



## Conversações thibaudeanas: diálogos de um forasteiro das letras sobre cinema e literatura

### *Thibaudean Conversations: Dialogues by an Outsider of the Letters on Cinema and Literature*

Álvaro Perini Canholi

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná/Brasil

alvaro.perini.canholi@uel.br

<http://orcid.org/0000-0002-0695-2016>

Laura Taddei Brandini

Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Paraná/Brasil

laura@uel.br

<http://orcid.org/0000-0001-9041-8723>

**Resumo:** Este artigo tem como foco um escrito de 1928 e outro de 1936 do crítico literário francês Albert Thibaudet, produzidos na primeira metade do século XX e publicados na *Nouvelle Revue Française*. A escolha destes se justifica pelo tema de ambos, o cinema, e por terem sido escritos no período de transição da película muda para a falada, trazendo reflexões pioneiras sobre o fazer cinematográfico. Assim, busca-se analisar as *conversações* thibaudeanas acerca da díade cinema-literatura, intermediada pelo teatro, nos limites de um recorte no tempo – o do crítico francês – para em seguida estender suas fronteiras para diálogos e reflexões mais contemporâneos, colocando em evidência a interdisciplinaridade que irradia do estudo de sua obra.

**Palavras-chave:** Albert Thibaudet; crítica; conversação; estudos interartes.

**Abstract:** This article focuses on one writing from 1928 and another from 1936 of the French literary critic Albert Thibaudet, produced in the first half of the 20th century and published in the *Nouvelle Revue Française*. The choice is justified by the theme of both, the cinema, and due to being written in the transition period from silent to spoken films, bringing us pioneering reflections on filmmaking. Thus, this article seeks to analyze the “thibaudean” conversations about the cinema-literature dyad, mediated by theater, within the limits of a cut in time – which is that of the French critic – to then extend its borders to more contemporary dialogues and reflections, placing in evidence the interdisciplinarity that radiates from the study of his work.

**Keywords:** Albert Thibaudet; criticism; conversation; interart studies.

## Introdução

Se o crítico francês Albert Thibaudet é pouco conhecido em seu próprio país, que dirá de seu renome no Brasil. Contudo, trata-se de um dos mais prolíficos críticos literários da primeira metade do século XX e, sem dúvida, um dos mais eruditos e curiosos, atento às novidades artísticas de sua época, como a cinematografia, por exemplo. A proposta deste texto é apresentá-lo brevemente ao público brasileiro através de suas reflexões acerca das interfaces entre literatura e cinema, oferecendo ao leitor um estímulo para também se questionar a respeito das possibilidades de diálogo entre as artes. Para tanto, analisaremos os artigos “Homère au cinéma” [Homero no cinema] (1928) e “Cinéma et Littérature” [Cinema e Literatura] (1936), publicados na *Nouvelle Revue Française*.

Para Antoine Compagnon, em seu livro *Os antimodernos* (2011), certos escritores são “antimodernos”, ou seja, são “modernos melindrados pelos tempos modernos”, ofendidos pelo modernismo, ressentidos pela modernidade, “modernos que o foram a contragosto”, “modernos atormentados”. Ou ainda: “modernos intempestivos”. Homens que, partícipes da história da literatura, surgidos pós-Revolução Francesa, foram, em sua maioria, negligenciados. Na melhor acepção do crítico: são os “modernos em liberdade”. (COMPAGNON, 2011, p. 19)

É nesse tempo e espaço que encontramos Albert Thibaudet (1874-1936). Um crítico não estritamente especializado e, por esse motivo, como nos coloca Compagnon, livre, robusto, generoso, exuberante, como as figuras dos críticos da época, “sempre em alerta e curiosos por tudo”. Um crítico feliz – como define o autor –, que no ano de sua morte “havia se imposto como um dos observadores mais sensatos da vida literária e política da Terceira República”. (COMPAGNON, 2011, p. 269)

Com olhos provocados por essa pluralidade, experimentaremos aqui um rápido mergulho em sua obra, reunida majoritariamente no volume organizado por Antoine Compagnon e Christophe Pradeau, *Réflexions sur la Littérature* (2007). “Homère au cinéma” e “Cinéma et Littérature”, textos-chave de nossa reflexão, propõem diálogos entre o cinema e a literatura, intermediados pelo teatro, corroborando o principal mecanismo de construção de sentido e argumentação presente nos textos do crítico francês: a **conversação**. Esta atua não só como elemento de construção de seu texto, mas sobretudo como visão da necessária conexão e do fluxo entre as artes.

Em suma, a singularidade da produção de Thibaudet e o momento artístico e político no qual ela se inseriu nos serve aqui como dinamismo para um trabalho que tem como fim último a revisão, análise, divulgação e consequente revalorização de sua obra, esquecida como a de tantos outros escritores. Se o destino dos críticos, como reflete Compagnon, é o de se apagar com a geração que eles iniciaram na literatura, no caso de Thibaudet “o contraste é tanto mais rude entre sua notoriedade no final de sua vida e o esquecimento em que ele caiu rapidamente”. (COMPAGNON, 2011, p. 274)

Assim, parece-nos imprescindível direcionar nossos olhares a esta importante figura das letras em que, ainda segundo Compagnon (2011), “crítico literário e crítico político foram, na verdade, inseparáveis, estabeleceram-se sobre os mesmos princípios de generosidade e de moderação e se revezavam naturalmente”, a este “liberal independente e impertinente”, que acreditava na literatura como uma estrada real” (p. 274), rota que nos conduziu à “floresta das letras” – e que propomos como caminho a ser experimentado pelo leitor –, campo onde floresce o encontro entre as artes.

### **Um forasteiro (feliz) na floresta das letras; um estranho (inconformado) no pombal das artes**

[...] Embora Valéry tenha observado que ninguém fora mais talentoso que Thibaudet “na arte de criar perspectivas em meio à enorme floresta das Letras”.<sup>1</sup> (LEYMARIE, 2006, p. 307, tradução nossa)

Antes de nos embrenharmos nas considerações de Thibaudet, é importante localizarmos o cinema do qual falamos e com o qual Thibaudet teve contato. Na primeira metade do século XIX, os avanços nas tentativas de fixação de imagens em suportes já indicavam o advento da fotografia, abrindo caminho para o surgimento de uma atitude revolucionária no mundo das artes e da indústria cultural: o pensamento cinematográfico. No final deste mesmo século, mais precisamente em 1895, Thibaudet testemunharia, aos 21 anos (idade em que estava começando sua carreira no campo das Letras), a invenção do cinematógrafo na França, o que permitiu diversas experiências na captação de imagens em movimento, principalmente

---

<sup>1</sup> No original: “[...] Bien que Valéry eût observé que personne n’avait été plus doué que Thibaudet ‘pour l’art de créer des perspectives dans l’énorme forêt des Lettres’”.

as conduzidas pelos irmãos Louis (1864-1948) e Auguste (1862-1954) Lumière, considerados por muitos, mais tarde, os pais do cinema.

