

Abel Gance: *J'accuse* (1919 e 1938) - Épico e Melodrama

Fernando Guerreiro

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

*“L’atmosphère finit para être opaque et encombrée,
traversée de souffles pesants; et, tout autour le mas-
sacre de la terre continue, de plus en plus profond,
de plus en plus complet. (...) On ne sait plus où on
est. Il n’y a plus de terre, ni de ciel, il n’y a plus
qu’une espèce de nuage.”*
Henri Barbusse, *Le Feu*

1. A Guerra, tem sido dito – de Walter Benjamin a Paul Virilio –, constitui um complexo dispositivo (técnico-industrial, multimédia e poliarticulado) de “percepção” (para usar os termos da época: uma “fábrica”, “maquinaria”, “engrenagem”),¹ responsável por uma profunda transformação dos próprios esquemas/ modelos de representação e de figuração do real.²

“Fabrique de sensations” (Rancière 2000: 66), a guerra – e estamos a referirmo-nos em particular à chamada Iª Grande Guerra, primeiro conflito global técnico-industrial em

que a mecanização e automatização das armas (gazes, tanques, aviões) entrou massivamente – constitui também um dispositivo de *transformação estética* – e isto à letra, já que ela tem a ver com a (re)definição dos regimes/ sistemas de sensações e de reconfiguração da “carte du sensible” (*idem*: 62), ou seja, nos termos ainda de Rancière, “des modifications de la perception sensible du commun” [63] (o “découpage sensible du commun de la communauté, des formes de sa sensibilité et de son aménagement” [24]) que conduzem a um novo “partage du sensible”[12].

Precisa Rancière: “J’appelle partage du sensible ce système d’événements sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives” (*idem*: 12), o que se traduz, nomeadamente, na elaboração de novas “formes d’inscription du sens de la communauté” [16] e na definição de “grands régimes d’identification”, o que tem a ver – algo que nos interessa bastante para a abordagem da situação do cinema (e dos dois filmes de Gance) na guerra – com o estabelecimento de um “régime éthique [e político] des images” [27].

Nesta crise, convulsão e transformação (que é também a da Modernidade) dos “regimes estéticos” (e do sistema tradicional das artes) da cultura europeia e ocidental entre 1914 e 1918, está também inevitavelmente implicado e interessado (é mesmo uma das novas peças da “engrenagem” de guerra do período), o Cinema.

Deste modo, se, como escreve o pintor (então mobilizado) Fernand Léger, “la vie actuelle c’est l’état de guerre” (e, para ele, “l’état de guerre [...] n’est autre que la vie au rythme accéléré” [66]), também, como conclui Virilio, pela sua espectacularidade siderante (a sua tridimensionalidade *sensurround*), “la guerre c’est du cinéma”³ e este, porque partilha algumas das suas características (da aceleração do movimento à espectralização mecânica das imagens), as faz suas e as procura corporizar, é também “de la guerre” (Virilio 1984: 35).⁴

Neste quadro, a guerra surge, na altura, como um factor (operador) de *reconfigurações/ mutações* no campo do cinema francês.

Um cinema, sabe-se – é mesmo um dos traços do modernismo nas artes -, então entendido como um novo meio lírico-expressivo em sintonia com o novo estado tecnológico

das artes⁵ e que, em si, objectiva a tendência (cubista e pós-cubista) para uma estética do “objecto” e do “fragmento” (do “assemblage” e da “colagem”).

Fernand Léger, num texto do início dos anos 20 sobre *La Roue* de Gance (1923), associa a autonomização da “imagem” no cinema – acentuada pelo processo da projecção⁶ que a solta/ liberta tanto do suporte como da necessidade de um quadro de referência sintáctico-linguístico (Marinetti)⁷ – com a sua *concreção/ objectivação* enquanto matéria formal: plástica (“le seul fait de projeter l'image qualifie déjà l'objet qui devient spectacle” [52] e se autonomiza como “fragmento” [“l'objet valeur plastique en soi” (160)]).

Daí, no texto que escreve sobre o seu próprio filme *Le Ballet Mécanique* (1924), a sua constatação de que “l'objet (...) est le problème plastique actuel” (*idem*: 164), saudando a vinda, “l'avènement de l'objet” [167].

Mecânico e não-humano (Epstein), ao cinema corresponderia assim um novo *epos* que corporiza mecânica e metalicamente – horizonte em que confluem o “Homem Multiplicado” de Marinetti⁸ e a câmara= “cerveau de métal” de Epstein – o estado mecânico das artes (Benjamin), o qual, por seu turno, se situaria ao nível da *realidade ao cubo* (3D) a que, na altura, Abel Gance se refere⁹ e que a guerra presentifica, espectacularmente, em todas as frentes e campos de batalha.

2. Para dar conta do objecto novo tecnológico e estético (sensorial e sensacionalista) da guerra, assim como do problema da “figuração” (melhor, *desfiguração*, *deshumanização*) do real do seu novo Horror (nomeadamente o dos corpos estropiados e dos rostos desfeitos dos *gueules cassées*), o cinema francês de 1914-1918 situa-se, podemos talvez dizê-lo, no (não-)lugar entre aberto e mediado pela dupla via de um cinema de carácter mais *documental* (“realista”), o de *J'accuse* de Gance (1919),¹⁰ e um cinema mais *alegórico* (simbólico) – já que a cultura (literária) ambiente, ainda muito marcada pelo “fim-do-século”, interpunha esse ecrã/ filtro na relação com o “real -, caso de *Rose-France* de Marcel L'Herbier (1918).

Uma dupla tendência que, reelaborando-a, se inscreve na tradição (narrativa, formal e moral) de um cinema (e de uma subliteratura) sentimental e de massas que

encontra a sua linguagem expressiva no Melodrama (“le mélodrame règne”, exclama Jean Epstein seu ensaio de 1921 sobre *La Poésie d’aujourd’hui – Un nouvel état d’intelligence* [8]).¹¹

A persistência do melodrama no cinema francês deste período está relacionada com a representação dos actores – que vêm do teatro dos “boulevards” ou da Comédie Française -, de acordo com o duplo registo (contraditório) da estética das “atracções” do *Grand Guignol* (vd. *La Folie du Dr Tube* de Gance [1916])¹² e da “nova pantomina” (naturalista) de George Wague (regente da cadeira de Pantomina do Conservatório de Arte Dramática desde 1914 e actor em dezenas de filmes).¹³

Entre 1908 e 1913 – anos, também, da vaga do “mimodrama” no teatro (Carou 2001: 526- 527) -, tem lugar uma polémica sobre as relações entre Pantomina (e, portanto, teatro) e cinema (em 1908 é fundada a produtora Le Film d’Art cujo primeiro filme, *L’Assassinat du Duc de Guise*, estreia nesse ano).

Para Jules Claretie (em 1909), o Cinematógrafo “c’est la vieille pantomine d’autrefois mise à la mode et au goût du jour” (2008: 207); para Colette, em 1912 – ela própria, nesses anos, “performer” -, “quand on s’est vouée à la pantomine, on ne peut pas ne pas aimer le cinéma, qui consacre le triomphe de cet art admirable et trop souvent méconnu” (*apud* Carou: 531).

Se alguns defendem a “transposição” (“linguística”) da Pantomina para o cinema, outros, é o caso de Adolphe Brisson (1908), vão afirmar a “singularidade” (se não a “especificidade”) do cinema.

Para Brisson, o cinema seria sobretudo um “récit visuel” (2008: 173), mais económico e abreviado (um “drame en raccourci” [*idem*:172]), que instauraria novas condições para o trabalho de representação do actor que já não correspondiam às da pantomina.

Se a pantomina (teatral) assenta num código (fixo) de “posições” (um “alfabeto”) que a aproxima, no seu funcionamento, de uma gramática: língua (“la pantomine possède une langue, une grammaire spéciales, des signes immuables dont le sens ne varie point”), a “expressão” no cinema não possuía esse carácter articulado e discreto da pantomina,

correspondendo-lhe antes um sistema “aberto” – e isto devido à sua própria intenção de captar “les formes vivantes et leurs aspects”, ou seja, a “vida” (*ibid.*).¹⁴

Para Brisson (e outros), a própria ausência da “fala” (do carácter estruturante da linguagem) traduzia-se numa exigência de “simplificação” e de “clareza” (respeito pela verosimilhança e pela causalidade) (“il faut, en quelque sorte, les filtrer [ces moments], les dégager de toute superfluité, les réduire à l’essentiel” [*idem*: 171]), a qual, por si, já constituía uma “formalização” / “estetização” (“dès que la nature est simplifiée [...] le style apparaît” [*ibid.*]), assim como uma elevação ao plano “espiritual” e “moral” (“le travail d’épuration est un travail d’art”, conclui Brisson [*ibid.*]).¹⁵

Por outro lado, o género (ou modo) do melodrama encontra-se estreitamente relacionado (em França como nos Estados Unidos) com a “narrativização” do cinema, em curso desde 1908, com a fundação da Film d’Art, companhia para a qual Gance, devido à sua relação com Louis Nalpas, trabalhou no início (vd. *Mater Dolorosa*, 1917).¹⁶

Daí, para alguns estudiosos, a existência, nos anos que precedem a guerra (entre 1912 e 1914), de um modelo narrativo especificamente *français* que Tom Gunning denomina por *estilo 1913* (o de Feuillade, Capellani mas também o de Léonce Perret, autor de filmes como *L’enfant de Paris* e *Le roman d’un mousse*, ambos de 1913) –¹⁷ um estilo “nacional” (com características comuns com outros cinemas europeus mas que se demarca do modelo americano) que se prolonga no pós-guerra, anos 20 dentro, no que Richard Abel (*French Cinema – The First Wave, 1915-1929*) designa, sucessivamente, por “French Narration Avant-Garde”, “commercial narrative film” ou mesmo “realist film”.

