadeiro* florescimento da fotografia no cinema.

“É a ideia do ARRESTO DA IMAGEM que é preciso escavar”, escreveu Serge Daney (1993, 37) num dos seus apontamentos publicados postumamente em *L'Exercice a été profitable, Monsieur*. Respondendo a si mesmo, Daney, que se notabilizou por escrever e pensar em *freeze-frames* (Bellour 2012, 25), não precisará de muitas linhas para esboçar algumas das observações mais acutilantes sobre a ontologia da imagem cinematográfica ante o seu arresto fotogramatical. Para este que foi o grande “último herdeiro” do pensamento crítico de André Bazin, o *freeze-frame* final, como o que congela Doinel na praia, é uma “imagem terminal” que nos diz que há imagens para lá das quais o movimento não pode continuar, ou seja, uma imagem “sem outra”. A imagem terminal é um “arresto de morte” (15), um “regresso ao inanimado” (Daney 1993, 37) e, como corolário, a um certo *rigor mortis* fotográfico. Sobre o *freeze-frame* de Doinel, Daney diz que este é “uma forma de devolver o filme ao seu esqueleto de imagens fixas, como um cadáver devolvido às cinzas (*ashes to ashes, frames to frames...*)” (Bellour 2012, 133).

Não será essa a verdadeira mudez cinematográfica? A imagem que já não mexe não é, na especificidade do discurso fílmico, aquela que se cala? Não podemos reduzir o último fotograma de *Les quatre cents coups* a uma fotografia, porque a fotografia “diz” o discurso da fotografia, não é, por isso, muda, ao passo que a imagem terminal de Doinel põe em cena o fim da possibilidade discursiva chamada cinema. Por outro lado, não a podemos entender, de modo algum, como efeito de simulação da fotografia no filme, pela simples razão de que perto de Doinel não há sinal da presença de um fotógrafo ou de uma câmara de fotografar. Sobre esta ilusória “fotografia de identificação”, podemos pensar fotograficamente, mas a sua mudez é uma impossibilidade intrinsecamente cinematográfica dada *pelo* e *no* finamento do filme. O corpo morto do cinema não é o corpo vivo da fotografia, mas qualquer coisa entre os dois, qualquer coisa devolvida às cinzas, *frames to frames*.

Mas há algo mais no acto de congelar a imagem, algo que parece pertencer ao domínio da pulsão fetichista, isto é, possessiva, do colecionador de imagens que, por sinal – e devemos saber ler os sinais –, o são Doinel e Truffaut. Assim sendo, da mesma maneira que Doinel, no filme, não pode possuir *Sommaren med Monika/Mónica e o Desejo* (1953) – o outro filme que Bergala encontra no “nó” da modernidade – somente por ter furtado alguns *stills* expostos na entrada da sala de cinema, o espectador não conseguirá lançar mão sobre o desfecho da história de vida de Doinel por lhe ser oferecida uma imagem do rosto desta criança em fuga que se apresenta furtada de movimento. Apesar disto, desta incompletude

que a imagem enuncia [e anuncia, no sentido de uma (est)ética moderna], estamos aqui perante a dimensão fetichista, santuária, do novo cinema, que procura criar tanto imagens marcantes como “imagens de marca” para um novo capítulo da história do cinema. “Desde aí”, remata Bellour (2012, 27) a propósito desse último plano de *Les quatre cents coups*, “o cinema parou de mover ao mesmo tempo que procurou sempre mais maneiras de parar, de congelar”. O congelamento é um acto possessivo, mas também é, para um crítico como foi Truffaut, princípio de análise fílmica, aquela que, naquele “instante decisivo”, com o rosto de Doinel entre o passado e o futuro, “também se queimou para o cinema” (27). Não é que a única crítica verdadeira a um filme só pudesse ser outro filme, como escreveu Rivette (1958, 47) na sua análise a *Sommarlek/Um Verão de Amor* (1951) de Bergman, mas que, na constituição de um cinema e de um espectador possessivo e pensativo (Bellour 2012, 84), essa crítica era já o filme propriamente dito.

Os paralelismos e contrapontos entre estes dois filmes, com seis anos de diferença entre si, não se esgotarão certamente aqui, mas parece-nos já claro o contributo decisivo que um filme subestimado deu para o nascimento de um dos mais importantes marcos cinematográficos da segunda metade do século XX. Em retrospectiva, é legítimo ver *Little Fugitive*, na senda de Thierry Méranger (2009, 17), como o *399 Golpes* de François Truffaut¹⁷. Aliás, conta o cineasta francês que o título inicial da história de Antoine Doinel havia sido *La Fugue d'Antoine* (Truffaut 1987, 20). Godard, num significativo texto escrito para os *Cahiers* em 1959, «La Photo du Mois», entende a chegada de *Les quatre cents coups* aos cinemas como um ponto, se não de fuga, seguramente de viragem na história do cinema, não destrinchando o seu significado histórico do seu conteúdo temático: “Com *Les 400 Coups*, François Truffaut entra simultaneamente no cinema moderno e nas salas de aula da nossa infância” (Godard 1985, 31). A aprendizagem do cinema, este cinema “de cinéfilos”, de *enfants terribles* que fugiam da escola para se refugiarem na sala escura, fazia-se,