Esta manifestação, inicialmente sem som e voltada ao registro, como se verifica no célebre exemplo de um dos primeiros curta-metragens da história do cinema, *La sortie de l'usine Lumière à Lyon* [Saída da fábrica Lumière em Lyon], feito no final do século XIX por Louis Lumière, passando pelas produções do ilusionista francês Georges Méliès (1861-1938), seria reprojetaada por um novo cenário que se desenharia: a transição da narrativa muda para a falada.

Atento a essas rápidas mudanças, Thibaudet depositaria seu olhar crítico (e controverso) nesse processo do desenvolvimento cinematográfico. Em seu artigo “Cinéma et Littérature”, o crítico admite que tudo relacionado ao cinema acontece rapidamente. E, em suas últimas linhas dedicadas a esta arte, ele nos advertiria de que a hora do “cinema literário” ainda não havia chegado. (THIBAUDET, 2007b)

Entretanto, seria cedo demais para que este momento apregoado por Thibaudet surgisse? Sabemos que, naquela época, o cinema no mundo já passava pela revisão de diversos críticos e suas experimentações artísticas já encontravam campo fértil. De qualquer forma, veríamos, anos mais tarde, movimentos – como a *Nouvelle Vague* – que reclamariam uma incontestante mudança na tradição do cinema francês; ideias que guardam correspondências com aquilo que o crítico predizia, entre elas algumas reflexões do crítico de cinema, ator e diretor francês François Truffaut (1932-1984). A crítica de Truffaut recai sobre o cinema francês pós-Segunda Guerra Mundial. No seu artigo “Uma certa tendência do cinema francês”, publicado em 1953 nos *Cahiers du Cinéma* (TRUFFAUT, 2005), conhecido como o manifesto que deu origem à *Nouvelle Vague*, vemos que suas críticas eram depositadas no cinema dominante da época e desenhavam a necessidade de um cinema autoral em contraponto ao comercial.

Nosso objetivo aqui não é ir além no que diz respeito às relações entre estas figuras – Thibaudet e Truffaut – da Terceira e Quarta Repúblicas Francesas. Mas logo de início salta-nos aos olhos a conexão entre as ideias de ambos os críticos. Entretanto, esta possível intersecção comprova-nos que, como nos indica Leymarie (2006), “certas obras do crítico – ou certos títulos – ainda ecoam nos ouvidos da contemporaneidade”<sup>2</sup> (p. 8, tradução

<sup>2</sup> No original: “Certaines oeuvres du critique – ou certains titres – sonnent toujours à l’oreille du contemporain”.

nossa). Por hora, é importante indicar que a reflexão de Truffaut supracitada foi anunciada anos antes por Thibaudet que, naquele momento, já apontava como principal obstáculo ao desenvolvimento do cinema o sistema mercantil/comercial que regulava a indústria cinematográfica. Trata-se de uma visão, antes de tudo, política, o que não é de se estranhar, uma vez que, segundo Compagnon (2011, p. 271), Thibaudet foi “um dos melhores analistas da vida política dos anos de 1920 e 1930”.

### **Cinema sonoro: o som que cala**

No dia primeiro de fevereiro de 1936, Albert Thibaudet publica o artigo que, sob o título “Cinéma et Littérature”, apresenta uma evidente crítica ao advento do cinema sonoro. Nesse que é um de seus últimos textos, ele parece retomar a história desta arte de forma um tanto nostálgica, pois o cinema que aqui ele critica, antes (como veremos em “Homère au cinéma”), era motivo de fascínio.

Nesse sentido, Thibaudet indaga-se acerca da rapidez que é intrínseca ao cinema, quando comparado à temporalidade da leitura de uma obra literária, por exemplo. Por extensão, consideramos que tal reflexão possa ser aplicada a todas as artes que se servem da tecnologia, numerosas atualmente, o que faz que pouco chame a atenção a velocidade de recepção de filmes, vídeo-poemas e instalações que empregam elementos eletrônicos e digitais. Contudo, no momento em que Thibaudet elabora sua reflexão sobre o cinema, sua referência é a literatura – como continuou a ser por décadas. Diante disso, ele constata o quão difícil é chegar a conclusões na crítica cinematográfica, naquele momento, tão nova quanto essa arte, principalmente no que diz respeito a sua temporalidade própria:

Eu gostaria, neste momento, de fazer uma observação, ou até mesmo de colocar um ponto de interrogação, pois tudo, em matéria de cinema, passa tão rapidamente que não há no mundo algo de que se deva fugir tanto, e com igual rapidez, quanto de tudo o que se pareça com uma conclusão: concluire é fechar.<sup>3</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1584, tradução nossa)

---

<sup>3</sup> No original: “Et je voudrais à cette occasion faire une remarque, ou plutôt poser un point d’interrogation, car tout, en matière de cinéma, passe si rapidement qu’il n’y a pas de monde où l’on doit fuir autant, et avec une rapidité égale, tout ce qui ressemble à une conclusion: conclure c’est fermer”.

Assim, Thibaudet recorre àquele que foi considerado por muitos um dos maiores críticos literários franceses do século XIX, Sainte-Beuve (1804-1869), que deu por máxima à crítica algumas palavras do escritor francês Gabriel Sénac Meilhan (1736-1803): “Somos móveis e julgamos os seres móveis”.<sup>4</sup> (SAINTE-BEUVE, ANO *apud* THIBAUDET, 2007b, p. 1584, tradução nossa) E completa Thibaudet (2007b): “O que dirá, então, o crítico de cinema?”<sup>5</sup> (p. 1584, tradução nossa).

Praticando essa “crítica da mobilidade” que requer a temporalidade do cinema, o crítico se desloca para a literatura e escreve que, ao ler *L'enfant de la nuit* [Criança da noite] e um “determinado número de romances de jovens autores”, é possível ver “o que o cinema mudo pôde trazer de novo e de sadio à literatura”.<sup>6</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa) Por essa razão, segundo Thibaudet, a literatura oferece para o cinema “tônicas de movimento, de pitoresco dinâmico”.<sup>7</sup> O crítico afirma ainda que o teatro também entra nessa conversa, pois “sabemos como os hábitos do cinema permitiram ao teatro adensar, apurar, sustentar em uma pantomima o que antes teria exigido um diálogo”.<sup>8</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

Os exemplos da literatura servindo-se do cinema indicam, para Thibaudet, que há uma literatura sadiamente usuária do cinema. Podemos ver aqui uma ideia de retroalimentação e entendemos que Thibaudet enxerga essa simbiose entre as artes como algo proveitoso, até mesmo necessário. Contudo, o crítico lamenta:

Infelizmente, e sobretudo desde o cinema sonoro, tudo acontece como se a recíproca não fosse verdadeira, como se a literatura fosse mais ou menos contraindicada para o cinema, como se o cinema fosse governado por um *abhorret a litteris*.<sup>9</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

<sup>4</sup> No original: “Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles”.

<sup>5</sup> No original: “Que dira alors le critique de cinéma?”

<sup>6</sup> No original: “[...] ce que le cinéma muet a pu apporter normalement de nouveau et de sain à la littérature”.

<sup>7</sup> No original: “[...] remontes de mouvement, de pittoresque dynamique”.