Durante a guerra, a linha narrativa do melodrama reconfigura-se tendo em conta os imperativos emocionais, ideológicos e políticos do momento, tanto na modalidade do “melodrama patriótico” (*Les Mères Françaises*, de 1917, com Sarah Bernhardt ou os filme de Perret na Gaumont: *Les Voix de la Patrie* [1913], *Une page de Gloire* [1915], *Les Poilus de la Revanche* [1916]) como nas do “(melo)drama urbano” (frequentemente “parisiense”), “burguês” (“mundano”) ou “popular”, para a (re)formulação estética do qual foi importante a visão, em 1916, de *The Cheat* de Cecil B. De Mille (como na altura o referem Delluc e Colette, entre outros).¹⁸

Com efeito, o melodrama, enquanto estética do *pathos* (do “excesso”) e de “efeitos” (“excessiva”), conduz a um cinema de *atrações emocionais* que leva à subjugação do espectador, o que está de acordo com uma concepção do cinema como *ek-stasis* (saída de si) ou *hipnose* (uma tese então defendida, nos anos 20, por autores da 1ª Vanguarda francesa como Gance ou Epstein).¹⁹

O melodrama proporcionaria assim uma “saída de si” em dois sentidos: 1) por um lado, o *ascendente*, pela Alegoria, com majoração das características do género, do plano de significação e do registo: no entanto, nessa majoração, o próprio extremar (hipostasiar plasticamente) das situações (-tipo) e das paixões (amor, dever, sacrifício) tende a colocar a “forma” e a “acção” num segundo plano, o de uma denotação como conotação, que comunica a essas “figuras” (“símbolos”) uma dimensão “trivial” (caso do motivo da “mão ferida” em *Rose-France* de L’Herbier) ou “realista” (Gance) – é o que sucede, por exemplo, com os personagens do primeiro *J’accuse* (1919) de Gance que aí surgem mais como “categorias” (“ideias”: “arquétipos”) do que como “indivíduos” (em boa verdade, eles quase podiam dispensar os Nomes próprios e designar-se por a “Mulher”=“mãe” [Édith], o “poeta” [Jean], o “militar” [Lazare], o “colérico” [Laurin]);²⁰ 2) mas também o sentido *descendente*, com menorização, melhor, simplificação= rarefacção=essencialização dos traços do género, no sentido do melodrama pobre mas essencial (“the melodrama aspires, in its effect, towards the exemplary, the elemental rather than the purely representative”, observa também Norman King [128]) preconizado por L’Herbier para quem o cinema deveria constituir a “traduction populaire et vérace et silencieuse du drame quotidien” [2008: 460], um meio de “transcrire sans transposition ni stylisation (...) une certaine vérité phénoménale” (ao fim e ao cabo como as “actualidades de guerra”) (*idem*: 462).

Jean Epstein, no seu ensaio sobre a Poesia no pós-guerra, relaciona a desaceleração apática do melodrama com o trauma da experiência da guerra²¹ e o seu sintoma, somatização neuro-fisiológica, a *fadiga*²² - para ele, como refere logo no título do opúsculo, “un nouvel état d’intelligence” (“un facteur capital du développement de la civilisation” [1921: 126 (181)], a que correspondia o princípio co/sinestésico da “vida vegetativa” (“c’est une vie sourde, profonde, active, silencieuse, animale” [*idem*: 153]) que

ele relaciona com o que designa (em termos não propriamente freudianos) por plano do “subconsciente”.²³

Assim, no pós-guerra, mais do que a Literatura, o Cinema, enquanto forma de expressão de uma “mente” e de um “olhar” cansados,²⁴ configura-se como a “arte” (mas também “doença”: “sintoma”) do seu tempo.

Com efeito, a “desautomatização” das normas (convenções): comportamentos favo-rece tanto a receptividade à dimensão mecânica do cinema, como acentua a permeabili-dade do sujeito ao meio exterior e às transformações metabólicas que nele ocorrem (“un tel état nerveux [...] donne à l'individu la possibilite de reagir beaucoup plus vivement à l'égard des faits du milieu ambiant”, escreve Epstein no ensaio sobre a poesia [195]). O cinema, sempre mais “estímulo” (sensação) do que “ideia”, é na altura associado a esse automatismo sensorial e intropatia mecânica (Epstein mas também Benjamin) que induziria à passividade (hipnótica ou onírica) nos espectadores.

O cinema surge então já não só como um novo *epos* civilizacional²⁵ mas como, talvez antes, um “remédio” (“droga”) que permite a “catarse” da modernidade (Wall-Romana)²⁶ ou, dito de outro modo, uma “doença” que cura (nos termos de Epstein, “un état de santé nouveau” [1922:108]).²⁷

Assim, de acordo com a lógica de “redução” do melodrama (vd. *Fièvre* [1921] e *La Femme de nulle part* [1922] de Louis Delluc, *L'Homme du large* [1920] e *Eldorado* [1921] de Marcel L'Herbier ou *Coeur Fidèle* [1923] de Jean Epstein), num filme ter-se-ia sempre mais *stasis* do que “drama” (acção: narração).

Encontramo-nos, assim, no âmbito de uma estética da “sugestão” (“Croyez-vous cependant que le cinéma doive être un art de narration plus qu'un art de sensation?”, interroga-se Germaine Dulac [1994: 48]), do “luminismo” e da “fotogenia” (Delluc, Epstein), em que representações/ figuras são muitas vezes descritas como *construções: formações de luz*²⁸ que procuram “dar forma” (e por vezes mesmo “figura”) ao “insaisissable” (“[le] cinéma dans la netteté de ses images doit suggérer plus que préciser, à l'exemple de la musique qui par des accords précis crée l'insaisissable”, escreve ainda Dulac [*idem*: 108]).

Por essa simplificação, rarefacção do melodrama processa-se tanto uma

desconstrução (crítica) do género (e do modelo dominante de narração, o americano), como a sua *elevação: essencialização* ao plano do “ideal” (do “arquétipo”), embora, sublinhe-se, de um “ideal” dado no próprio “concreto”/ “real” (e como que imanente a ele).

Por essa redução: essencialização do real, da intriga e da forma, pela “via estreita” (e pobre) do melodrama (sobretudo o “popular”) (“à force de banalité voulue, étudiée, concentrée” [Epstein]), chegar-se-ia a um novo estilo (sublime) simples pelo qual o Melodrama se elevaria ao plano da Tragédia (clássica): “Un mélodrame tellement dépouillé de tous les artifices attachés à ce genre, tellement sobre, tellement simple, qu’il parviendrait à se rapprocher du genre noble, par excellence, la Tragedie”, escreve Epstein num texto sobre *Coeur Fidèle* (Epstein 1974: 123-124).

3. Gance, como outros contemporâneos mais ou menos ligados ao cinema (de Canudo a Faure e de Apollinaire a Cendrars), considera o cinema a (nova) forma *épica* da modernidade: pelo carácter “colectivo” (ou mesmo “anónimo”) da sua produção e recepção,²⁹ enquanto forma “lírica” da nova idade tecnológica (se o cinema, como pretendia Gance, “simplifica” o real, isso fá-lo coincidir com o seu próprio dispositivo técnico – em *La Roue* a locomotiva está pela câmara),³⁰ mas talvez sobretudo, no caso de Gance, devido à sua concepção *luminosa, energética e fluxional* de cinema: o cinema entendido como “Verbe de lumière” (2010: 269) e os filmes como “construções de luz” no espaço (“cathédrales de lumière” [2002: 42] ou “drames de l’espace” [*idem*: 121]) que, na sua vertente universal e unanimista (“faire du cinéma le langage international, le guide des socialismes”, escreve em 1918 [35]), ele designa por “évangiles lumineux” [48] (melhor, “lumineux évangiles de demain”, “des espèces d’évangiles visuels, des épopées pour les yeux, avec des héros antécipateurs traçant des chemins d’avenir” [58]). Daí a sua intenção de “faire une grande épopée cinématographique” [35], a nova *Chanson de Rolland* que seria o *J’accuse* de 1919: “la grande Épopée populaire qui dans un siècle sera notre Chanson de Roland” (2010: 170).

