



O artificialismo teatral e crítico de Jean Renoir em *A carruagem de ouro*

Cláudia Cardoso Mesquita¹
<https://orcid.org/0000-0003-1983-0963>

Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira¹
<https://orcid.org/0000-0002-1853-4989>

¹ - UFMG
Belo Horizonte (MG), Brasil

Resumo: O artigo investiga o filme *A carruagem de ouro* (1952), dirigido por Jean Renoir, buscando identificar como as escolhas estilísticas e dramáticas do diretor configuram um artificialismo teatral. A partir da análise da *mise-en-scène* e da dramaturgia da obra, abordamos como tal artificialismo resulta em uma perspectiva lúdica e incisiva sobre as relações sociais. O aspecto teatral do trabalho é analisado a partir de elementos formais que são mais comuns no teatro (como a frontalidade dos rostos, a desnaturalização e o aprisionamento dos espaços) ou em um cinema considerado “teatral” (como as entradas e saídas laterais), preservados pelo estilo de Renoir.

Palavras-chave: Jean Renoir; cinema francês; teatro; artificialismo; *mise-en-scène*.

Abstract: **The theatrical and critical artificialism of Jean Renoir in *The golden coach*** - The article looks into the film *The Golden Coach* (1952), directed by Jean Renoir, seeking to identify how the director's stylistic and dramaturgical choices constitute a theatrical artificialism. From the analysis of the *mise-en-scène* and the dramaturgy of the work, we analyzed how such artificialism results in a playful and incisive perspective on social relations. The theatrical aspect of the work is analyzed from the formal elements that are more common in the theater, such as the frontality of the faces, the denaturalization and the imprisonment of the spaces, or in a cinema considered theatrical, as the lateral entrances and exits, but which are preserved by Renoir's style.

Keywords: Jean Renoir; french cinema; theater; artificialism; *mise-en-scène*.

Introdução

Logo após o sucesso de *O rio sagrado* (*The river*, 1951), Jean Renoir volta à Europa, buscando projetos em sua terra de origem. Antes de retornar à França, para filmar *Cancan Francês* (*French cancan*, 1954), o diretor realiza, na Itália, *A carruagem de ouro* (*The golden coach*, 1952). O filme inicia uma fase artística marcada pela artificialidade e pela aparente distância de acontecimentos contemporâneos, de maneira distinta ao que realizara em sua obra dos anos 1930. Este filme e os dois seguintes, *Cancan Francês* e *As estranhas coisas de Paris* (*Elena and her Men*, 1956), formam um trio informal que já foi considerado uma “trilogia da arte”, ou, segundo Jonathan Rosenbaum (2017), uma “trilogia do espetáculo”. Martin O’Shaughnessy (2000) descreve essas obras como trabalhos de época, que usam a cor de maneira irrealista e cujos personagens são variações de tipos fixos, como o toureador arrogante, o soldado impetuoso e a *femme fatale*. Devido a tais características, alguns analistas criticam esses filmes tardios por uma suposta diminuição da perspectiva crítica de Renoir, mais presente nos anos 1930. Janet Bergstrom, por exemplo, vê *Cancan francês* como

uma traição ao cinema inteligente, socialmente evocativo e fotogênico com que Renoir se destacou antes da guerra, um modo de filmagem impregnado das tradições visuais do cinema mudo. Além disso, como *Cancan francês* se localizou no meio artístico de Montmartre durante a Belle Époque, o filme realizou uma dupla regressão, pessoal e social, que permitiu a Renoir retornar através da ficção ao período e local de sua infância [...] como também à inocência da França antes da Ocupação [...] é simplesmente um fato que o cinema, e não apenas o cinema francês, perdeu muito quando Renoir abandonou a direção que ele buscou com tanta convicção durante os anos 1930 na França. (BERGSTROM, 1996, p. 459, tradução nossa)

