revista Estação Literária
Universidade Estadual de Londrina
ISSN 1983-1048
DESDE 2008

RESENHA: A PROBLEMÁTICA ATUAL DE HOLLYWOOD ATRAVÉS DE *O ARTISTA*, DE MICHEL HAZANAVICIUS

Sheila Maria Ribeiro Saad (USP)[1]

***O artista*. Direção: Michel Hazanavicius. França, Estados Unidos da América e Bélgica: La Petite Reine, La Classe Américaine, JD Prod, France 3 Cinéma, Jouror Productions e uFilm, 2011 [produção]. 1 filme (100 min), 35mm, p&b. Título original: The Artist.**

No momento pós-crise mundial, em que diversos países tentam lidar com a falta de capital e com o desemprego generalizado, Hollywood lida com o crescente problema de pirataria e de novas tecnologias que disponibilizam obras completas e gratuitas online, de forma a reduzir os lucros advindos das produções multimilionárias dos estúdios.

Este contexto levou ao aumento na produção de filmes 3D e, consequentemente, do público nas salas de cinema e do capital 'oficial' condizente às produções artísticas, uma vez que grande parte do público não dispõe de condições financeiras para comprar um televisor com tal tecnologia. Essas produções, no entanto, demonstram seguir a mesma trajetória do cinema mudo no que tange ao início da utilização da nova tecnologia, uma vez que podemos observar, simultaneamente, a utilização magistral de recursos técnicos e o empobrecimento dos enredos, os quais resultam em um posicionamento contemplativo e acrítico de seu espectador.

Tal movimento da Indústria Cultural, apesar de recente, não difere daqueles observados em outros momentos de redução de público nas salas de cinema e

[1] Mestranda em *Literatura e Cinema*, da área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: sheila.saad@usp.br.

consequentes empréstimos feitos junto a Wall Street: em 1927, essa queda transformou o cinema mudo em sonoro e, no momento pós Segunda Guerra Mundial, levou à demissão em massa de trabalhadores sob o pretexto de uma possível ameaça comunista – momento este que ficou conhecido como *Red Scare*.

Essa transição do cinema mudo ao sonoro ocorreu de forma bastante abrupta e rápida, uma vez que, após o lançamento de *O Cantor de Jazz*[2], em 1927, praticamente todos os filmes foram transformados em *talkies*[3]. Ou seja, houve uma mudança radical no cenário de produções hollywoodianas de 1928, momento no qual a maioria dos filmes continuava muda (220 de 294), a 1929, quando pouquíssimas produções permaneceram silenciosas (28 de 290). Tal mudança na forma de produção, advinda da introdução de diálogos nos filmes, implicou, inicialmente, num retrocesso estético atroz da indústria cinematográfica, uma vez que, devido às limitações de captação de som do microfone, os artistas tinham que se manter praticamente imóveis durante as filmagens das cenas. Ademais, neste período de transição, a arte de contar histórias *visualmente* foi deixada de lado e tardou um pouco até que os filmes falados pudessem alcançar as mesmas conquistas artísticas do período anterior. Sobre esse tema, Cook nos ensina que

> os filmes pararam de se mover quando eles começaram a falar, porque entre 1928 e 1931 eles virtualmente regressaram à sua infância em termos de edição e movimento de câmera. Isso ocorreu, em boa parte, porque os microfones utilizados na época que eram usados para gravar sons tinham dois defeitos substanciais. Primeiramente, eles tinham um alcance muito limitado, então para serem ouvidos na *sound track* todos os atores deveriam falar diretamente neles. O efeito regressivo disso relaciona-se a atores sem movimento nos quadros em que havia alguma fala. [...] Os sistemas de som nos filmes também militaram, a princípio, contra a edição devido ao deslocamento necessário entre imagem e som [...]. Isso tornou impossível, inicialmente, editar e compor uma impressão digital sem eliminar porções relevantes de som. [...] Em pouco tempo de novas técnicas, os artistas que diretores solicitaram durante anos em filmes mudos foram deixados de lado e esquecidos à sombra do microfone[4] (Cook 2004: 222-224).

Concomitantemente, devido ao alto custo da adaptação das salas de cinema, os estúdios fizeram altos empréstimos junto a Wall Street. Assim, em pouco tempo, representantes de grupos financeiros estavam presentes na diretoria dos estúdios cinematográficos, tomando decisões políticas. Ademais, por volta de 1930, uma série

---

[2] *O cantor de jazz*. Direção: Alan Crosland. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures, 1927 [produção]. 1 filme (88 min), 35mm, p&b. Título original: The Jazz Singer.
[3] A expressão *talkies* se popularizou bastante nos Estados Unidos e refere-se a *talking picture*, ou filme falado, em português.
[4] Tradução minha.

de fusões e realinhamentos acabou por concentrar 95% da indústria fílmica nas mãos de oito estúdios, os quais estavam organizados verticalmente, de maneira a controlar não apenas os meios de produção, mas também os de distribuição e exibição. Nesse período, todos os passos da produção, desde sua concepção até sua exibição, eram cuidadosamente controlados, de forma que estavam impressos nos filmes os estilos e valores dos estúdios que os produziam, bem como dos artistas envolvidos em sua produção, visando difundir a ideologia capitalista que regia tais estúdios.