Por outro lado, tanto na sua fase na Film d’Art (*Mater Dolorosa*, 1917), como depois na Pathé (*La Dixième Symphonie*, 1918), mesmo que crítico em relação à produção melodramática corrente (comercial) anterior e coeva da guerra (que ele teme como uma

possível “regressão estética” e chega a considerar incompatível com a noção de “arte”: “le cinéma [art des foules] est un crime contre la haute sensibilité d’un artiste”, escreve [2010: 298]), até para não alienar o público (“nous servant des lieux communs et faiblesses chères aux foules”, “nous avons parlé son langage pour qu’elle nous suive et nous écoute lorsque nous prêchions la nôtre”, afirma a propósito de *La Roue* [2002: 42]),³¹ Gance, nos dois *J'accuse* apoia o seu fôlego lírico e épico na estrutura e no discurso do melodrama – o que ele designa por “drame” ou “tragédie bourgeoise”, na qual o “squelette dramatique” do melodrama tanto devia servir de âncora da “forma” (do “belo”, “son excuse” [*idem*: 121]),³² como, pela universalidade das suas situações/ paixões, revestir-se do estatuto de símbolo (“une tragédie bourgeoise”, escreve a propósito do *J'accuse* de 1919, “a servi d’esprit de synthèse, et les souffrances vécues par les héros du film essaient de résumer toutes les douleurs collectives” [36]).

O melodrama encontra-se assim duplamente presente nestes filmes.

Por um lado, na sua dimensão (de “gênero”) *musical*: aqui presente como “mélange” (miscigenação/ hibridização) de registos (“this mixture of the epic, the melodramatic, and the didactic”, para Richard Abel [297])³³ e como “orquestração” (sinfonismo plurilógico e plurimedial) das imagens e dos discursos;³⁴ em segundo lugar, enquanto *simplificação*: *rarefação* dos traços do melodrama, o que se traduz tanto na acentuação do seu modo “direct, âpre et brutal” (Icart: 111), não devidamente “reelaborado” ou “motivado” no plano narrativo - traço a que corresponde o seu (quase) primitivismo formal³⁵ e emocional (presente no *pathos* quase “grand-guignolesco” dos personagens do primeiro filme: Jean Diaz como “Christ des tranchées”, Édith = “Mater Dolorosa” e Laurin, um “animal” furioso) -, como na “essencialização” dos traços do gênero, fazendo dos personagens (sobretudo na obra de 1919) a “objectivação” (plastificação fisiognómica e caractereológica expressiva) de valores= ideias= arquétipos.

No entanto, face ao novo horror da guerra, à opacidade e resistência à representação/ significação do seu objecto, se ao épico, no quadro de um cinema do “coeur”, mais da “emoção” do que da “razão” (em que a imagem é pensada como “[une] sorte de plaque lumineuse et sensible des états d’âme, une photographie peut-être de la

sensibilité” [Gance 2010: 68]), corresponde o princípio (dinâmico) formante de uma imaginação emocional (trata-se, pelas “images rouges” da “Grande Tragédie Rouge” que é a guerra, “frapper l’imagination plus que les yeux” [2002: 35-36]) – um princípio que faz da “emoção” o seu metrônomo prosódico (“le coeur, ce métronome du cinéma” [*idem*: 77]) e da “sensibilidade” o princípio do “estilo” (“le style doit être forgé directement sur la sensibilité”, escreve [2010: 105]), já o melodrama, por miscigenação com o épico (o modo do “melo-epic” a que se refere Norman King [130]),³⁶ transmite uma modalização mais “material”, *encarnada* (enquanto visualização icónica e plástica da ideia=tipo do mito) à alegoria (mas num sentido diferente nos dois filmes: se, no de 1919, o registo icónico tende a prevalecer à expressão plástica, no de 1938 a tendência inverte-se).

Norman King, no seu livro sobre Gance, contrapõe os dois modelos/ quadros formais (de representação/ significação) do Melodrama e do Épico.

Assim, ao melodrama corresponde uma construção e dramatização do plano (espaço) em profundidade (King: 179) com projecção (do espectador) no “interior” do plano (orientando “the spectator’s gaze [...] through a look located within the frame” [190-191]), sendo esse efeito dirigido (catarticamente) ao indivíduo.³⁷

No caso do épico, cujo processo: tropo por excelência, em Gance, é a *ré/surimpression* (2002: 118),³⁸ a projecção do espectador faz-se na superfície da imagem (não “into” mas “on the frame”), o que favorece a sua “espectacularidade performativa” (“the holding back of the look at the surface of the images, the construction of a spectacle that supplants the diegetic” [King: 191]) e percepção “colectiva”.³⁹

Há diferenças, contudo, quanto ao modo como o melodrama se inscreve nos dois filmes, o de 1919 e o de 1938.

No de 1919, podemos dizer que ele se inscreve num registo “dramático”, por assim dizer, mais canónico. O fundo (social, moral) é mais o de um melodrama popular (vd. a vida provinciana dos personagens) do que o do melodrama burguês da segunda versão.

De um filme para o outro, os principais actores mudam (Sévérin-Mars, o Laurin da primeira versão e Sisif de *La Roue* morre em 1921) e isso permite acentuar as diferenças. Se a primeira Édith (Marise Dauvray) se insere numa linha de figuras femininas

(encarnação do “tropo moderno do sofrimento” [Singer: 243]) de um melodrama patético, mais histrónico e espectacular (“spectacle driven” no seu “theatrical excess” [*idem*: 244]), a segunda Édith (Line Noro), dada em ambientes (cenários) de carácter mais burguês do que provinciano, inscreve-se num registo de expressão mais “apático”, trabalhado formalmente menos pelo “luminismo” (o “claro-escuro” demilleano do primeiro filme), do que pelo uso do Grande-plano (ou médio Grande-plano) baço, sem luminosidade e quase “flou”, de acordo com uma “desdramatização” da imagem a que corresponde também um certo “laxismo” moral.⁴⁰

Também no plano da “intriga” se verificam diferenças.

No primeiro *J'accuse* tinha-se um triângulo (conflitual) do desejo, constituído por Jean, Laurin e Édith, focalizado em função de um interdito, o do “adultério”: processava-se, assim, a inscrição em falha/ falta do princípio do desejo no duplo plano da moral e do social (colectivo), algo que era avivado pela guerra e pela noção de “dever” que ela traz consigo. Também aqui a lógica compensatória do “sacrifício” dos diversos personagens (que, por uma razão ou outra, abdicam do seu desejo) não é, do ponto de vista catártico, suficientemente forte para apagar toda a “culpa”.

Situação “não-resolvida” selada pelo plano das mãos-dadas dos dois “frères ennemis” (King: 132) que um enfermeiro não consegue desenlaçar. Captura (simbólica e imaginária) do vivo pelo morto, do desejo pela lei (moral), que sela um *impasse* que, em 1919, só a vinda do Fantasma e do Fantástico (o regresso dos “mortos-vivos”) consegue, se não resolver, pelo menos contornar.

O *J'accuse* de 1938, fazendo um “raccord” (de qualquer modo estranho, deslocado) com essa cena e o plano das duas mãos entrelaçadas – os actores são outros, a imagem mais suja e aproximada -, inscreve-se como que por um *quiasmo* falhado na acção/ cronologia do primeiro filme.

Assim, Gance procede a uma espécie de “flashback” (anacrónico) aos acontecimentos que precedem a cena do hospital (e que não coincidem com os da primeira versão), reintroduzindo a guerra no filme: misturando imagens documentais e de ficção (reconstituídas), o registo do filme é agora mais “realista”, bruto e sujo, ao mesmo tempo

que o seu “absurdo” é acentuado pelo motivo da última patrulha (fatal), ordenada já na véspera da declaração do armistício.

Também aqui, como no primeiro *J'accuse*, temos uma sequência (-síntese), em mon-tagem paralela, de imagens alternadamente de cerimónias militares ou do campo de batalha, sob o fundo sonoro de uma *Marselhesa* agora não cantada mas gritada.

Por outro lado, no filme de 1938, se se mantém uma situação de *impasse: bloqueio*, com o recalcamento do princípio do desejo (ou seja, a imposição da lei do “morto” ao real= vivo [“Aidez-moi, aidez-nous, François nous regarde”, exclama Jean]),⁴¹ essa segunda negação desdobra a intriga, passando-se a ter um *segundo triângulo*: deste modo, para lá do inicial (Jean-Laurin-Édith), temos agora outro em que Hélène (ex-Angèle, a “filha de guerra” de Édith)⁴² se substitui à mãe (dada sob interdito) na afeição de Jean (“Vous êtes dédoublée”, diz Jean a Édith). *Repetição* (Jean refere-se explicitamente a uma situação em que Édith pede a Hélène que saia da sala, o que acontecera 18 anos antes com Laurin) e *impasse* que leva à introdução de um 2º *interdito*, agora “geracional” em que Hélène entra (imaginária e simbolicamente) como possível “filha” de Jean (ainda criança, ela diz que gostava que ele fosse seu pai).⁴³

Tem-se, assim, um *agravamento* do drama que leva à exorbitação/ exclusão de Jean (a sua des-humanização: “J’ai échappé au bonheur”, ie. ao melodrama, afirma), ao mesmo tempo que o “excepcionaliza” (pela loucura) e o “sagra” (ele é o 12º dos doze “apóstolos” da companhia cujas fotografias dispõe em cruz na parede da sua casa de Douaumont), fazendo-o passar ao registo do “épico” (enquanto herói: profeta) e já não só do “(melo)drama” (plano a que o reconduz a coda final do filme de 1919).

Dir-se-ia, contudo, que esse excesso do drama, que vai *para lá* do “melo”, não só “desorbita” Jean (o excesso de real do “éclat d’obus”= “un milligramme de morceau de guerre qui est resté là” e que faz dele o elocutor do fantástico), como “deriva” diegéticamente, introduzindo sub-intrigas e novas linhas narrativas.