Ainda que identificando elementos críticos no *Renoir tardio*¹, Faulkner (1986) e Burch e Sellier (2014) consideram que as referências artísticas desta fase são acionadas como formas de organizar a sociedade e trazer harmonia ao mundo. Em contraposição, também há análises que focalizam o lado crítico deste momento. Martin O’Shaughnessy e Colin Davis (2012), por exemplo, abordam como as obras dessa fase refletem tensões da Europa dos anos 1950. O presente artigo vai se centrar nos sentidos críticos construídos pela *mise-en-scène* e pela dramaturgia de *A carruagem de ouro*, desenvolvidos a partir da intensificação de um artificialismo teatral. Não nos referimos ao artifício inerente a qualquer obra artística, mas a uma artificialidade desenvolvida com o objetivo de expor aos espectadores o seu caráter construído. Essa ênfase não quebra com a verossimilhança

¹ Podemos dividir a cinematografia de Renoir nas seguintes fases: *Renoir mudo* (1924 a 1929), com os filmes silenciosos do diretor; *Renoir francês* (1931 a 1939), que é o título de um importante ensaio de Bazin no qual analisa a fase mais conhecida da obra do cineasta; *Renoir americano* (1941 a 1951), correspondente ao período em que o diretor trabalhou em Hollywood; e *Renoir tardio* (1952 a 1970), fase iniciada a partir de seu retorno da Europa.

da representação, pois o mundo criado por Renoir é crível; o artificial está justamente no acento do aspecto construído. O fator teatral não está apenas no conteúdo da trama, mas principalmente no uso cinematográfico de recursos estilísticos comuns no teatro, como a frontalidade dos rostos ou o aprisionamento do espaço. Antes de aprofundarmos a análise desses elementos, façamos uma apresentação do filme.

Em *A carruagem de ouro*, uma trupe de atores italianos de *commedia dell'arte* chega, no século XVIII, a uma colônia sul-americana, governada pelo Vice-Rei Ferdinando, um aristocrata mais preocupado com a vida privada do que com a política. A estrela da trupe é Camilla, uma atriz que, ao longo do filme, é interpelada por três homens: o soldado amigo Felipe, que acompanha os atores desde a Itália; o Vice-Rei e o toureador Ramon, que se interessam por ela na colônia. Na mesma embarcação em que a trupe viaja até a América do Sul, também se encontra uma carruagem de ouro que foi encomendada pelo Vice-Rei. Ele afirma que o transporte luxuoso é um símbolo de sua classe. Depois das dificuldades iniciais para se apresentar no local, a companhia teatral começa a ficar mais confortável ao se aproximar da aristocracia. No entanto, essa relação sofre várias reviravoltas à medida que os nobres não aceitam a ligação entre Camilla e o Vice-Rei. Já os outros dois pretendentes exigem da atriz que ela faça sacrifícios, principalmente em relação a sua vida artística. Em meio a tantas incertezas, Camila decide ficar no teatro em detrimento de sua vida sentimental.

A primeira questão que se deve apontar ao discutir a teatralidade deste filme é que Renoir não buscou uma reconstituição exata da *commedia dell'arte*. Seu principal objetivo foi ampliar a artificialidade inerente à tradição homenageada. Para tanto, as críticas que esse estilo fazia às convenções do teatro erudito – bastante submisso ao texto – foram direcionadas para as convenções que regem a própria vida em sociedade. No filme, há um esforço para que o espectador não esqueça que os personagens são uma criação artística. Nota-se uma teatralização intensa de todos os momentos representados, quer eles se passem dentro ou fora do teatro da trupe de Camilla. Nessa teatralização, um elemento é fundamental: o artificialismo da *mise-en-scène*, que resulta da clara desnaturalização das *performances* dos atores e do design dos cenários. Isto é evidenciado logo na primeira cena do filme, quando a ação é situada em um palco teatral em dois níveis. O proscênio irá retornar em mais dois momentos no filme: no final do segundo ato, quando Camilla decide levar a carruagem para fora da corte (cena que analisaremos) e no final do filme, quando a atriz devolve a carruagem. Na segunda aparição, o proscênio em si não é revelado, mas é apresentado o palco teatral em dois níveis, que se encontra atrás do proscênio (como demonstrado no início e no fim da obra). Tal artificialismo não produz somente uma experiência metalinguística, como ocorre quando é exposta a presença do público nas cenas auto-reflexivas do filme. Além disso, trata-se também de um procedimento necessário para expor as hipocrisias da vida em sociedade. Neste jogo, a crítica principal se dirige à forma como as pessoas se guiam por aparências e convenções, e à crença de