¹⁷ Podemos dizer que a história desta ligação entre Truffaut e o tema da infância teve um interessante novo desenvolvimento numa das suas poucas produções para outro realizador: *L'enfance nue* (1968), a primeira longa-metragem de Maurice Pialat. Várias são as pareções entre este filme e *Les quatre cents coups*. Nos dois, o protagonista é uma criança de comportamento instável que acaba rejeitada pelos seus pais – adoptivos, no caso do filme de Pialat. *L'enfance nue* acompanha a saga de um rapaz, chamado François, entre a família que o rejeita e outra, a de acolhimento, que o recebe a título provisório. Filmado num estilo semi-documental ainda mais depurado, ousamos ver nesta notável primeira obra o *401 Golpes* de François Truffaut.

assim, nas salas de aula da infância. E essa sala de aula não era obviamente a da escola, a de casa (ou da própria família, como observa Godard na sua conversa com Woody Allen em *Meetin' WA*), mas a do cinema.

Nessa magnífica colecção de ideias e rabiscos chamada *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, Serge Daney (1993, 234) avança com uma tese: “o cinema é a infância.”¹⁸ Com a morte das crianças, de Edmund em *Germania anno zero* (1948) e de Michele em *Europa '51* (1952), o cinema, também ele, comete suicídio. A tese não vai muito mais longe, mas adivinha-se que esta será, *voilà*, como em *Little Fugitive*, uma morte encenada. Dito de outra maneira, *um* cinema pode ter morrido aí, mas *um outro*, de cara lavada, acaba de começar. E para lhe dar rosto, um rosto novo – porque, de facto, o cinema é infância –, dá-se o nascimento de uma criança chamada Antoine Doinel. A sua aventura, que se prolongará por cinco filmes sob a direcção de Truffaut, será a aventura do cinema moderno, que também dificilmente sobreviverá ao seu, aí sinopticamente contido, “FIN”.

Ora, se a infância da modernidade era anunciada com algum aparato nas páginas dos *Cahiers* por Jean-Luc Godard, a “infância dessa infância” ficava por lhe sair da pena, ainda que se insinuasse nas entrelinhas, nomeadamente quando adapta ao cinema um argumento de François Truffaut, que na realidade se resumia a três páginas de uma sinopse (Sadoul 2009, 234), naquele que seria mais um marco importante na história da Nouvelle Vague. As semelhanças serão menos imediatas que as que constatámos em *Les quatre cents coups*, mas não é *À bout de souffle* (1960) a história de uma fuga transformada num pretexto para filmar as ruas da cidade, no seu frenesim próprio? Tanto Poiccard como Joey erram no terreno deslizante e imprevisível da cidade, gastando a cada passo o encantamento pela sua romântica infinitude. Tanto Godard como Engel lhes acompanham os passos para *provocarem* o seu cinema. Para tal, o instrumento câmara afigura-se decisivo: “a câmara móvel que permite a Godard filmar os transeuntes dos Champs Elysees, como Engel filmou os banhistas e a multidão”, escreve Alain Bergala (2008a, 7). Assim se iniciava a era da *caméra-stylo* que Alexandre Astruc predisse no artigo com esse título,

¹⁸ Se não é infância, é juventude. François Truffaut (1986, 107), numa entrevista que dá em 1967 aos *Cahiers*, diz: “Para nós, em 1960, fazer filmes era imitar D. W. Griffith a rodar filmes na Califórnia mesmo antes do nascimento de Hollywood. Nessa altura os realizadores eram muito jovens – é espantoso apercebermo-nos que Hitchcock, Chaplin, King Vidor, Walsh, Ford, Capra fizeram os seus primeiros filmes antes de terem vinte e cinco anos. Ser realizador era uma profissão de homem jovem, e deve ser assim.”

publicado na *L'Écran français* em 1948. O novo cineasta recorria ao seu *medium* com a mesma “flexibilidade e subtileza” (Astruc 2009, 32) com que o escritor invoca a escrita.