<sup>8</sup> No original: “[...] on sait comme les habitudes du cinéma ont permis au théâtre de resserrer, de déblayer, de faire tenir dans une pantomime ce qui auparavant eût exigé un dialogue”.

<sup>9</sup> No original: “Malheureusement, et surtout depuis le cinéma sonore, tout s’est passé comme si la réciproque n’était pas vraie, comme si la littérature était plus ou moins contre-

Isto é, por algo muito diferente das letras. Esta inconsistência na relação com as letras, que se faz em via de mão única, é alvo da crítica de Thibaudet. Para ele, as possibilidades que o cinema trazia deveriam repercutir em uma troca com as artes. Mas as experiências iniciais parecem, para o crítico, ter causado uma ruptura, como vemos nas linhas que seguem:

A sonorização foi a passagem da pantomima para o teatro, isto é, de uma arte que não é literária para uma arte que é literária há mais de dois mil anos. O cinema sonoro deveria ter sido para o teatro o que o disco e o rádio foram para a música, o que a prensa foi para a Bíblia, ou seja, um trampolim para uma conquista. Ora, a experiência rapidamente mostrou as incompatibilidades e que só se sustentava na tela o que havia sido feito para a tela, pensado, se podemos dizer assim, para a única categoria da tela, e fora do teatro.<sup>10</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

Notamos aqui que o crítico vê a transição do cinema mudo para o falado como, idealmente, uma passagem para um novo patamar, uma transformação, como ocorreu com outras artes. Entretanto, Thibaudet compreende que, talvez com a chegada da palavra em som, ou melhor, com a captação dos diálogos dos atores (levando-se em conta as controvérsias a respeito da expressão “cinema mudo”, pois já eram utilizados músicas e ruídos nas películas assim definidas), o cinema não estaria ampliando as suas próprias possibilidades, ou as possibilidades do teatro, ficando limitado ao que se via nas telas.

Decerto ele compreende que a película sonora, ao trazer a possibilidade de desenvolvimento de uma nova roupagem para o teatro e sua literatura, acabou por construir uma hibridização artística que, levada a outros lugares por meio desse novo suporte, não obteve êxito. Neste caminho de insucesso (compreensível, quando se trata de experimentações, mas que não foi visto com bons olhos por Thibaudet), o crítico francês frisa que o

---

indiquée au cinéma, comme si le cinéma était gouverné par un *abhorret a litteris*”.

<sup>10</sup> No original: “La sonorisation, c’était le passage de la pantomime au théâtre, c’est-à-dire d’un art qui n’est pas littéraire à un art qui est littéraire depuis plus de deux mille ans. Le cinéma sonore aurait dû être au théâtre ce que le disque et la radio étaient à la musique, ce que l’imprimerie fut à la Bible, soit un tremplin pour une conquête. Or l’expérience montra vite les incompatibilités, et que cela seul tenait l’écran qui avait été fait pour l’écran, pensé, si l’on peut dire, sur la seule catégorie de l’écran, et en dehors du Théâtre”.

cinema sonoro acabou por se fechar em sua estrutura. E o que deveria servir como trampolim para novas conquistas, acabou por conduzir a uma cisão.

Thibaudet dá a entender que talvez o resultado fosse positivo se o cinema tivesse feito como o teatro, que concedeu a si mesmo sua literatura independente. Assim, o teatro, segundo a compreensão do crítico, “repugna o diálogo que não fora feito para o teatro, ou cuja beleza não é uma beleza cênica [...]”.<sup>11</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1585, tradução nossa)

A esse respeito, explica Jean-Louis Jeannelle (2014): “[...] Albert Thibaudet evoca a hipótese de uma ‘literatura autônoma’, nascida da grande tela, cujas regras de composição e apresentação seriam próprias dele (do cinema), assim como se fez para as peças de teatro”<sup>12</sup> (tradução nossa). Mas a infelicidade, para o crítico francês, é que a tela não é dada à literatura em tudo o que visa projetar. E, para ele, o cinema sonoro

[...] nasceu na crise do conceito de literatura, como diriam, sob o signo dessa crise, e aí se sente bem, recusa-se a sair. Sairá quando o “libreto” de um bom filme tiver um valor literário, como o “libreto” de uma boa peça. Por que isso não aconteceria? Talvez – quem dera! – pela mesma razão que faz que mesmo a ópera existindo por quase três séculos, a literatura não pôde preservar um único “libreto” de ópera.<sup>13</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

Essa ideia conduz o crítico a uma reflexão talvez lacunar, na qual observamos que o cinema sonoro é uma espécie de ópera visual, local em que a palavra ocupa um papel secundário, ao passo que o movimento das imagens tem o mesmo lugar de destaque da música (THIBAUDET, 2007b). Dessa forma, ele expõe que o libreto da ópera, ou seja, o texto da obra lírica,

---

<sup>11</sup> No original: “[...] répugne au dialogue qui n’a pas été fait pour le théâtre, ou dont la beauté n’est pas une beauté scénique”.

<sup>12</sup> No original: “Albert Thibaudet évoque l’hypothèse d’une “littérature autonome” née du grand écran, dont les règles de composition et de présentation lui seraient propres, ainsi que cela s’est fait pour l’édition des pièces de Théâtre”.

<sup>13</sup> No original: “L’écran sonore est né dans la crise du concept de littérature, et, comme on dirait, sous le signe de cette crise, et il s’en trouve bien, et il refuse d’en sortir. Il en sortira quand la ‘brochure’ d’un bon film aura une valeur littéraire, comme la ‘brochure’ d’une bonne pièce. Pourquoi cela n’arriverait-il pas? Peut-être, hélas! pour la même raison qui fait que l’opéra existant depuis bientôt trois siècles, la littérature n’a pas pu retenir une seule ‘brochure’ d’opéra”.



“é literariamente limitado pelas condições e pelo peso de uma matéria musical. Mas a arte do cinema é, de cima a baixo, esmagada por uma matéria muito mais pesada”.<sup>14</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa) E, conforme avançam seus argumentos, vemos que, para ele, diferentemente do cinema, outras artes não precisam mais do que um mínimo de material para que sejam realizadas:

A escultura, a pintura, a literatura, a dança, atingem seus ápices com um pouco de mármore, de tela, de papel, ou nada (a dançarina nua seria um tipo de zero absoluto). A arquitetura e a música precisam de uma colaboração mais considerável da matéria, da sociedade, do dinheiro, mas a adaptação é feita há séculos e os meios delas estão mais ou menos à disposição.<sup>15</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

Seguindo essa abstração, após indicar o papel secundário da palavra e a ausência de uma espécie de “valor literário” (sobre o qual ele não vai se aprofundar) na concepção das obras cinematográficas, vemos um Thibaudet em busca dos agentes causadores deste cinema sonoro que o desagrada. Nesse caminho, ele se lança a uma visão política, ao apontar o novo cinema como uma arte escravizada pela realidade concreta da indústria e do comércio. Para ele, sua obra é quase sempre feita para o grande público; depende de seu aplauso, de sua aprovação. Dessa forma, o meio cinematográfico assume um papel subserviente em relação ao mercado.