que as paixões podem ser domadas pela razão. Esses dois fatores resultam na criação de máscaras sociais, no vazio e na inautenticidade dos personagens nobres. Dessa forma, uma pergunta central para nosso artigo seria: como o artificialismo acentuado de *A carruagem de ouro* resulta em perspectivas e visões críticas, e o que as caracteriza? Para respondê-la, precisamos analisar de que maneira essa estilística teatral é desenvolvida no filme.

O artificialismo na *mise-en-scène* e na dramaturgia

Ao narrar os desamores de uma atriz de teatro, *A carruagem de ouro* apresenta uma espécie de teatralidade literal, principalmente nas cenas em que a trupe da personagem realiza *performances* artísticas. No entanto, a teatralidade da obra não se limita ao teatro dentro do filme. As citadas aparições do prosscênio teatral vão além, pois ele aparece como elemento externo à diegese dos personagens, emoldurando os acontecimentos em cena. Já na dramaturgia, em vários momentos, há uma espécie de teatralidade metafórica, pois a sociedade aparece como um grande teatro, que impõe aos indivíduos papéis preestabelecidos, cristalizados e transmitidos por convenções sociais. Aprofundaremos a seguir como o filme trabalha, na dramaturgia e na *mise-en-scène*, um artificialismo teatral potente.

Um elemento que realça a teatralidade de *A carruagem de ouro* é a forma como os rostos dos atores são trabalhados em algumas cenas. Ainda que a decupagem e a encenação do filme não rompam com a unidade do tempo e do espaço, elas não são desenvolvidas ordinariamente, e criam algumas quebras de expectativa. Uma das formas de organização convencional da decupagem segue, segundo André Bazin (1991, p. 136), “uma análise psicológica interior ao filme, isto é, conforme o ponto de vista de um dos protagonistas na situação dada”. Dito isto, há, pelo menos, três momentos no filme em que é criada no público a expectativa de um plano subjetivo que não vem: no primeiro encontro entre Camilla e o Vice-Rei; no primeiro passeio de Camilla e seus amigos com a carruagem; e quando a atriz está na plateia assistindo à tourada de Ramon. Mas é possível distinguir a forma como essa frontalidade se desenvolve. Nos dois últimos momentos citados, por exemplo, os personagens em cena somente reagem ao que acontece em frente a seus rostos (uma fuga na estrada, em uma cena, e uma tourada, em outra). Já no primeiro encontro entre o Vice-Rei e Camilla não há um grande acontecimento diante dos personagens.

Nesta cena, o nobre chama a atriz para conversar em um aposento de sua corte, logo após uma apresentação do grupo teatral. Inicialmente, há uma quebra de expectativa, devido ao leve desvio estilístico da cena: o Vice-Rei refere-se a um cemitério que está a sua frente, mas esse espaço não é mostrado para o espectador. Em seguida, a frontalidade dos rostos ganha uma dimensão reflexiva mais ampla, pois é indicado que o olhar do Vice-Rei não mira somente o espaço em frente, mas também uma possibilidade de refúgio para a sua vida de nobre. O próprio personagem afirma que é raro ele rir daquele jeito, fazendo em seguida um leve desabafo: “Só estamos aqui por causa desse ouro traiçoeiro.

Ninguém sonha com outra coisa. E, onde o ouro comanda, a risada desaparece.” Para além da crise do personagem, a teatralidade da cena também oferece uma visão crítica em relação ao poder dominante.