É o caso do “par” constituído por Hélène e Henri Chimay, sintoma afinal, por contraste com a heroicização de Jean, da “decadência” das ficções na História (e no cinema) deste período (Hélène não só esquece Jean – o que ele significa -, como Henri o trai, fazendo

da sua invenção um instrumento de guerra em vez de paz).

Mais significativamente ainda é o motivo – agora no registo da Ficção Científica, já abordado por Gance em *Les Gaz Mortels* (1916) e *La Zone de la Mort* (1917) – da “armadura de vidro” (em “verre d’acier”), transparente e impermeável às balas, inventada por Jean. Trata-se de um objecto impossível – um volume transparente, erigido sobre uma armação metálica (que lembra as construções em arame de Cocteau nos anos 20 e 30), invisível mas dura – que, na sua paradoxalidade visual / estrutura de oxímoro, configura a situação da imagem de cinema, ela própria dada na altura entre a Imagem-vitral de *Rose-France* de L’Herbier e a Imagem-Hieróglifo de Gance (vd. também *La Roue* [1922] e *Napoléon* [1927]).⁴⁴

Deste modo, por exasperação (emocional) – mesmo que, agora, num registo quase apático – e deriva narrativa (o “insert” de Ficção Científica), o melodrama, por miscigenação com o épico (King), funciona como factor de *visibilização* e *encarnação* (já que se trata, pelo cinema, de proceder à “traduction du monde invisible par le visible” [2002: 48]) da Alegoria, a qual, por seu turno, nos conduz – em termos diferentes, pensamos, do primeiro *J'accuse* – ao registo do Fantástico.

Se no primeiro *J'accuse* se estava numa situação em que, embora em crise, se testava a “validade” (e “eficácia”) dos símbolos – era essa, em parte, a função da alegoria (vd. o “ancêtre gaulois” ou as “imagens” do livro de História) -, no filme de 1938, logo no início (no prólogo de guerra), constata-se uma situação de “perda” dos símbolos que desencadeia uma tentativa (desesperada) de os “salvar” do desastre: caso tanto da estátua de Cristo invertida (que já surgia em 1919) como, sobretudo, a “pomba da paz” que Jean impede de ser comida pelos soldados.

Confirmado o “impasse” da intriga sentimental (a sua promessa a Laurin, o luto pelos camaradas, a recusa do amor de Édith), Jean regressa ao lugar onde parou a h/História (com “h” grande ou pequeno: “c’est là que ma vie s’est arrêtee”, diz), comprando uma casa na zona de Douaumont, perto do lugar onde foi ferido e os companheiros perderam a vida.

Se os soldados são “mortos-vivos” (“des morts en sursis” [Gance 2002: 36]), ele é

um “vivo-morto” dado numa situação intermediária e situado numa região de “fronteira” (como o bar de Flo, ela própria, como diz, um “duplo” de Jean), onde pode desempenhar a função de *intercessor* entre os dois mundos – ou de “veículo” à vinda de um sobre o outro. Deste ponto de vista, o seu “apagamento” (ele deixa de ser uma “pessoa” para ser cada vez mais uma “voz”) torna-o apenas mais permeável ao seu preenchimento pela ordem/substância de que se torna o representante (“je ne suis qu’une ombre, je ne suis rien, mais j’ai toute votre force en moi, toute la force de tous les morts!”, exclama).

Jean assemelha-se, e não se assemelha, assim, ao Anjo da História da 9ª das *Teses sobre a Filosofia da História* de Walter Benjamin. Por um lado, “o seu rosto está voltado para o passado” e “ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança aos seus pés”; mas enquanto o Anjo de Benjamin é movido por uma “tempestade” que o “impelle (...) incessantemente para o futuro” (o “progreso”) [162], Jean permanece “siderado” pela visão do passado, pelo vento gelado que daí vem e que traz consigo a abolição de qualquer “futuro”.

Daí que ele procure construir túneis: subterrâneos, entre o cemitério e a sua casa, que permitam a comunicação com o reino dos mortos e facilitem a sua vinda. Nesse esforço de aproximação entre os dois campos, Jean planta flores tricolores entre as campas de modo a tornar a terra mais pregnant aos próprios valores da nação, apressando o processo de metamorfose (por dupla, mútua impregnação) nos dois sentidos e fazendo do cinema = filme (tanto em 1919 como em 1938) uma *imanação* (laboração, convulsão) do real.⁴⁵

É esse o “segredo” que o funda (“c’est un secret pour la terre et moi”) e autoriza a sua missão: “j’empêcherai la guerre”.

Mas, acabado o “interlúdio” (melo)dramático, há um segundo regresso a essa “zone de mort” (“Je suis venu. Ai-je compris l’ordre? [...] Est-ce le moment?”, interroga-se) que conduz a um *segundo chamamento*, este pleno.

Se o “regresso dos mortos” do primeiro *J’accuse* era ainda (re)integrado pela alegoria e por uma possível catarse e lição (moral) positiva (“Ils sont heureux de vous avoir revus [...] sachant maintenant [...] qu’ils n’ont pas en vain sacrifié leur vie”, lê-se num

cartão) – um compromisso frágil como a coda final o comprova –, aqui, esse suplemento de Fantástico do filme –assente no patético do melodrama e no realismo das imagens de actualidades, cenas do bar e de ruas – *transborda* para lá dos limites do símbolo e da alegoria (assim, à morte solitária, “crística”, de Jean Diaz no final do primeiro filme contrapor-se-ia o seu linchamento, trágico e dionisíaco, pela multidão em imagens que acabaram por ser cortadas do segundo filme [Véray 2000b: 50]).

O “regresso dos mortos” do segundo *J'accuse* é assim diferente em vários aspectos: 1) pelo carácter internacional= universalista (e já não só francês: nacional) desse regresso: no monólogo (final) de Jean Diaz alude-se a todos os ramos do exército (marinheiros, aviadores, artilheiros, infantaria e cavalaria) e a todas as nacionalidades implicadas no conflito, de que se vêem os diferentes uniformes e se ouvem as diferentes línguas;⁴⁶ 2) daí o carácter também mais apocalíptico desse regresso (que evoca e recupera imagens do filme sonoro de 1930, *La Fin du Monde*), com cenas de multidão, de rua, em que se misturam imagens de actualidades e de ficção;⁴⁷ 3) o próprio tipo de imagem muda: à imagem de base fotográfica do primeiro filme corresponde agora uma *Imagem-metamórfica e floue*,⁴⁸ impondo-se, na parte final do filme, uma *imagem-fluxo* que constitui, afinal, a substância do novo real (sublevado, convulso).

Aqui, a Evocação (“Je vous appelle” [injunção repetida em eco]> “Morts de Verdun, levez-vous, je vous appelle!”), que nomeia (ie. personifica, anima) individual e colectivamente, constitui um factor de *transmutação* da imagem cinematográfica – uma imagem também ela “oral”, “performante”, para lá do ecrã “literário” dos intertítulos do primeiro filme.⁴⁹

Ao carácter heterogéneo (e heterológico) da Voz (no monólogo livre, em “corrente de consciência” de Jean Diaz) corresponde como processo cinematográfico a *surimpression* (processo próximo da Imagem-palimpsesto=hieróglifo do cinema dos anos 20),⁵⁰ uma “surimpression” (no final, com os “gueules cassées”), como ele diz, *quádrupla*,⁵¹ para lá de um “real ao cubo” (“créer une réalité au cube de celle que nous vivons”[2010: 58]) ou de um cinema 3D (“l’intime union du cinématographe et de la stéréoscopie”, escrevia em 1929 [2002: 123]), que se projecta e prolonga numa 4D (que ensaia já *Napoléon* em 1927).⁵²

Para Gance, esse seria o *cinema da ideia*, da objectivação do “ideal” (“une idée est une image à quatre dimensions, c’est-à-dire une image transformée avec sa projection dans le temps” [2010: 276]) e de um pensamento que procede por imagens (“*toute pen-sée originale procède par images*” [*idem*: 87]) e que procura visibilizar a “corrente de consciência” –o que ele também designou, por vezes, por *cinema radioactivo* (“Il s’agit de trouver un nouvel instrument plus subtil, plus aigu, plus éthéré, plus radioactif que le mot”, sublinha [277])-,⁵³ mas que, ao mesmo tempo – é o que dá profundidade: substância: volume a essa dimensão “ideal” -, possui a qualidade da *duração* (Moussinac, por exemplo, refere-se à “*valeur durée*” da sua imagem [113]).⁵⁴

Corresponder-lhe-ia, assim, uma *Imagem-abstracta=afectiva* (emocional) extática e porosa (aberta) à totalidade do real (visível e invisível: o seu volume), simultaneamente intersticial e ultra-sensível (“*toute une vie ultra-sensible*”, “*la vie réelle de la nature*” [2002: 116]).

Ver tudo, quer assim dizer incorporar a profundidade e densidade (material, sensível, emocional) do melodrama (as imagens dos “gueules cassées” no lugar do “ancêtre gau-lois” de 1919)⁵⁵ no quadro de uma concepção *total* da imagem (assim, se “la réalité est insuffisante”, contrapor-se-lhe-á uma “*vérité cinégraphique très supérieure à la même vérité humaine, par la transmutation esthétique que l’art aura apporté à cette vérité*” [2002: 78]).

Em 1926, Gance anuncia que “le temps de l’image est venu!” (2002: 77).