O texto mostra ainda que o cinema tem permanecido no mesmo ponto “em que se encontrariam a poesia e o romance se uma venda mínima de duzentos mil exemplares em um ano fosse indispensável, comercialmente, para a edição de um livro”.<sup>16</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

---

<sup>14</sup> No original: “[...] est géné littérairement par les conditions et le poids d’une matière musicale. Mais l’art du cinéma est, lui, du haut en bas, écrasé par une bien plus lourde matière”.

<sup>15</sup> No original: “La sculpture, la peinture, la littérature, la danse atteignent les sommets avec un peu de marbre, de toile, du papier, ou rien (la danseuse nue serait ici une matière de zéro absolu). L’architecture et la musique ont besoin d’une collaboration plus considérable de la matière, de la société, de l’argent, mais l’adaptation est faite depuis des siècles, et leurs moyens sont à peu près à pied d’oeuvre”.

<sup>16</sup> No original: “Le cinéma en reste au point où se trouveraient la poésie et le roman si une vente minima de deux cent mille exemplaires en un an était indispensable, commercialement, à l’édition d’un livre”.

Nesse caso, ironiza Thibaudet, *Fantômas*<sup>17</sup> substituiria *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Por que uma análise tão restritiva do cinema? Há, para ele, este fator preponderante: a questão comercial. Vemos aqui uma crítica direta à influência dos produtores, dos financiadores, dos patrocinadores culturais. Entretanto, em razão da proposta de nosso texto, não temos a intenção de ir além nesta discussão, tratando do impacto comercial da obra artística. Buscamos, sim, explicitar que essa visão comercial é um dado que sustenta as opiniões de Thibaudet acerca tanto da relação entre as artes quanto do desenvolvimento do cinema nesse cenário.

E, nesse sentido, como sugere o crítico, não existem apenas os obstáculos colocados pelo mercado, há também os de linguagem, de adequação ao meio para o qual se visa transpor a obra. Nesse diálogo cheio de idas e vindas, Thibaudet cita alguns exemplos de produções que obtiveram resultados diferentes quando levadas ao teatro e ao cinema. Assim, ele menciona – dentre outros – dois trabalhos do escritor francês Marcel Pagnol (1895-1974), apenas para ilustrar sua ideia e indicar que a linguagem cinematográfica se configurava como um campo movediço. Segundo Thibaudet (2007b), Pagnol “fez no teatro uma coisa inteligente e na tela uma coisa idiota, pois é preciso ao teatro um mínimo de inteligência e à tela um mínimo de idiotice”<sup>18</sup> (p. 1588, tradução nossa).

À parte sua crítica avinagrada, fruto também de sua visão política que enxerga uma relação de subserviência do cinema em relação ao mercado, o que ele busca enfatizar é que nem sempre o que é produzido para o teatro pode ser transposto para o cinema. Entretanto, para ele, o cinema não pode se fechar em si mesmo, como teria ocorrido constantemente, naquele momento, com o advento da película sonora. Para o crítico, era necessário se abrir, mas respeitar as idiosincrasias de cada produção artística.

---

<sup>17</sup> Segundo nota de rodapé do texto, na edição citada, trata-se do herói de uma série de livros de Pierre Souvestre e Marcel Allain, publicado todos os meses pela Casa Fayard, de fevereiro de 1911 a setembro de 1913. A série foi retomada por Allain, em 1926. (THIBAUDET, 2007b, p. 1586)

<sup>18</sup> No original: “[...] a fait au théâtre quelque chose d’intelligent, et à l’écran quelque chose de stupide, parce qu’il faut au théâtre un minimum d’intelligence et à l’écran un minimum de stupidité”.

Podemos afirmar que Thibaudet visualiza a criação cinematográfica como algo que deve ser conduzido com base numa reflexão de cunho eminentemente político, sem deixar de atentar para as diferenças entre as linguagens. Vemos um crítico inquieto com os rumos de um cinema que, por sua capacidade de atingir multidões, pode, para ele, se perder no caminho, esquecer a necessária fusão entre as artes, enveredando-se pelas rotas tortuosas do mercado e abandonando, assim, as trilhas indicadas pelo debate, as do diálogo interartes.

### **Cinema mudo: o silêncio que fala**

Quase oito anos antes de levar às páginas da *NRF* a crítica ao cinema sonoro, entendido por Albert Thibaudet como uma arte regida pelo capital, ele publica, no dia primeiro de março de 1928, um entusiasmado artigo sob o título “Homère au cinéma”, em que serão tratadas as potencialidades de uma tradução filmica<sup>19</sup> para a obra *Odisseia*, de Homero. O que principia suas cogitações é o crescente interesse, naquela época, em torno da ideia de uma possível tradução para a tela da obra *Iliada* – também do poeta épico supramencionado –, aprovada, segundo Thibaudet (2007b), por uma alta personalidade inglesa, “com a reserva de que ela não fosse feita pelos americanos”<sup>20</sup> (p. 1242, tradução nossa), o que irritou Los Angeles, ou melhor, Hollywood.

A ironia, tão presente nos escritos de Thibaudet, surge, assim, logo no início deste artigo, colocando mais uma vez em relevo sua análise política habitual, dessa vez direcionada ao cinema comercial americano. Mas, para além da visão crítica, já apontada nas linhas desta pesquisa, há nesse texto do crítico francês dois pontos que entendemos como fundamentais e sobre os quais trataremos nesta análise. O primeiro deles reside no pressuposto de que quando Thibaudet discorre sobre os valores da tradução do grego ali empregada, bem como sobre uma possível aplicação dessa tradução à tela do cinema, no que hoje chamaríamos de uma tradução intersemiótica (JAKOBSON, 1995), ele esboça um pensamento cinematográfico, relativo

---

<sup>19</sup> Empregamos a expressão “tradução filmica” por uma questão de fidelidade ao pensamento de Thibaudet: em “Homère au cinéma” ele se refere aos filmes que têm por base uma obra literária como “traduções”. (Cf. THIBAUDET, 2007a, p. 1242)

<sup>20</sup> No original: “[...] sous la réserve qu’elle ne fût pas faite par les Américains”.

à transposição de uma obra literária para o cinema. Como seu ponto de partida é sempre a obra literária, Thibaudet aplica a mesma compreensão de passagem de um idioma para o outro – do grego para o francês – em suas reflexões acerca da passagem de uma obra literária para a tela do cinema.

Respeitando a relação de equivalência estabelecida por Thibaudet entre duas obras de idiomas diferentes e duas obras concebidas com linguagens diferentes – literária e cinematográfica –, acreditamos que a compreensão de Jakobson (1995) de “tradução intersemiótica” ou “transmutação” corresponda à do crítico francês. Este não problematiza a relação entre cinema e literatura diretamente do ponto de vista das questões levantadas por uma adaptação cinematográfica, sobre as quais teóricos mais modernos como os professores Linda Hutcheon, da Universidade de Toronto, e Robert Stam, da Universidade de Nova York, ambos com pesquisas direcionadas aos Estudos Comparados e à Teoria da Adaptação, se debruçam, especialmente nas obras *A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*, de Stam (2008), publicado pela primeira vez em 2004, e *A Theory of Adaptation* (2006), de Hutcheon.