A nosso ver, quando os espectadores observam os atores observando algo, como ocorre nos três momentos citados, acentua-se a teatralidade, pois essa condição espetacular não é tão presente no cinema. Esse recurso é mais comum para o público de teatro, mas Bazin elogiou a sua apropriação cinematográfica ao comentar um plano no final do filme *Pecado Original*, de Jean Cocteau: “O objeto do plano não é o que ela olha, tampouco seu olhar; mas olhá-la olhar. Por cima dos seus ombros, sem dúvida, e esse é o privilégio cinematográfico, mas que Cocteau restitui com a presteza do teatro” (BAZIN, 1991, p. 138). Como consequência, há um estímulo à fantasia. Mas na cena do primeiro encontro de Camilla esse incentivo ganha uma conotação crítica quando o Vice-Rei indica os limites e a mesquinharia de sua classe social.

Na mesma cena, podemos destacar outro elemento. Logo no início, o Vice-Rei retira sua peruca porque a cabeça estava coçando. Thomas Elsaesser (2009) afirma que essa retirada de peruca é uma referência ao gesto de Antônio. Pouco antes, o personagem-ator estava no palco e colocou a máscara de Pantalone, personagem clássico da *commedia dell'arte*. Considerando-se que nessa modalidade de teatro os atores usam vestuários codificados em relação a seus tipos fixos (ARÊAS, 1990), pensamos que a relação entre o Vice-Rei e as suas vestimentas teatraliza a vida fora dos palcos. A sua peruca é peça fundamental do tipo fixo que ele deveria encarnar – o do nobre –, seguindo rígidas regras comportamentais. No entanto, esses protocolos de conduta descontentam o personagem, como é indicado no seu desabafo destacado acima. Além disso, o seu corpo também transmite um incômodo, como é visível quando ele retira a sua peruca-símbolo - ato que o personagem repete em vários momentos no filme. Em contraposição, todos os outros nobres parecem “caber” em suas vidas codificadas, com vestuários, e perucas, característicos.

Destaquemos também os gestos dos criados, que estão sempre em torno do Vice-Rei, cuidando de seu corpo, seja lhe barbeando ou penteando um cílio. Nessas ações, se expõem não somente o incômodo do rei, mas também a sua vaidade e certa mediocridade dependente: esse corpo pomposo não tem autonomia para desempenhar as atividades mais banais do dia a dia. Os gestos não somente externalizam as personalidades dos personagens, mas as situam dentro de relações sociais, em sintonia com o conceito de *gestus social* de Brecht. Conforme Anatol Rosenfeld (1985, p. 163), no teatro épico do autor alemão, “mesmo as manifestações aparentemente privadas costumam situar-se no âmbito das relações sociais através das quais os homens de determinada época se ligam mutuamente”. Assim, tanto a retirada de peruca, quanto as cenas em que o Vice-Rei está se barbeando ou com os pés na bacia, evidenciam ora a sua vaidade, ora a sua vontade de se livrar dos protocolos de uma sociedade rígida.

Para continuarmos na análise dos elementos teatrais de *A carruagem de ouro*, André Bazin (1991, p. 153) pode nos auxiliar, principalmente porque o autor considerou “que o problema estético primordial, na questão do teatro filmado, é o do cenário. O diretor deve apostar na reconversão de um espaço orientado unicamente para a dimensão interior, do lugar fechado e convencional da interpretação teatral em uma janela para o mundo”. O argumento nos é importante, pois a forma de filmar a maioria dos aposentos ameniza a exterioridade e acentua a interioridade, ainda que o filme ocorra em diferentes espaços (principalmente o palácio dos nobres, o local de apresentação e a casa dos atores). Mas, no geral, é dada pouca atenção a espaços abertos ou externos aos aposentos. Mesmo em obras de estúdio é possível produzir esse tipo de imagem. Caso de outros filmes de Renoir, como *Cancan francês* e *As estranhas coisas de Paris*, em que algumas cenas, ainda que rodadas em estúdio, expõem claramente que há vida pulsando no exterior do enquadramento.