Contudo, como refere noutros textos dos anos 20, a “visão” “[*dépasse*] son propre organe” (2002: 114) (“l’image de l’âme [o ideal] précède les corps” [120]), o que cria uma situação, é o seu “drama” enquanto criador, em que “le langage des images n’est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles”[80] e “les coeurs sont encore trop loin des yeux pour le cinéma” [125].

De qualquer modo, desde 1919 (com *J’accuse*) e passando, nos anos 20, por *La Roue*, *Napoléon* e mesmo *La Fin du Monde* (1930), o objectivo de Gance é o de um *cinema ideal= sintético*⁵⁶ que procura dar “le cercle parfait du simultanéisme impossible” (Eps-tein 1921: 173]), ou seja, a simultaneidade poliarticulada dos diferentes planos do real e das

imagens, não só na sua dimensão virtual=luminosa (com o seu efeito de “résurrection lumineuse” [2002: 79]) mas também figural=encarnada (com a “imagem-presença” dos “gueules cassées” que não conseguiu incluir no filme de 1919).

Com efeito, na sequência final do filme, a imagem é trabalhada em todas as suas ver-tentes, em extensão=2D e como profundidade, tanto visível, 3D, como invisível (intersticial: imaginária), o que lhe comunica a estrutura hieroglífica de um palimpsesto (composto pela sobreposição de várias camadas que se majoram ou subtraem) a decifrar (e é nesse trabalho de “leitura” que se encontra a *política* da imagem). Se a guerra é uma alucinação colectiva, há que lhe contrapor uma *alucinação verdadeira* que é a da Imagem-total do filme.

“*Le dernier acte d’une tragédie moderne doit être optimiste*”, como escrevia num dos textos de *Prisme* [375]?

Se em 1919 (vd. “coda” final) a resposta era “não”, em 1938, essa resposta mantém-se.

Será tudo isto uma “mystification”, como propõe uma das vozes da cacofonia final do filme?⁵⁷

Não, antes a *imagem verdadeira* da “Grande Leçon d’Épouvante” (Gance) do filme: “Remplissez vos yeux de cette horreur”, ouve-se sobre o grande-plano do rosto de um *gueule cassée*.

Imagem verídica de um cinema que se tornou *monstro* para dar conta das alterações do real a que assistia.⁵⁸

Em 1932, escreve também Céline na 1ª parte do *Voyage au bout de la nuit*:

La grande défaite, en tout, c’est d’oublier, et surtout ce qui vous a fait crever (...). Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu’on a vu de plus vicieux chez les hommes (...) Ça suffit comme boulot pour une vie toute entière [25].

Bibliografia

Abel, Richard (1984), *French Cinema – The First Wave, 1915-1929*, Princeton/ New Jersey, Princeton University Press.

Antoine, André (2008), “Propos sur le Cinématographe” (1919), in Banda, Daniel/ Moure, José (ed), *Le Cinéma: naissance d’un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, Champs-arts nº798: 411-416.

Apollinaire, Guillaume (2000), “L’Esprit Nouveau et les Poètes” (1917), in AA.VV., *Le Siècle du Cinéma- Les Cahiers du Cinéma*, Hors-Série, Paris.

Banda, Daniel/ Moure, José (ed), *Le Cinéma: naissance d’un art, 1895-1925*, Paris, Flammarion, Champs-arts nº 798.

Barbusse, Henri (2013), *Le Feu* (1916), Paris, Gallimard, Le Livre de Poche nº 6523.

Benjamin, Walter (1992), “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” / “Teses sobre a Filosofia da História”, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d’Água.

Brisson, Adolphe (2008), “Le Film d’Art” (1908), in Banda/ Moure (ed.), *Le Cinéma: naissance d’un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, Champs-art nº 798: 170-174.

Canudo, Ricciotto (1995), *L’Usine aux Images* (1926), Paris, Séguier/ Arte éditions.

Carou, Alain (2001), “L’Autre Art Muet. Pantomime(s) et cinéma en France”, in Quaresima, Leonardo/ Vichi, Laura (ed.), *La Decima Musa / The Tenth Muse*, Udine, Forum: 525-534.

Céline, Louis-Ferdinand (2002), *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris, Gallimard, Folio nº 28.

Cendrars, Blaise (1987), *Aujourd’hui / Essais et Réflexions*, Paris, Denöel.

Claretie, Jules (2008), “La Vie à Paris” [*Le Temps*, 23/ 4/ 1909], in Banda/ Moure (ed.), *Le Cinéma: naissance d’un art, 1895-1920*, Paris, Flammarion, Champs-art nº 798: 207-210.

Colette (1975), *Au Cinéma*, ed. Alain/ Odette Virmeux, Paris, Flammarion.

-- (2014), "L'Enfant de l'ennemi" (1915), in Compagnon, Antoine (ed.), *La Grande Guerre et les écrivains – D'Apollinaire à Zweig*, Paris, Gallimard, Folio-Classique n° 5763: 509-510.

Delluc, Louis (1985), *Le Cinéma et les cinéastes – Écrits Cinématographiques I*, Paris, Cinémathèque Française.

-- (1990), *Le Cinéma au quotidien – Écrits Cinématographiques II*, Paris, Cinémathèque Française.

Dulac, Germaine (1994), *Écrits sur le Cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris-Expérimental.

Eisenchitz, Bernard (1980), "Abel Gance" , in Roud, Richard (ed.), *Cinema. A Critical Dictionary – The Major Film-Makers*, London, Secker&Warburg, 1^o vol.

Epstein, Jean (1921), *La Poésie d'Aujourd'hui. Un nouvel état de l'intelligence*, Paris, Éditions de la Sirène, 2^a ed.

-- (1922), *La Lyrosophie*, Paris, Éditions de la Sirène, 2^a ed.

-- (1974), *Écrits sur le Cinéma I*, Paris, Seghers.

-- (1995), *Bonjour Cinéma*, Maeght éditions.

Faure, Élie (2010), *Função do Cinema e das outras artes*, Lisboa, Edições texto&grafia.

Freud, Sigmund (2010), "De la psychanalyse des névroses de guerre" (1919), in Freud, Sigmund/ Feren-czi, Sandor/ Abraham, Karl, *Sur les névroses de guerre*, Paris, Payot, Petite-bibliothèque n° 769.

Gance, Abel (2002), *Un soleil dans chaque image*, ed. Roger Icart, Paris, CNRS/ Cinémathèque Française.

-- (2010), *Prisme*, Paris, EST- Samuel Tastet Éditeur.

Gaudreault, André/ Odin, Roger (2001), "Le Cinématographe, un <enfant prodige>, ou l'enfance de l'art cinématographique", in Quaresima, Leonardo/ Vichi, Laure (ed.), *La Decima musa/ The Tenth Muse*, Udine, Forum: 67-81.

Gauthier, Christophe (2000), “Mensonge romantique et vérité cinématographique – Abel Gance et le langage du silence”, in Véray, Laurent (ed.), *Abel Gance – Nouveaux regards, 1895* n° 31, Paris, AFRHC (Association Française de Recherches sur l’Histoire du Cinéma).

Guerreiro, Fernando (2014), “*All Quiet on the Western Front*, de Lewis Milestone (1930)”, Colóquio *Nas comemorações da Grande Guerra – O combate para além das trincheiras*, XVIº Curso de Verão da Ericeira, Instituto de Cultura Atlântica.

-- (2014), “*J’accuse* de Abel Gance – O cinema francês da Iª Grande Guerra”, Colóquio *Dinâmicas Históricas no Cinema II – A Era dos Extremos*, Instituto Prometheus/ Universidade Aberta/ Museu da Farmácia (on-line: <http://instituto-prometheus.org/actas-do-coloquio-dinamicas-historicas-do-cinema-a-era-dos-extremos>) (tb. *Vértice*, Lisboa, IIª Série, n°171, Abril/Junho 2014).

Gunning, Tom (1993), “Notes and queries about the year 1913 and Film Style: national styles and deep staging”, in Lefebvre, Thierry/ Mannoni, Laurent (ed.), *L’année 1913 en France, 1895* (n° especial), AFRHC: 195-204.

Icart, Roger (1989), *Abel Gance*, Lausanne, L’Âge d’Homme.

L’Herbier, Marcel (2008), “Hermès et le silence” (1917/8), in Banda/ Moure (ed.), *La Naissance du Cinéma, 1895-1920*, Paris, Flammarion, Champ-art n° 798: 460-467.

Léger, Fernand (1965), *Fonction de la Peinture*, Paris, Gonthier, Médiations n° 35.

Lenk, Sabine (1994), “L’art de l’acteur sur la scène et devant la caméra (1895-1914)”, in Hamon-Sireguls, Christine/ Gerstenkorn, Jacques/ Gardies, André (ed.), *Cinéma et Théâtralité*, Lyon, Aléas, Cahiers du GRITEC: 151-156.

Malins, Geoffrey (2013), *How I filmed the First World War – Experiences of a famous British Cinema-tographer* (1920), sl., Leonaur.

Marinetti, Filippo Tommaso (1979), “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”/ “O Homem Multiplica-se e o Reino da Máquina”, in Ferreira, José Mendes (ed.), *Antologia do Futurismo Italiano – Manifestos e Poemas*, Lisboa, Veja.