Stam (2006), por exemplo, discute, em seu texto “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”, como as adaptações no cinema de textos literários são vistas segundo um processo de perda, no qual o romance ocupa um lugar privilegiado. O teórico busca “desconstruir a doxa não declarada que sutilmente constrói o status subalterno da adaptação (e da imagem cinematográfica) vis-à-vis os romances (e o mundo literário)”. (STAM, 2006, p. 20) Ora, temos aí algo que Thibaudet toca, de certa forma, em suas reflexões, ressaltando o valor (positivo) daquilo que ele chama de tradução fílmica, mas também ao discutir as adaptações de textos literários, com foco preciso na poesia épica ou epopeia para as telas, destacando experiências que obtiveram êxito ou fracassaram, mas sempre ressaltando o necessário diálogo entre diversos textos (original e traduzido), para então partir, em seguida, à enumeração de possibilidades que o cinema mudo ofereceria para a literatura, em especial à *Odisseia*, no que diz respeito à tradução desta obra do grego para o francês feita pelo diplomata Victor Bérard, como veremos.

O segundo aspecto que consideramos fundamental reside no fato de que seu artigo foi escrito quando o cinema mudo era o modelo vigente. Nesse contexto, as traduções de cânones literários, como os poemas épicos,

e a conseqüente reflexão que essa atitude instaura, talvez pudessem repercutir em possibilidades imagéticas, as quais – compreende o crítico – são apropriadas para o cinema. É neste sentido que Thibaudet discorre sobre o trabalho do tradutor e especialista da *Odisseia* Victor Bérard<sup>21</sup> (1864-1931), tecendo inúmeros elogios ao que ele chama de “prolegômenos geográficos” da obra. Aliás, parece que é justamente a “visão geográfica” que seduz Thibaudet, pois ele frisa que “o mérito, nem sempre reconhecido, da grande obra do Sr. Bérard é de, para além do poema escrito, sempre ter buscado as raízes, o frescor e a vida do não escrito, do não lido, do que é dito, ouvido e visto”.<sup>22</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1243, tradução nossa) O crítico busca enfatizar em seu texto que a *Odisseia* de Homero pode ser traduzida e, por conseguinte, levada a outros suportes, para além de uma necessidade meramente teatral, para além da rapsódia, tendo como guia nesta viagem interartística a noção geográfica de Bérard (segundo o crítico francês, há quarenta anos instalado na *Odisseia* de Homero) e, como veículo, o cinema.

Para Thibaudet, o trabalho “singular” e “comovente” de Bérard tirou de Homero um tema inesgotável, que nos parece ser justamente essa característica geográfica. Nesse caminho, ele disserta sobre o caráter rítmico da prosa na tradução de Bérard, muito apropriado “às necessidades do palco, da sala de espetáculos, do recital”.<sup>23</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1243, tradução nossa) Mais adiante, ele ainda afirma que dificilmente se vê no teatro o recitar de uma tradução em prosa de um poeta dramático. E declara ser “uma pena” que nenhuma experiência significativa de recitação rapsódica tenha sido levada a Paris, o que, para ele, poderia ser feito no palco do *Vieux-Colombier*, “filial dramática da NRF” (LEYMARIE, 2006, p. 100, tradução nossa), grupo teatral coordenado por seu conterrâneo e companheiro na NRF, Jacques Copeau (1879-1949).

De acordo com o crítico, esse talvez fosse o espaço mais apropriado, onde seria possível “um mediador entre a representação propriamente dita

---

<sup>21</sup> Victor Bérard foi um diplomata francês conhecido por sua tradução da *Odisseia* de Homero e por suas tentativas de reconstituição das viagens de Ulisses.

<sup>22</sup> No original: “[...] c’est d’avoir toujours, par-delà le poème écrit, cherché les racines, la fraîcheur et la vie du non écrit, du non lu, de ce qui est dit, écouté et vu”.

<sup>23</sup> No original: “[...] pour les nécessités de la scène, de la salle, de la récitation”.

de uma tragédia”<sup>24</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1243, tradução nossa) e a leitura particular de Copeau. Certamente ele cita este pedagogo teatral e sua **escola** por se tratar de um grupo experimental, bem como pelo interesse e respeito pelo texto que os dois compartilhavam. Pela reflexão que, talvez ele soubesse, lá teria lugar.

Mas Thibaudet aborda, neste ponto do texto, o teatro do “velho pombal” para indicar que, mesmo que as traduções da obra de Homero sejam geralmente conduzidas por uma necessidade teatral, em Bérard, ela se abre para outras manifestações artísticas, pois se faz “dominada pelas realidades geográficas”. O crítico ressalta o valor de uma “imaginação geográfica”, que ele entende como um dom autêntico e raro. Sem esta noção, diz, a geografia nada faria além de livros didáticos. E, podemos deduzir que, para ele, por meio dessa imaginação, ancorada na realidade da obra, dessa leitura é possível a construção de uma composição filmica.

Mas como se dá este trabalho de tradução realizado por Bérard, tão próximo do fazer cinematográfico e que acaba por fornecer material interessante à construção de uma película? Em seu texto, Thibaudet delinea alguns caminhos. Para ele, podemos ver na *Odisseia* uma transformação, engendrada por Homero, das instruções náuticas (ou geográficas) em poesia, ao passo que o tradutor Bérard as retira de dentro da poesia homérica, fazendo um movimento, podemos dizer, contrário. Nesse sentido, Thibaudet (2007a) recorre a figuras de linguagem, indicando que Homero converte “o graveto seco em árvore” e Bérard localiza o “graveto no princípio da árvore”<sup>25</sup> (p. 1244, tradução nossa).

Para o crítico, este é o trabalho do filólogo e do geógrafo (e, podemos dizer, da direção, do roteiro cinematográfico, da adaptação): um movimento criativo que vai deste graveto seco para a árvore, mas também, nesse caso, da jornada fenícia ao poema homérico.

Dessa forma, diz Thibaudet (2007a):

---

<sup>24</sup> No original: “[...] voir un intermédiaire entre la représentation proprement dite d’une tragédie”.

<sup>25</sup> No original: “Homère transforme des instructions nautiques en poésie, la baguette sèche en arbre dont la tête au ciel est voisine et dont les pieds touchent à l’empire des morts. Et M. Bérard retrouve les instructions nautiques sous la poésie, la baguette au principe de l’arbre”.

[...] a Odisseia publicada e traduzida pelo Sr. Bérard é somente uma passagem, um plano intermediário, ou um trampolim para essas duas *Odisseias* vivas: a *Odisseia* apresentada em um teatro, recitada por um rapsodo e a *Odisseia* vista pelos sítios mediterrâneos que teve diante dos olhos não Homero, navegador de roupão, mas os marinheiros fenícios cujos documentos náuticos ele possuía. No ponto de cruzamento dessas duas *Odisseias* há, ou poderia haver, um filme.<sup>26</sup> (p. 1244, tradução nossa, grifo do autor)

Enfim, para o crítico, é no ponto de cruzamento dessas duas *Odisseias* que existe ou pode existir um filme. Ou seja, no ponto de cruzamento entre geografia e epopeia, vida e literatura, lugar em que se situa a tradução de Bérard.