É este período de transição que serve como pano de fundo e motor da narrativa do filme majoritariamente mudo e branco e preto intitulado *O Artista*, dirigido pelo francês Michel Hazanavicius. A obra, contrariando todas as expectativas por se opor às produções atuais que tendem a esbanjar efeitos especiais e recursos tecnológicos, foi muito bem aceita pela audiência e premiada pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas norte-americana com o Oscar de melhor filme, diretor e ator, entre outros.

Nesta obra, entramos em contato com um grande artista de cinema mudo, George Valentin (Jean Dujardin), o qual presencia a ascensão do cinema sonoro e, por se recusar a adaptar-se a ele, é demitido pelo estúdio. A partir daí, são traçados diversos paralelos entre Valentin e outros cânones há muito esquecidos do cinema mudo, como o próprio nome do personagem, criado aos moldes do grande Rodolfo Valentino, capaz de suprir toda a falta de diálogo unicamente através de suas expressões faciais e corporais; o alcoolismo aos moldes de Buster Keaton, ambos como resultado do fim de suas carreiras; a tentativa de criar uma produtora independente, como Charlie Chaplin e outros tentaram fazer através da criação da *United Artists*[5]; a rejeição do som e a projeção de seus próprios filmes para um público inexistente, aos moldes da imagem canonizada por Gloria Swanson em *Sunset Boulevard*[6], entre outros. No entanto, ao contrário da personagem Norma Desmond, magistralmente representada por Swanson em *Sunset Boulevard*, Valentin envolve-se emocionalmente com Peppy Miller (Bérénice Bejo), sua ex-fã e atual estrela de Hollywood, rendendo-se finalmente à exibição de um filme sonoro e, posteriormente, com a constante ajuda e proteção de Peppy, ele retorna às telas.

A produção, apesar de explorar todas as características do estilo mudo ao qual faz referência – intertítulos, câmera parada, atuações exageradas e planos básicos de câmera – e contar com uma trilha sonora que acompanha toda a narrativa, promove algumas quebras significativas com o mesmo, de forma a comentar esse momento histórico, tanto temática quanto estética e formalmente. Os exemplos são variados:

---

[5] A *United Artists Pictures* foi uma companhia de cinema fundada em 1919 por Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e D.W. Griffith, com o intuito de fazer frente às grandes corporações cinematográficas da época. Com os anos, o estúdio sofreu modificações e acolheu atores e diretores do cinema mudo, contemplando, inicialmente, aqueles que se opunham aos grandes estúdios e, posteriormente, aqueles que buscavam uma alternativa para continuarem produzindo ao serem esquecidos pelo público e pela Indústria.

[6] *Crepúsculo dos deuses*. Direção: Billy Wilder. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1949 [produção]. 1 filme (110 min), 35mm, p&b. Título original: Sunset Boulevard.

durante seu pesadelo, Valentin observa o mundo de forma diferente, sonora; no encerramento do filme, uma cena mostra o início dos musicais, também já com som. Ademais, ao longo da obra, observa-se não apenas a utilização recorrente de trocadilhos com a palavra 'falar', mas também a presença da metalinguagem, como a ocasional incapacidade de Valentin em ouvir as pessoas.

Tais modificações e inserções sonoras ao longo da narrativa indicariam uma crescente acomodação da antiga forma de se fazer cinema à nova, a qual resultaria numa mudança final na própria forma de produção cinematográfica.

Sobre essa adaptação e refuncionalização da arte, tomemos o texto do cineasta soviético Sergei Eisenstein acerca da passagem do cinema mudo para o sonoro, o qual se faz atual ao ser aplicado a esse novo momento da Indústria Cultural e se assemelha ao efeito de estranhamento defendido posteriormente pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht:

> O filme sonoro é uma faca de dois gumes, e é bem provável que seus adeptos sigam um caminho menos resistente, ou seja, que eles busquem simplesmente satisfazer a curiosidade do público. Primeiramente, nós observaremos a exploração comercial da mercadoria que é mais fácil para manufaturar e vender: os *talkies* [...]. O primeiro período sensacionalista não prejudicará o desenvolvimento dessa nova arte, mas haverá um novo período – um período terrível. Com o declínio da primeira exploração de possibilidades práticas, as pessoas tentarão substituir dramas tirados da 'boa literatura' e farão outras tentativas para que o teatro invada as telas. Usado dessa forma, o som destruirá a arte da montagem. [No entanto], o uso do som deve ser aplicado como contraponto da montagem, de forma que os primeiros experimentos com o som devem ser direcionados à 'não coincidência' com a imagem visual. Apenas esse método pode produzir o sentimento que buscamos, o sentimento que levará, com o tempo, à criação de um contraponto orquestrado entre imagem-visão e imagem-som[7] (Eisenstein, 1928 *apud* Cook 2004: 225).

Constatamos, portanto, que o trajeto atual do cinema 3D assemelha-se àquele do cinema sonoro, no que tange à utilização exclusiva de novas tecnologias em detrimento de enredos que contem com a habilidade crítica de seu espectador, levando o mesmo a voltar às salas de cinema, assim como o som fez com a audiência de outrora. *O Artista*, no entanto, ao traçar, na atualidade, um paralelo com esse momento específico da história do cinema, demonstraria que, passado o momento de adaptação e até de acomodação do público à tecnologia, seria necessária a produção de enredos que utilizem essa técnica a seu favor, incorporando-a e refuncionalizando-a.

[7] Tradução minha.

REFERÊNCIAS

COOK, David A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton & Company, 2004.

RESENHA RECEBIDA EM 09/07/2012 E APROVADA EM 09/11/2012.