- Moussinac, Léon (1967), *L'Âge ingrat du cinéma*, Paris, Éditions Français Reunis.
- Rancière, Jacques (2000), *Le Partage du Sensible – esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Rivière, François / Wittkop, Gabrielle (1979), *Grand Guignol*, Nancy, Henry Veyrier.
- Singer, Ben (2001), *Melodrama and Modernity – Early Sensational Cinema and its Contexts*, New York, Columbia University Press.
- Véray, Laurent (1996), “*J'accuse*, un film conforme aux aspirations de Charles Pathé”, 1895 n° 21, AFRHC: 93-123.
- (2000b), “Abel Gance, cinéaste à l'oeuvre cicatricielle”, 1895 n° 31, Paris, AFRHC: 19-52.
- (2008), *La Grande Guerre au cinéma – de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay
- (ed.) (2000a), *Abel Gance- Nouveaux regards*, 1895 n° 31, Paris, AFRHC.
- Vernet, Marc (1988), *De l'invisible au cinéma – Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile/ Les Cahiers du Cinéma.
- Virilo, Paul (1984), *Guerre et Cinéma – Logistique de la perception*, Paris, Éditions de l'Étoile/ Les Cahiers du Cinéma.
- Wall-Romana, Christophe (2013), *Jean Epstein – Corporeal cinema and Film Philosophy*, Manchester/ New York, Manchester University Press.

NOTAS

¹ Em *Le Feu* de Henri Barbusse (1916) encontramos essa caracterização da guerra, do ponto de vista de um soldado da Infantaria, como “engrenagem” (“Il est impossible de démêler le sens de l’immense ma-noeuvre où notre régiment roule comme un petit rouage, ni ce qui se dessine dans l’énorme ensemble du secteur” [241]) em que se procede à “mecanização do humano” (“on est devenus des machines à atten-dre”, comenta o narrador [40]). Também Blaise Cendrars, no texto “J’ai tué” (1918), se refere a “toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle”, da guerra e conclui: “C’est à ça qu’aboutit toute cette immense machinerie de guerre. (...) Sur toute la surface de la terre on ne travaille que pour moi” (Cendrars 1987: 21-22))

² Comenta Virilio:

“Il n’y a donc pas de guerre sans représentation (...), les armes sont non seulement des outils de destruction mais aussi des outils de perception, c’est-à-dire des stimulateurs qui se manifestent par des phénomènes chimiques, neurologiques au niveau des organes des sens et du système nerveux central” [8]; deste modo, “dès l’origine, le champ de bataille est un champ de perception” e a “arma” “est pour le polémarque un instrument de représentation, comparable au pinceau et à la palette du peintre” [26].

³ Se a guerra tem a ver com a intenção (estratégica) de “s’appropriar <l’immatérialité> des champs de perception” (e assim neutralizar ou siderar o adversário: vda I^a guerra do Golfo no início dos anos 1990), “c’est dans la mesure où les modernes belligérants étaient décidés à envahir la totalité de ces champs que s’impose l’idée que le véritable film de guerre ne devait pas forcément montrer la guerre ou une quelconque bataille, puisqu’à partir du moment où le cinéma était apte à créer la surprise (technique, psychologique) il entrait *de facto* dans la catégorie des armes”, observa Virilio [10].

⁴ Abordamos mais detalhadamente as relações entre cinema e a Guerra de 1914-1918 na comunicação “*J’accuse* de Abel Gance – O cinema francês na I^a Grande Guerra”.

⁵ Apollinaire, na conferência *L’Esprit Nouveau et les Poètes*, em Novembro de 1917, observa que, já que “on a machiné le monde”, se tratava agora de “*machiner* la poésie” e produzir o “lyrisme tout neuf” dos “nouveaux moyens d’expression qui ajoutent à l’art le mouvement”, a saber, o fonógrafo e o cinema[36].

⁶ “La raison d’être du cinéma, la seule, c’est *l’image projetée*”, “il s’agit de *faire voir des images*”, escreve (Léger 1965: 161) [excepto quando houver indicação em contrário, os sublinhados são dos autores].

⁷ “Sentado em cima do cilindro de gasolina de um aeroplano, de ventre escaldado pela cabeça do aviador, senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero”, escreve Marinetti na abertura do *Manifesto Técnico da Literatura Futurista* (1912), do qual o primeiro ponto preconiza: “É preciso destruir a sintaxe dispondo os substantivos ao acaso, tal como surgem” (Marinetti 1977: 109).

⁸ Fusão metal-homem, o Homem-multiplicado surge assim como um primeiro *cyborg*: “É necessário pois preparar a iminente e inevitável identificação do homem com o motor, facilitando e aperfeiçoando uma troca incessante de intuições, de ritmos de instintos e de disciplinas metálicas, absolutamente ignoradas pela maioria e adivinhadas apenas pelos espíritos mais lúcidos”, escreve Marinetti no manifesto *O Homem Multiplicado e o Reino da Máquina* [83].

⁹ Gance:

“Appuyer à fond sur l’accélérateur de l’imagination créatrice, créer de nouvelles ambiances in-tellectuelles favorables à l’occasion de ces sens nouveaux, *créer une réalité au cube de celle que nous vivons*” (2010: 58). Gance referir-se-á mesmo a uma *4D das coisas* “dont le cinéma avec l’accélééré et le ralenti nous donne en quelque sorte une représentation objective” (*idem*: 309).

¹⁰ Para Marcel L’Herbier (“Hermès et le silence”, 1917/1918), o objectivo do cinema, “art du réel” [462] e “machine-à-imprimer la vie” [460], seria o de “transcrire aussi fidèlement, aussi vérocement que possible, sans transposition ni stylisation, et par les moyens d’exactitude qui lui sont propres, une certaine vérité phénoménale” (*ibid.*) – daí o elogio das “actualidades de guerra”, “toute autre chose que le théâtre de discours, le roman d’analyse” [465] -, o que faria dele um verdadeiro “drame réaliste” [*ibid.*].

¹¹ Logo no primeiro capítulo do seu ensaio, Epstein refere as principais características, segundo ele, dessa “literatura sentimental”:

“ses principaux caractères sont d’être: 1º logique; 2º triste comme toute littérature d’organismes vigoureux; 3º exigeant des caractères, nettement tranchés, correspondant aux disponibilités sentimentales tout aussi rudimentairement tranchées; 4º tenant compte des valeurs morales; 5º soucieuse d’un dénouement juste et hygiénique” (Epstein 1921: 5-6).

¹² No *Grand Guignol*, como no primeiro cinema (dito de “atracções”), o excesso e a intensidade da acção - a sístole/ diástole de mecanização: precipitação e expansão: desaceleração do tempo -, ou dos “efeitos de cena” que criam momentos de ruptura da percepção e dos sentidos, favorecem uma relação “hipnótica” ou “extática” face ao que acontecia em palco (ou no ecrã).

¹³ “Tout est dans la physionomie, dans le masque. Les artistes ayant obtenu les meilleurs résultats [au cinéma] sont ceux qui possèdent le geste expressif et surtout qui <pensent>. L’appareil enregistreur est une glace où doivent se refléter les états d’âme. L’action ne vient qu’au second plan. Il importe donc que le visage constitue lui-même la glace où se reflète ce qui se pense dans le cerveau”, declara Wague ao jornal *Comedia* em 1914 (*apud* Carou 2001: 530).

¹⁴ Antoine – fundador do Théâtre Libre (1887) e teorizador do teatro “naturalista” que, nas décadas de 10 e 20, também fez cinema (vd. em 1921, *La Terre*, uma adaptação de Zola) – defende em 1919 (“Propos sur le cinématographe”) um “actor” sobretudo *plástico*: “ces nouveaux exécutants devront être exclusivement

plastiques (...) car ils ne pourront plus agir que par des qualités et des moyens extérieurs” – daí que preconize, “dans ce pays de silence”, a utilização de actores “dont (...) *les gestes font du bruit*” (2008: 413).

¹⁵ “L’art est l’effort de l’esprit vers un idéal. C’est une manifestation de l’âme humaine qui aspire au beau”, escrevem E. Maugras e M. Guégan em *Le Cinématographe devant le droit* (1908), e precisam: “la cinématographie est un art (...) parce qu’elle tend à élever l’âme vers le beau” (*apud* Gaudreault/ Odin 2001: 74).

¹⁶ Uma tendência que assimila e refunde o modelo do melodrama naturalista zoleano, presente na linha do cinema social popular do início do século: das *Scènes de la vie cruelle* de Zecca (Pathé, 1912/4) à série *La Vie telle qu’elle est* de Feuillade (Gaumont, 1911/3) e que se prolonga depois nas adaptações de Zola feitas por realizadores como Albert Capellani (*L’Assomoir* [1909], *Germinal* [1914]) ou Antoine (*La Terre* [1921]).