Nesse momento do texto, Thibaudet faz uma pausa, conduzindo sua análise para a segunda parte, em que se lança, de forma sugestiva, a uma crítica ao cinema americano, dando espaço àquela postura política que não se encontra separada do crítico de arte. Assim, ele indica que, para sua *Iliada*, Hollywood estaria, naquele momento, utilizando tecidos e dólares como elementos principais de concepção e construção de Troia. Para sublinhar um importante contraste, ele afirma, em seguida, que sua tradução filmica para a *Odisseia* – colocando-se aqui, talvez sem saber, no papel de um diretor de cinema –, seria conduzida a uma expedição aos “sítios mediterrâneos”, coordenada por um conselheiro homérico como Bérard; um conselheiro que nos parece se aproximar da figura de um roteirista.

Nesse contexto, sua *Odisseia* francesa teria como juiz o público. E Thibaudet parece ter a certeza de que sua hipotética obra cinematográfica sairia vitoriosa em relação às reconstituições dos americanos. O crítico assinala ainda que

<sup>26</sup> No original: “[...] *l’Odyssée* publiée et traduite par M. Bérard ne forme qu’un passage, un plan intermédiaire, ou un tremplin, pour ces deux *Odyssées* vivantes: *l’Odyssée* présentée sur un théâtre, dite par un rhapsode, et *l’Odyssée* suivie dans les sites méditerranéens qu’ont eus sous les yeux non pas Homère, navigateur en chambre, mais les marins phéniciens dont il possédait les documents nautiques”.

[...] ficaríamos surpresos em ver até que ponto esses poemas, escritos para recitais públicos, diante de uma multidão para quem é preciso grandes atitudes simples, e um desenvolvimento significativo e lento, prestam-se melhor do que os romances à arte muda, aos efeitos e ao estilo próprio da tela.<sup>27</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1245, tradução nossa)

Eis um homem intrigado pelo cinema mudo, mas que se entusiasma com as possibilidades imagéticas fornecidas pelas obras literárias. E interessado por uma arte em que enxerga, entretanto, a existência de uma divisão entre corpo e alma. Nesse sentido, ele admite que as atmosferas nos filmes possam ser recriadas por meio de reconstituições em estúdio, de objetos cenográficos e cenários, mas adverte, porém, que embora seja uma parte necessária às montagens, trata-se apenas do “corpo do filme”. A “alma” da película, empregando como exemplo ainda “sua” *Odisseia*, seria encontrada “nas paisagens marítimas, na vida mediterrânea da água, do rochedo, da luz, tão poderosamente associada à vida de Ulisses, marinheiro e ladino”.<sup>28</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1245, tradução nossa)

Fica evidente que, ressaltando os dados geográficos da epopeia de Homero em sua prosa rítmica, Bérard, aos olhos de Thibaudet, constrói ou fornece elementos para uma tradução muito apropriada à tela do cinema, às imagens sucessivas da película que, como os poemas épicos, também se destinam a grandes públicos.

Nesse ponto, o artigo cita o filme *Napoleão* (1927), do diretor Abel Gance (1889-1981), indicando que certas cenas dessa obra ilustram essa ideia de “alma” do filme. Certamente Thibaudet cita Gance não somente pelas imagens reais presentes em sua obra, mas por tratar de uma espécie de epopeia fílmica que narra a vida de Napoleão, característica que ele considera ser pertinente ao cinema. Além disso, o trabalho de Gance se encaixa numa ordem experimental; é um cinema que testa novas linguagens, o que acaba por nos fazer deduzir que a visão de Thibaudet sobre o fazer cinematográfico não se configura como algo cristalizado, até porque ele diz em sua crítica

---

<sup>27</sup> No original: “[...] on serait alors frappé de voir à quel point ces poèmes, écrits pour des récitations publiques, devant une foule à qui il faut de grands partis simples, et un déroulement significatif et lent, se prêtent mieux que le roman à l’art muet, aux effets et au style propre de l’écran”.

<sup>28</sup> No original: “[...] dans ces paysages de mer, dans cette vie méditerranéenne de l’eau, du rocher, de la lumière, puissamment accordée à la vie d’Ulysse, le marin et le malin”.



que se existissem escolas cinematográficas, talvez a escola ganciana fosse aquela à qual ele vincularia sua ideia filmica para a *Odisseia*.

Esse texto, escrito em meio à transição do cinema mudo para o falado, demonstra o fascínio de um crítico pela narrativa do cinema, que seria, anos mais tarde, abafado pelo advento do cinema sonoro. É possível, assim, depreender, no confronto de seus dois artigos, que, para Thibaudet, o fator comercial subverte o valor artístico de um cinema que, antes, deveria ser entendido como um elemento de ligação, transformação e imbricação das artes. A esse respeito, escreve Thibaudet (2007a): “quanto mais o teatro é o teatro, mais o romance é o romance, menos eles se revelam aptos a fornecer matéria para a tela”.<sup>29</sup> (p. 1245, tradução nossa) Esta afirmação nos conduz a um pensamento plural, voltado à possibilidade de interação entre as artes. Muito provavelmente o que o crítico francês busca advertir é que existem peças teatrais e romances – dentre tantas manifestações artísticas – que se fecham em suas estruturas, assim como aqueles que se abrem a novas experiências. Nesse sentido, ele supõe o diálogo, a conversação entre as artes, como algo necessário para que se crie uma leitura plural. Seu ponto de intersecção seria a existência, entre a epopeia e o cinema, de uma simpatia natural, pois o cinema implica um elemento épico que é o movimento contínuo diante de uma multidão atenta.

Ainda sobre isso, ele afirma que existem epopeias filmáveis, como a *Odisseia*, e outras que não são apropriadas às telas, como a *Eneida*, de Virgílio. Esta última, por possuir, segundo Thibaudet, uma deficiência épica (de que ele não trata), ao passo que a primeira felizmente foi revisitada por Bérard, o qual demonstrou

um labor extraordinário para tirá-la da filologia e do escolar, para trazê-la à frente da recitação e do movimento, para oferecer fresco e vivo o mais antigo poema do Ocidente às artes que terá visto nascer nossa maravilhosa geração.<sup>30</sup> (THIBAUDET, 2007a, p. 1246, tradução nossa)

<sup>29</sup> No original: “Plus le théâtre est le théâtre, plus le roman est le roman, et moins ils se révèlent aptes à fournir l’écran”.

<sup>30</sup> No original: “[...] un labeur extraordinaire pour la sortir de la philologie et du scolaire, pour la porter au-devant de la récitation et du mouvement, pour offrir tout frais et tout vif le plus vieux poème d’Occident aux arts qu’aura vu naître notre génération merveilleuse”.