O que interessa tanto a Engel como a Godard é a deambulação “sem destino” das duas personagens e a afirmação de que, mesmo sem meios e quase sem história, não há nada de mais heróico – e erótico – que a celebração da liberdade do artista amador. Alain Bergala (2009, 16), de novo: “*Little Fugitive*, como *Roma città aperta*, como *À bout de souffle*, é um desses filmes precários, fora das normas de produção, fora das normas técnicas, fora das normas estéticas, que quase não existiu para o público, mas que mudou o cinema de maneira radical”. Como se percebe, a proximidade entre Engel e Godard tem uma dimensão eminentemente mais prática que a do realizador norte-americano com Truffaut. De facto, a Godard seduziam, antes de tudo, as proezas que um fotógrafo de rua, com mínimas noções de cinema, havia alcançado envergando uma câmara do seu próprio fabrico, construída pelo inventor Charles Woodruff, um amigo que Engel fez na marinha durante a guerra. Esta era uma espécie de “movie Leica” que lhe permitia filmar com uma liberdade e invisibilidade semelhantes à que tinha quando usava a sua velhinha Rolleiflex, a mesma que lhe dava a sensação de ser o fotógrafo Lewis Hine enquanto calcorreava as ruas de Nova Iorque¹⁹ (Haafte 1999, 4; Kozloff 2002, 28).

Em 1960, Godard envia uma carta a Morris Engel propondo a aquisição da sua câmara de 35mm (Bergala 2009, 16). Lamentando não poder ir a Nova Iorque por se encontrar retido na montagem do seu mais recente filme, Godard diz na carta: “Envio-te Raoul Coutard, o meu operador de câmara, que, se concordares, irá dar uma vista de olhos à tua câmara de um ponto de vista técnico.” Se tivermos presente que, para *À bout de souffle*, Coutard fabricou uma película ultra-sensível a partir de rolos de 18 metros destinados à fotografia (Cousins 2004, 269) e que Godard fez da mobilidade de uma câmara de 35mm a imagem de marca do seu cinema e da sua geração, não espanta o interesse da dupla pela invenção de Engel. Anos antes da carta de Godard, um fotojornalista prestigiado da revista *Look*, amigo de Engel e aspirante a cineasta, também andara a namorar a mes-

¹⁹ No documentário *Morris Engel: The Independent*, realizado por Mary Engel, filha do casal, o próprio fala da influência que o seu passado enquanto fotógrafo teve em toda a concepção visual, extraordinariamente original para a época, de *Little Fugitive*: “Eu filmei *Little Fugitive*, até certo ponto, como se estivesse a fazer fotografia. Eu perdi muito tempo em Coney Island a tirar fotografias (...) e não foi assim tão diferente”. Não foi por acaso que o artigo que Bazin lhe dedicou em 1953 tinha o título «Un Film au Téléobjectif».

ma câmara. O seu nome era Stanley Kubrick (Axmaker 2009, s/p), ele que iria revolucionar o uso da *steadicam* com *The Shining* (1980).

A avaliar pelos dois textos que escreveu sobre *Little Fugitive*, depreende-se que André Bazin não estava a par do facto de Morris Engel ter manufacturado a sua própria câmara de filmar. A relação que André Bazin e, com ele, a maioria dos redactores dos *Cahiers* vão ter com algumas das principais inovações tecnológicas nos anos 50 leva-nos a pensar que, uma vez conhecido, esse dado teria relevância para ser interpretado como um decisivo factor estético, que teria como horizonte o “cinema total” tal como sonhado pelo teórico francês.

Antes de dar o benefício da dúvida ou abertamente defender a então emergente tecnologia *widescreen* (CinemaScope e Cinerama), pelo facto de fazer expandir o espaço fílmico, privilegiando um trabalho de *mise en scène* “baseado na organização do espaço em torno de um actor e na relação com ele” (Bazin 2014, 218), André Bazin sempre recebera os avanços tecnológicos como dados tendencialmente positivos para a relação do cinema com o real. Defenderá a passagem do mudo para o sonoro como um acrescento de realismo à estética cinematográfica e a conjugação “cor mais 3D” merece-lhe, em 1952, a exclamação: *surprenant!* (233). No seu importante elogio ao CinemaScope, o texto que escreveu para a revista *Esprit* em 1953, «Le CinémaScope sauvera-t-il le cinéma?», Bazin procurará expor a natureza tecnológica e industrial do cinema, defendendo para isso que “o progresso em todas as artes depende da tecnologia” (276) e que “recusar a evolução das técnicas é condenar as civilizações a uma vida estática; é recusar ser-se *moderno*; isto é, é recusar ser de todo” (281). Com base nesta crença positiva na tecnologia²⁰, irá elogiar um dos seus cineastas favoritos deste modo:

Renoir afirma-se como um homem do futuro, um homem a quem nenhum progresso técnico perturbará, visto que irá contribuir *necessariamente* [ênfase nossa] para a execução de um realismo cuja procura,

²⁰ No seu texto «Techniques nouvelles», publicado na revista *Arts* em 1955, André Bazin (2014, 217) justifica a sua abordagem positiva à tecnologia do seguinte modo: “Deixem-me dizer que, dado que os desenvolvimentos maiores na evolução tecnológica do cinema estão fora do alcance da nossa iniciativa ou pelo menos do nosso controlo, é mais fértil e interessante considerá-los *a priori* como um progresso ao invés de os ter como degenerações *a priori* em nome de uma crítica puramente estética. Foi este tipo de crítica que quase unanimemente condenou o cinema sonoro aquando do seu nascimento.”