¹⁷ Segundo Gunning, esse “estilo” caracterizar-se-ia, no plano formal: 1) pelo uso de planos mais longos (ao contrário do cinema americano, um cinema de montagem e de planos mais curtos [Griffith, De Mille]); 2) pela combinação do jogo dos actores na profundidade de campo (o processo do “staging in depth”); 3) por um registo mais contido de representação dos actores e, 4), pela tendência para colocar o espectador numa situação (apática ou crítica) de exterioridade (Perret), diferente do envolvimento emocional (e catártico) promovido pelo cinema de acção (ou dramático) americano,

¹⁸ Para Jean Mitry, o “melodrama burguês” (“le film mondain et dramatique” [Colette]) mostrava (daí, em parte, a sua sedução para um público popular) “a society drawn from the theater (...) not the reflection of the actual bourgeoisie, but the image of the privileges that they no longer enjoyed except in the fictions that were made for them and which they greedily developed” (*apud* Abel 1984: 86). Numa crónica publicada em 1918, Colette sublinha: “Et plus la guerre durera, plus manqueront le sucre et le pain et le pétrole, plus il réclamera [o cinema], pour sa clientèle en vestons élimés et en savates spongieuses, du *lusque* et encore du *lusque*”. E precisa: “Que reste-t-il au public? Où se baignera-t-il dans l’illusion décorative, dans le romanesque, dans la grande vie, le monde, la féerie inépuisable? Au cinéma.” (Colette: 78-79).

¹⁹ “Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise”, escreve Epstein em *Bonjour Cinéma* (1921), para precisar: “La pellicule n’est qu’un relai entre cette source d’énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement”. “C’est pourquoi”, explicita, “les gestes qui portent le plus à l’écran, sont des gestes nerveux” – o que conduz à asserção de que “le nervosisme qui exagère souvent les réactions” é “photogénique” (Epstein 1995: 101-102).

²⁰ Norman King sublinha também o carácter “estereotipado” de “characters and situations” nos filmes de Gance: “functionality counts for more than individuality”, comenta, precisando: “the stereotype is constructed as the archetypical”, “melodrama (...) thus becomes the modern equivalent of the myth” (caso, sintomático, de

Sisif, o personagem do ferroviário de *La Roue* [1923]) [128-130]. Por vezes, no entanto, essa “tipificação”=“codificação” dos personagens pode seguir uma via mais “naturalista”, “fisiognómica”. É o caso do genérico de *J'accuse* (1919) em que, como era ainda costume, os actores são apresentados por imagens do filme em que se vêem sobrepor elementos que dão a sua evolução (dramática) no filme (caso de Joubé: Jean Diaz) ou que os alegorizam=simbolizam pela sobreposição de elementos que os (re)interpretam (a espada para Desjardins: Mario Lazare, a imagem do cão para Séverin-Mars: François Laurin).

²¹ Sobre este “choque psicológico” (*shell shock*) leia-se a Introdução de Freud ao volume *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* que inclui as contribuições de Karl Abraham e Sándor Ferenczi ao Vº Congresso Internacional de Psicoanálise, realizado em Budapeste, em 1918. Do ponto de vista da relação entre guerra, psiquiatria e cinema veja-se também o filme *Nerven* de Robert Reinert (1919) ou, mais recentemente, *Les Fragments d'Antonin* de Gabrile Le Bonin (2010).

²² “La fatigue est photogénique”, porque “trágica”, escreve Epstein em *Bonjour Cinéma* [114]. De facto, a “fadiga” é um motivo recorrente nesses anos. Gance dedica-lhe toda uma secção do livro *Prisme* e um dos personagens de *Le Feu* de Barbusse afirma:

“Plus que les charges qui ressemblent à des revues, plus que les batailles visibles déployées comme des oriflammes, plus même que les corps à corps où l'on se démène en criant, cette guerre, c'est la fatigue épouvantable, surnaturelle, et l'eau jusqu'au ventre, et la boue et l'ordure et l'infâme saleté” [356].

²³ Para Epstein, a “fadiga”, porque suspende ou desconecta os comportamentos normativizados, permite a via sensorial/sensitiva do retorno da vida profunda do indivíduo e do organismo, o “subconsciente”: a “vie subconsciente luxuriante”, como escreve noutro ensaio de 1922, *La Lyrosophie* [101].

²⁴ Gance, em 1912/1913, reagindo contra os “scénario[s] pour concierge” que se via obrigado a escrever para sobreviver (2010: 167), ainda considera o cinema (“cet alphabet pour les yeux fatigués de penser” [*idem*: 165]) um factor de possível “regressão” (intelectual). Epstein, por seu turno, relaciona o “facilitismo” das fórmulas do melodrama com o estado de “fadiga” generalizado na sociedade e nas artes (1921: 15).

²⁵ “Tout fait prévoir que nous nous acheminons vers une nouvelle synthèse de l'esprit humain, vers une nouvelle humanité et qu'une race nouvelle d'hommes nouveaux va paraître. Leur langage sera le cinéma”, profetiza Cendrars em “L'ABC du Cinéma”, texto datado de 1917/ 1921 (Cendrars: 38).

²⁶ Christophe Wall-Romana considera que, para Epstein (em 1921/1922), o cinema (“psychophysiologically homeopathic”) constituía “[a] pragmatic remedy for the psychosomatic damage to the working classes”, “capable of healing the depleted sensibility characteristic of the life of the masses within urban modernity” [49 (53)].

²⁷ “Mais qu’est-ce qu’une maladie don’t l’univers vit, qui construit l’univers, à quoi personne échappe?”, interroga-se Epstein para responder: “C’est UNE santé” (1921: 212). Para Epstein (*La Lyrosophie*), trata-se antes de uma possível mutação orgânica: “Il ne s’agit pas ici d’une maladie, mais d’une modification de l’organisme et particulièrement d’une modification de l’appareil le plus sensible, le plus complexe, le plus apparent, gouvernail de l’organisme: le cerveau, le système nerveux” (1922: 107/108).

²⁸ “Un jour, grâce à lui [o cinema], la lumière sera considérée comme le seul personnage réel de tous les drames, la créatrice et transfiguratrice de tous les destinées”, escreve Gance em 1929 (2002: 124), prolongando o pensamento de Ricciotto Canudo, para quem “*la peinture* [“em movimento”, do cinema] *n’est que lumière, (...) jeu de lumières, harmonisations des états de lumières dont les contours s’appellent: formes*” (Canudo: 78-79). De tal forma que, no cinema, “écriture de la lumière” (*idem*: 79), “la lumière ne doit pas être asservie à la représentation du personnage humain, mais celui-ci doit apparaître rien que de la lumière humanisée en symboles dramatiques” [128].

²⁹ “Anónimo” (“O filme, como o templo, é anónimo”, comenta Élie Faure [50]), o cinema é então caracterizado pelas suas condições coletivas (e tendencialmente “unanimistas”) de percepção. Na conferência *L’Esprit Nouveau et les Poètes*, Apollinaire aproxima-as da recepção do poema épico: “Mais il est aujourd’hui un art d’où peut naître une sorte de sentiment épique par l’amour du lyrisme du poète et la vérité dramatique des situations, c’est le cinématographe. L’épopée véritable étant celle que l’on récitait au peuple assemblé et rien n’est plus près du peuple que le cinéma”, escreve [2000: 36].

³⁰ Gance: “Il me semble que si l’on savait se servir de cette étrange machine, on dirait les choses plus exactement que maintenant, en les montrant telles qu’elles sont, dépouillées” (2010: 166).

³¹ A propósito de *La Roue*, Gance interroga-se: “Ne fallait-il pas nécessairement, pour cette tâche, être resté ou redevenir <primaire>?”. E responde: “Nous avons donc volontairement opéré une régression sur nos possibilités, nous avons mis de voyantes couleurs sur nos images d’Épinal”. E isto porque “il fallait des marches, à la foule, pour la faire entrer dans le Temple de la Septième Merveille du monde moderne”, e porque, sendo o cinema “un art essentiellement social et international”, isso obrigava a “nous faire comprendre du plus grand nombre et faire battre le plus de coeurs possible sur toutes les latitudes” (2002: 41-42).

³² Numa carta de 14/2/1938 ao produtor (Renault-Decker), em que defende a manutenção da “histoire dramatique des personnages” (o enredo do melodrama), Gance conclui: “Coupé [o filme] comme on me l’annonce (...), c’est un squelette sans vie où l’idéologie a pris la place de la sentimentalité” (*apud* Véray 2000b: 50).

³³ Na crítica a *J’accuse* logo em 1919, Delluc critica a sua tendência para “mélanger des genres disparates” (1985: 166), o que se pode relacionar com o seu “formalismo”: estilo “voulu et surchargé” (*idem*: 72).

³⁴ Daí a sua caracterização do filme como “opéra visuel” (Gance 2002: 41) em que “il a essayé de rivaliser avec la musique en juxtaposant dans l'espace, tel des instruments, des figures, des visons transparentes qui s'opposent, se heurtent, se fondent, meurent, renaissent, en une vivante harmonie” [120].

³⁵ Delluc refere-se por diversas vezes à “iluminação” (uso do claro-escuro) no *J'accuse* de 1919 (1990: 60-61, 83) e nem sempre no mesmo sentido. Por um lado, critica o que considera ser uma tendência para o “beau cliché” (1985: 39), influenciada pelo “claro-escuro” (contrastado) de *The Cheat* de Cecil B. De Mille (1916). Gance seria assim “un compositeur de belles images et non un inventeur de rythmes et d'idées” (*idem*: 166): “je félicite le ou les opérateurs de leur effort photographique [de jolies photos ou des images bien faites, c'est-à-dire trop faites]”, embora, conclui, “j'eusse préféré un effort cinématographique” (1990: 60-61). Noutro texto sobre o filme, em que refere “[l']adresse “ de Gance “à manier la lumière” (a sua compreensão do “noir et blanc américain”: “la vraie lumière du cinéma”), observa mes-mo que “la lumière a un sens” (1990: 83), cabendo-lhe, nomeadamente no melodrama (*Mater Dolorosa*), “expliquer le drame” (*ibidem*). Também Léon Moussinac observa que Gance “manie parfois les lumières avec une science et une inspiration qui rappellent Griffith” [1969: 110].