Enfim, é possível ver nesta leitura do ato tradutório, apontada pelo crítico francês como instauradora de uma versão literária singular e comovente, possíveis elementos formadores de uma adaptação cinematográfica tão fresca e vívida quanto o texto de Bérard. E podemos detectar aqui um diálogo possível entre as artes, mas antes a tradução, também, como construção e manifestação artística. Ao imaginar a criação de um filme por meio da conversação entre obra original, obra teatral e obra traduzida, aliando geografia e epopeia, ele esboça um pensamento cinematográfico que privilegia a imagem dos espaços, em que residiria a “alma” da *Odisseia* em sua versão fílmica.

Mas se para Thibaudet o momento do cinema literário, em 1936, quando da publicação de “Cinéma et Littérature”, não havia chegado, o que seria necessário para que isso acontecesse? O que seria para ele este cinema literário? Talvez um cinema que compreenda a literatura, mas que vá além dela, sem, nesse caminho, subvertê-la? Estaria aí a conversação entre as artes, ou melhor, um resgate desta relação dialógica que remonta a tempos tão remotos? Como transpor os obstáculos? Seria possível? Escassas são as respostas, muitas são as aproximações e alguns caminhos ainda se desprendem da narrativa do crítico.

Segundo Thibaudet (2007b), apesar da “barreira entre as artes” existir, ela “não é rígida”<sup>31</sup> (p. 1585, tradução nossa). Qual, então, seria a matéria dessa barreira? Para ele, um dos principais elementos era um obstáculo material: “as exigências de um rendimento rápido e o sistema mercantil que rege a indústria cinematográfica”<sup>32</sup> (p. 1588, tradução nossa). Nesse sentido, Thibaudet entende que este “muro” parece ter sido erguido (ou reforçado), justamente na metade dos anos 1930, com o advento do cinema sonoro, quando, para ele, a literatura e o teatro passaram a ser entendidos como artes “contraindicadas” para as telas. O crítico estava diante de um afastamento, longe de uma fusão. Então, poderíamos entender como demais elementos desse bloqueio as especificidades das diferentes linguagens? Talvez, mas o que fundamentou este cenário, que Thibaudet entende como de distanciamentos, e o que mais o incomodava, era o descaso da arte cinematográfica para com a palavra. Entretanto, segundo o crítico,

<sup>31</sup> No original: “La barrière entre les arts n’est pas rigide, mais elle existe”.

<sup>32</sup> No original: “[...] les exigences d’un amortissement rapide, et le système mercantile qui régit l’industrie cinématographique”.

o cinema sonoro “nos conduz a uma nova era da arte”, mesmo que tenha nascido “na crise do conceito de literatura”.<sup>33</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1586, tradução nossa)

Sobre esta crise, podemos citar ainda Compagnon que, em sua aula inaugural no Collège de France, no dia 30 de novembro de 2006, sob o título de “Literatura para quê?”, indica, entre outras questões, que uma das concepções mais longevas de literatura foi abalada justamente no século XX. Para ele, há uma crise no conceito de literatura que se relaciona ao seu papel na sociedade. Nesse sentido, o autor nos fornece extensões que expandem nossa visão acerca do que o crítico literário francês nos apresenta, ao dizer que isso ocorre “por um lado, porque outras representações culturais como as imagens fixas e móveis impuseram-se ao lado da literatura e não foram julgadas menos admissíveis”. (COMPAGNON, 2009, p. 22)

Para Thibaudet, talvez em parte, o descaso do cinema para com a literatura venha desse questionamento de seu papel na sociedade de sua época. E, ao final de seu derradeiro artigo sobre o cinema, este crítico inconformado, mas feliz, diria ainda sobre o surgimento do momento, da hora deste enigmático cinema literário: “Esperemos que ela chegue”.<sup>34</sup> (THIBAUDET, 2007b, p. 1589, tradução nossa) Thibaudet falece dois meses e meio após a publicação de sua crítica, no dia 16 de abril de 1936.

Em suas últimas palavras sobre o tema, o crítico sugere que o cinema de sua época ainda se encontrava enclausurado, tal qual uma “princesa aprisionada”, como uma escrava vigiada. Uma realidade que, para ser modificada, precisaria vencer os obstáculos, passar por um “dourado dragão”. Entretanto, o cinema seria libertado de seu cárcere anos mais tarde, também pelas mãos de outro francês: François Truffaut. Novamente, encontramos aqui uma convergência possível entre Thibaudet e Truffaut. Eis um núcleo plausível para o qual parecem convergir as ideias dos críticos franceses da Terceira e Quarta Repúblicas: o que Thibaudet entende como “cinema literário” talvez seja o que Truffaut chamará posteriormente de “cinema autoral”. E é sobre este aspecto que se debruçam as críticas deste último em relação às traduções filmicas dos roteiristas de sua geração: estes menosprezavam o cinema ao subestimá-lo.

---

<sup>33</sup> No original: “L'écran sonore est né dans la crise du concept de littérature”.

<sup>34</sup> No original: “Espérons qu'elle viendra”.

Algo que não vemos em Thibaudet, mesmo sendo ele um homem das Letras. Ele não subestima o cinema, a linguagem cinematográfica. Respeita as Letras, pois com elas comunga. Mas seu pensamento dialógico o conduz a um respeito também pelo cinema, mais precisamente àquilo que poderia surtir desta manifestação artística. Por isso sua crítica: entende que o cinema de sua época pecava muitas vezes por não levar às telas uma linguagem interessante, que pudesse estar à altura da linguagem das grandes obras literárias. O que existia, para ele, era uma literatura que não servia ao cinema, um romance que não era por ele utilizado de forma satisfatória e um teatro que igualmente não adentrava neste campo. Mas por quê? Porque, segundo Thibaudet, o cinema (ou grande parte da produção cinematográfica daquele momento) se fechou em suas estruturas, em sua linguagem e, assim, deixou de dialogar. Para ele, deduzimos, é com base nas conversações inteligentes, nas trocas entre as artes e nas lacunas presentes nas obras literárias, preenchidas da vida que se verifica além dos poemas, dos romances, que o fazer cinematográfico poderia chegar a uma película fresca, interessante. A compreensão de que a linguagem cinematográfica precisa combinar as letras, a encenação e a imagem conduz à ideia de casamento entre a literatura, o teatro e o cinema, e mais: indica-nos meios de entender o papel da literatura nesse contexto, além do ato tradutório como algo que pode ser considerado nos processos de adaptação para o cinema.

Parece-nos que Thibaudet vê isso ou supõe essa fusão que culminaria no chamado por ele de “cinema literário”; talvez um cinema vivo. Por esse motivo, entendemos que, quando o crítico fala deste cinema que parecia, no início deste estudo, algo enigmático, na verdade ele se refere a uma linguagem cinematográfica, a uma linguagem voltada para o cinema, que se sirva, evidentemente, da literatura e do teatro, mas que seja uma via de mão dupla.

## Considerações finais

A crítica é um movimento que faz os homens refletirem sobre seus limites, que os acossa como a mutuca; a crítica é a fê na mobilidade do espírito.<sup>35</sup> (THIBAUDET, ANO *apud* LEYMARIE, 2006, p. 148, tradução nossa)

---

<sup>35</sup> No original: “La critique est un mouvement qui fait réfléchir les hommes sur leurs limites, qui les harcèle comme le taon; la critique, c’est la foi en la mobilité de l’esprit”.