Tal movimentação é quase nula em *A carruagem de ouro*. Geralmente, os personagens entram em um espaço e ficam concentrados nele durante toda a cena. Mesmo que se movimentem, muitas vezes permanecem no mesmo espaço. Ainda que haja alguns planos abertos, como a imagem da chegada da carruagem na colônia, eles não são tão importantes. Pensemos no palácio do Vice-Rei. No início do filme, ele é situado dentro de um proscênio teatral, indicando-se que esse espaço é o mais teatral de todos; mas mesmo quando o proscênio não aparece, a teatralidade ainda é preservada, já que os espaços em cena estão voltados para os seus interiores. Destacamos abaixo algumas imagens que demonstram o nosso argumento (figuras 1 e 2).



Fig. 1. *A carruagem de ouro*



Fig. 2. *A carruagem de ouro*

O primeiro fotograma foi extraído do final da apresentação da trupe de teatro na corte, quando o Vice-Rei vai conversar com os atores. O segundo aparece em uma cena que ocorre momentos depois, quando os nobres se reúnem em um corredor após a peça, e o Vice-Rei pede para conversar com a então desconhecida Camilla. Todas as cenas acontecem no mesmo local: o palácio do Vice-Rei. As imagens apresentam certa profundidade de campo, de modo a facilitar a locomoção de vários atores em cena sem quebrar a unidade de espaço. Contudo, essa profundidade nunca é suntuosa, ao estilo das imagens de filmes históricos que mostram grandes palácios. Os enquadramentos e a profundidade dos planos são realizados de modo a possibilitar a movimentação dos atores. Isso não elimina certa rusticidade da imagem que, utilizando os termos de Bazin, orienta esses espaços mais para o seu interior. Na figura 2, por exemplo, oito pessoas ficam amontoadas em um espaço que pode até não ser tão pequeno, mas o aglomerado de corpos torna-o menor e mais sufocante. Nem mesmo uma pequena abertura, em profundidade, do lado direito da imagem, oferece espaço livre: nela há vários nobres dançando. Na figura 1, a profundidade da imagem acaba na opacidade de um pano simples, de modo que esses locais pareçam mais um cenário em cima de um palco do que um palácio real.

Pensamos que não é gratuita a interiorização do espaço (nobre) do filme; ela produz um aprisionamento. Esse ganha sentido mais amplo, pois indica uma limitação do grupo social que o espaço aprisionado abriga: a nobreza. Se o proscênio teatral já indica a metáfora crítica principal do filme, a forma como os espaços dos nobres são compostos cristaliza essa construção: os aristocratas não se incomodam com a rigidez de seus movimentos ou a delimitação de seus espaços, desde que preservem seus vários

privilégios. Aqui vale lembrar os dois tipos de personagens que Leo Braudy (1977) considera comuns no *Renoir tardio*: os que se aprisionam inconscientemente e os que se sentem bem no enclausuramento em que vivem. De certa forma, os nobres de *A carruagem de ouro* representam o segundo tipo.

Acreditamos que essa configuração teatral da imagem do filme não remete somente ao teatro, mas ao cinema do início da era silenciosa, geralmente considerado muito teatral. Um bom exemplo desse resgate ocorre na reunião de conselho do Vice-Rei, quando os aristocratas realizam uma espécie de ultimato ao líder: ou ele desiste de dar a carruagem para Camilla, como prometera, ou é deposto. A sala da reunião (figura 3) é cercada por duas outras salas; na sala esquerda, está a sua amante marquesa (figura 4); na direita, está Camilla aguardando o fim do encontro para pegar sua carruagem (figura 5); e entre a sala onde está a atriz e a sala da reunião ainda há uma pequena antessala (figura 6). Em função dos sons que Camilla faz com um violão (que aumentam quando ela avista as outras “cenas”), a câmera se posiciona em diferentes lugares. Nessas mudanças, a decupagem apresenta planos distantes e próximos, que são organizados fluidamente por uma montagem transparente.