³⁶ King: “Melodrama, or the melo-epic, thus becomes the modern equivalent of the myth (Sisif as Sisyphus and as proletarian Oedipus [*La Roue*], the Jean Diaz of *J'accuse* as Orestes and Oedipus) made available to a popular audience because it is actualised” [130].

³⁷ King: “In the melodramas – including melodramatic scenes in the epics – we are drawn in as though our look was an individual one directed towards individuals” [212].

³⁸ A qual, como Marc Vernet observa, acentua a bidimensionalidade da imagem, o seu carácter de “superfície”, já que, por ela, “plus de représentation (deux ou plusieurs espaces dans un cadre) donne moins de représentation”, nomeadamente pela “supression de la profondeur visuellement perçue” [63].

³⁹ King: “Spectacle tends to negate what survives of that individuality, leaving only a collective response, hence the importance of the representations of unity within the frame” [212].

⁴⁰ “Laxismo” de que a acusa, aliás, Jean: “Pouquoi l'as tu permis?”, exclama, referindo-se à sua passividade face ao casamento da filha, Hélène, com o industrial-político Henri Chimay, o oficial responsável pela última missão da companhia de que faziam parte Jean Diaz e François Laurin.

⁴¹ Situação de “falta” (“falha”) do “feminino” aliás inscrita num registo quase carnavalesco na sequência do bar (da frente) de Flo em que a sala entoa com a cantora o refrão da canção, “une femme”. É difícil não pensar numa sequência equivalente, agora num bar da frente germânico, na adaptação feita por Lewis Milestone do romance de Erich Maria Remarque, *All Quite on the Western Front* (1930). Cf. a nossa comunicação ao Colóquio *Nas comemorações da Grande Guerra – O combate para lá das trincheiras* (Ericeira, Julho de 2014).

⁴² No filme de 1919 o motivo do “filho de guerra”, fruto da violação de Édith por soldados alemães, introduzia uma segunda linha de intriga ao mesmo tempo que abordava uma questão polémica da altura. Leia-se a crónica de Collette, “L’enfant de l’ennemi”, datada de 24/ 3/ 1915.

⁴³ Segundo interdito que tem a ver também com outro tipo de ficções, típicas do período entre-guerras – ficções que elaboram relações entre mulheres jovens e homens mais velhos – e de que encontramos um exemplo noutro filme de Gance, *Le Paradis Perdu* (1939).

⁴⁴ “Les images peut-être un jour prochain recommenceront un nouvel alphabet, une sorte d’idéographie hiéroglyphique”, escreve Gance (2010: 166).

⁴⁵ “Pourquoi ce film a un fluide psychologique, pourquoi il dégage des ondes? (...) C’est que l’œuvre a emprunté sa sensibilité directe aux événements, eux-mêmes, et lorsqu’un poilu a pleuré, accusé ou chanté dans le film, il n’a fait que continuer les pleurs, l’accusation ou le rire qu’il avait eus dans la tranchée”, escreve Gance a propósito do filme de 1919 (2002: 36).

⁴⁶ *J’accuse* estreia em Paris em Janeiro de 1938; a guerra inicia-se em Setembro de 1939; a 2 de Setembro desse ano, com outros filmes (como *La Grande Illusion* de Renoir) ele é proibido, situação que se manterá durante a ocupação e com o governo de Vichy. Para Gance tratava-se de uma “grande oeuvre utile” (Icart: 278) que ele dirigia “aux grands courants profonds, à l’âme universelle” (Gance 2002:124). “*J’accuse!* sera un réquisitoire. J’accuse la guerre d’hier d’avoir préparée l’Europe d’aujourd’hui et l’Europe d’aujourd’hui de préparer la guerre de demain, qui sera l’anéantissement total de l’Europe”, declarou numa entrevista (Icart: 277). No início do filme, aliás, pode ler-se a dedicatória: “Je dédie ce film aux morts de la guerre de demain qui, sans doute, le regarderont avec scepticisme sans y reconnaître leur image” (Sobre as tentativas, via Lény Riefensthal, para que o filme fosse exibido na Alemanha cf. o artigo de Laurent Véray no volume dedicado a Gance da revista 1895 [51-52]).

⁴⁷ Em *La Fin du Monde*, obra de uma crise pessoal do realizador, do cinema (com a passagem ao sonoro) e do mundo (a Europa da Sociedade das Nações), o personagem de Jean Diaz desdobra-se em dois – os irmãos Novalio, Jean, poeta (a que Gance dá corpo) e Martial, um cientista, astrónomo -, procurando-se, de alguma forma, dar uma “saída” (positiva) à catástrofe de 1919.

⁴⁸ A matéria sólida do monumento-esfinge e da estátua da “morte”, assim, “amolece” enquanto a montagem rápida, associativa, produz um efeito de animação= vivificação desses elementos no seu ilusionismo alucinatório semelhante à sequência dos leões no *Potemkine* de Eisenstein.

⁴⁹ Delluc, dissemo-lo, considera que Gance, na sua vontade de ser o “Walt Whitman ou le Verhaeren du blanc et noir”, cai, nos intertítulos do filme, num “gongorisme d’université populaire” (ou numa “littérature de troisième ordre et de première prétention”): “[il] a lu trop et mal”, conclui (1985: 166). “L’humanité vraie,

surtout au cinéma, n'admet pas la déclamation, l'attitude théâtrale, la littérature", escreve a propósito do filme de 1919 a que contrapõe os exemplos de *Hearts of the World* de Griffith e *Shoulder Arms* de Chaplin (1990:61).

⁵⁰ Gance, em "Le Cinéma de demain" (1929) alude a "ces images vues les unes au travers des autres, comme des ombres à travers lesquelles apparaissent d'autres images, transparentes et fluides", capazes de dar "cette vie secrète et magique de l'immense espace" (2002: 118).

⁵¹ Descreve Laurent Véray:

"l'arrière plan correspond à un authentique ciel nuageux; les croix ont été filmées devant l'ossuaire de Douaumont; le <réveil des morts>, constitué de dix-neuf figurants portant des masques de squelette qui sortent de leur tombe et des cimetières, a été tourné en studio. La marche des gueules cassées enregistrée au polygone de Vincennes vient donc se superposer aux trois vues précédentes" (1895: 45).

⁵² "La cinématographie demande une constante transposition de notre façon de voir dans une étendue absolument neuve et inconnue de nos sens" (2002: 114), ou seja, "la *Quatrième Dimension des choses* dont le cinéma avec l'accélééré et le ralenti nous donne en quelque sorte une représentation objective" (2010: 309).

⁵³ Em "Le Cinéma de demain", Gance refere-se a "un monde de radiations, d'effleuves, d'échanges, de reflets, de mouvements vertigineux, véritable télépathie des corps, intimement liée à la radioactivité des ames", em sintonia com o qual seria dado o cinema (2002: 116): os personagens dos filmes, assim, seriam "[des] forces vivantes, d'âmes, de sensibilités, se déroulant en lignes flexibles, au sein de ce merveilleux espace" [121].

⁵⁴ Escreve Élie Faure no ensaio "Introdução à Mística do cinema" (1934): "Descobre-se imediatamente no cinema a realização concreta das intuições filosóficas que o fim do século XIX aflorava. Ele projecta o tempo [la durée] nos limites planos do espaço. Que digo eu? Ele faz do tempo uma dimensão do espaço, o que confere ao espaço uma nova e imensa significação de colaborador activo e já não passivo do espírito" [60].

⁵⁵ Dirigindo-se aos "gueules cassées" que surgem no final do filme, Gance declarou: "Si j'ai demandé votre concours, c'est pour que *J'accuse!* soit plus vrai, plus expressif: pour qu'il donne à tous ceux qui le verront l'épouvante de cette chose affreuse qui a fait de vous ce que vous êtes" (Icart: 278) (sobre o mesmo tema cf. o filme, interessante mas bastante mais "soft", de François Dupeyron, *La Chambre des Officiers*, 2001).

⁵⁶ "Je crois toujours au cinéma idéal (...). Je voudrais trouver une formule d'accord entre la musique, l'image, l'onomatopée, la parole réduite au minimum", escreve em 1937 (2002: 158).

⁵⁷ Também no final do filme de 1919, depois da partida dos "soldados mortos", interrogava-se Édith: "Avons-nous rêvé? N'est-ce pas une suggestion formidable? Sous quel empire étions-nous donc?" O do cinema?

⁵⁸ Escreve Gance em 1926 ("La beauté à travers le cinéma"):

"Oui, un art est né, simple, précis, violent, rieur, puissant. Il est partout, en tout, sur tout. Toutes les choses courent à lui, plus vite que les mots ne se rangent sous la plume, lorsqu'une pensée les appelle. Il est si grand qu'on ne le

peut voir en entière et qui, voyant ses mains, qui, ses pieds, qui, ses yeux, s'écrie: c'est un monstre auquel manque une âme" (2002: 80).