O espírito de Thibaudet era livre. O moscardo da liberdade o mordeu muito cedo, desde quando começou a ensaiar suas primeiras críticas. Não era moderno, mas sim antimoderno, como vimos com Compagnon. Como diria Valéry (ANO *apud* COMPAGNON, 2011), “o moderno se contenta com pouco” (p. 11). Thibaudet não era afeito a comedimentos, nem em relação a vinhos e *foie gras*, nem em matéria de crítica. O prazer para ele era algo preponderante; prazer na vida, prazer que se desprende do seu fazer. Diria: “o prazer do leitor torna-se rapidamente um dever do crítico como os prazeres da lua de mel tornam-se o dever conjugal”. (THIBAUDET, ANO *apud* COMPAGNON, 2011, p. 276)

As comparações eram um dado de seu trabalho; “tinha tornado famosas todo tipo de analogias emprestadas ao vinho e à vinha” e possuía “tendência a substituir a argumentação pela valorização de semelhanças”. (BLANCHOT, ANO *apud* COMPAGNON, 2011, p. 276) Tinha alma de artista. Demonstrava adoração por profusões, alusões, aproximações. Talvez fosse por isso que o cinema despertava nele grande interesse: uma arte capaz de convocar outras artes e saberes diferentes num único movimento.

A morte de Thibaudet se deu em 1936. Infelizmente em um período no qual o cinema – e toda sua potencialidade – estava, por ele, desacreditado. Segundo Leymarie, no final de sua vida, o crítico

[...] nota que “o cinema falado, apesar dos seus imensos recursos materiais, ou por causa deles, não tem conseguido mais do que degradar literalmente tudo o que ele toca. Ele tem, sem dúvidas, um futuro literário. Mas não tem, em 1936, mais que um presente anti-literário”.<sup>36</sup> (LEYMARIE, 2006, p. 155, tradução nossa)

Albert Thibaudet não era um homem do cinema; era um profissional das Letras. Então, qual a razão de termos convergido o foco deste estudo em seus poucos escritos acerca dessa arte? A resposta pode ser encontrada na ideia que nomeia este estudo: as conversações thibaudeanas; os diálogos e as reflexões que nascem da produção desse crítico e que são para nós

<sup>36</sup> No original: “À la fin de sa vie, il note encore que ‘le cinéma parlant, malgré ses immenses ressources matérielles, ou à cause d’elles, n’a réussi jusqu’ici qu’à dégrader littéralement tout ce qu’il a touché. Il a sans doute un avenir littéraire. Il n’a en 1936 qu’un présent anti-littéraire”.

importantes registros de uma época, válidos mais do que nunca na atualidade das reflexões sobre as relações entre as artes.

Além disso, temos a intenção de lançar luz à produção desse crítico, extensa e rica, ou seja, atuar na revalorização da obra de Thibaudet, visto por Jacques Copeau – homem do teatro –, como um “espírito de mil facetas”.<sup>37</sup> Paul Valéry – homem da literatura, da poesia – não sabia distinguir qual dessas facetas era a mais surpreendente: “a erudição ou a imaginação de ideias, ambas nele prodigiosas”.<sup>38</sup> Sua obra também era louvada pelo filósofo Henri Bergson, que a descreveu como “única no gênero, intuitiva tanto quanto inteligente, criativa tanto quanto informativa, síntese viva dos conhecimentos mais variados, de onde jorram pensamentos”.<sup>39</sup> (LEYMARIE, 2006, p. 7, tradução nossa)

Nesse sentido, a contemporaneidade de seu pensamento não é atestada somente pelas palavras de seus admiradores, oriundos das artes e dos saberes. A atualidade de sua produção está no seu caráter interdisciplinar, na relação, conexão e fluxo de ideias sobre as artes.

Podemos atestar que este crítico crê na mutabilidade do pensamento e do entendimento do artista e, por que não, na cinesia do próprio fazer crítico. Thibaudet tinha seus olhos não só focados no presente; ele fitava o futuro e, por meio dessa atitude, suscitou – e ainda suscita – com seus escritos, reflexões atuais sobre os diálogos notadamente entre o cinema, a literatura e tão mais artes e saberes que forem integrados na conversa.

Por isso, ao revisitarmos parte de sua produção, foi-nos permitido também reconstituir seu pensamento sobre o cinema e a literatura, ou seja, a imagem daquele homem que era, conforme retratado no início deste estudo, um crítico feliz. E, após brevemente apresentado nestas linhas, Thibaudet é finalmente reconstruído, em nossa imaginação, como um personagem cinematográfico que, sentado diante de sua mesa de trabalho, fita aquela mosca impertinente que ele logo libertará (a crítica) e reflete sobre sua

---

<sup>37</sup> No original: “[...] esprit à mille facetes”.

<sup>38</sup> No original: “[...] de l’érudition ou de l’imagination des idées, toutes deux prodigieuses chez lui”.

<sup>39</sup> No original: “[...] une oeuvre unique en son genre, intuitive autant qu’intelligente, créatrice autant qu’informatrice, synthèse vivante des connaissances les plus variées, jaillissement de pensées”.

criação. Manifesta-se e se desfaz, tal como nos descreve Compagnon (2011, p. 304):

a aparência de camponês e o sotaque borgonhês que Thibaudet cultivou, seu entusiasmo à mesa, o calor de sua conversa e a vivacidade de sua crítica experimentamos com nostalgia, como lembranças de um mundo que desapareceu pouco depois dele.

Um mundo e um homem que podemos rememorar sempre que acessarmos, por meio de uma livre conversação, sua obra, relendo-a e analisando-a para, imediatamente depois, sentirmos o frescor que dela se desprende, porque fundamentada sobre o movimento do diálogo, da troca de ideias e dos intercâmbios entre a literatura e as artes, notadamente o cinema.

## Agradecimentos

Agradecemos ao CNPq pela concessão de bolsa a um dos autores da pesquisa de que este artigo é resultado.

## Referências

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COMPAGNON, A. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes.* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

HUTCHEON, L. *A Theory of Adaptation.* New York: Routledge, 2006.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação.* Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JEANNELLE, J.-L. Pour une histoire du cinéma au négatif. *Acta Fabula*, Paris, v. 15, n. 9, 2014.

LEYMARIE, M. *Albert Thibaudet, "l'outsider du dedans"*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, 2006.

STAM, R. *A literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THIBAUDET, A. Homère au cinéma. In: COMPAGNON, A.; PRADEAU, C. (Org.). *Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard, 2007a. p. 1242-1246.

THIBAUDET, A. Littérature et cinéma. In: COMPAGNON, A.; PRADEAU, C. (Org.). *Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard, 2007b. p. 1584-1589.

TRUFFAUT, F. Uma certa tendência do cinema francês. In: TRUFFAUT, F. *O prazer dos olhos: escritos sobre cinema*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005. p. 257-276.