Fig. 3. *A carruagem de ouro*



Fig. 4. *A carruagem de ouro*



Fig. 5. *A carruagem de ouro*



Fig. 6. *A carruagem de ouro*

Ainda assim, um recurso se destaca: os *raccord* de portas, indicando as mudanças do Vice-Rei entre as quatro salas destacadas. Essa maneira de trabalhar a continuidade lembra as entradas laterais tão caras ao cinema de Griffith dos anos 1910 (AUMONT, 2008). A teatralidade é reforçada pelo uso de planos gerais inesperados que tomam grande distância dos personagens, mesmo que eles estejam em um ambiente aparentemente interno. Já na pequena antessala (figura 6), a movimentação é mais rudimentar, pois se nas outras salas a câmera é colocada em diferentes posições, aqui ela nunca muda. Todos os personagens que passam por ali são filmados por uma câmera fixa e distante, como se fosse um teatro filmado. Assim, a partir do uso repetitivo dos *raccord* de portas, uma lembrança do cinema teatral é acionada, para depois ser reforçada por inesperados planos distantes, que se repetem, mesmo em sua fixidez.

Nessa cena, a teatralidade também tem um peso na dramaturgia, já que vários “teatros” estão em ação. Um deles é o político, pois o conselho do Vice-Rei marcou aquela reunião com o intuito claro de pressioná-lo. No início, eles até oferecem um apoio amplo. Mas depois, ao final, explicitam que o nobre precisa compartilhar a carruagem com seus pares e retirá-la da atriz, para ter esses benefícios e continuar no poder. Os aristocratas fazem todo um teatro para se aproveitarem de um objeto supérfluo e que não tem importância política. Há também o teatro amoroso do líder, que tenta convencer cada uma de suas amantes de que a outra não existe. Em meio aos dois teatros, o Vice-Rei é obrigado a escolher um dos dois, de modo que, até certo momento, a figura principal de todas as ações é um homem. A centralidade da figura masculina é convencional. Mas aqui é interessante o papel transgressor de Camilla: ela rapidamente se torna protagonista de dois teatros (o político e o amoroso) que, tradicionalmente, a manteriam como coadjuvante (como é o caso da marquesa).

Ao verificarem que o vaivém entre as salas na cena do conselho demonstra a incapacidade do Vice-Rei de controlar a situação, Noel Burch e Geneviève Sellier também identificam a subversão de Camilla:

Esta é a suprema humilhação pela qual a esfera privada (mulheres) se intromete na esfera pública (homens), e é agravada pelo fato de que uma atriz, a mais desprezível das categorias sociais, vem aqui contar a um aristocrata algumas poucas verdades (BURCH; SELLIER, 2014, p. 324, tradução nossa).

A sua força desestabilizadora é tamanha que a câmera só muda radicalmente de posição quando Camilla se prepara para entrar na sala dos homens, após o conselho do Vice-Rei indicar que irá abandonar o líder nobre. Não mais distante, a câmera adentra aquele “teatro” e segue duas perspectivas: a dos nobres (figura 7) e a do Vice-Rei (figura 8). No entanto, quando a câmera está na posição dos nobres, filmando a vulnerabilidade do Vice-Rei ao assinar o decreto, a atriz entra no plano, transgredindo as várias camadas de poder. Ela fragmenta e expõe todos os teatros em cena: o político (quando afirma que

tomará a carruagem) e o amoroso (quando afirma que o Vice-Rei é um homem muito pequeno para ela). Camilla expõe o teatro das convenções sociais na sua fala ao dizer *algumas poucas verdades* e também materializa a exposição ao abrir uma das portas e mostrar a marquesa escondida. Nesse plano (figura 9), a atriz convive, na mesma imagem, com todos os níveis do teatro social, e os domina, mesmo que não tenha o prestígio supostamente necessário para tanto.



Fig. 7. A carruagem de ouro



Fig. 8. A carruagem de ouro



Fig. 9. A carruagem de ouro

Quando Camilla está descendo para buscar a sua carruagem, o palco em dois níveis retorna novamente. No entanto, aqui (e na última cena do filme) esse meta-recurso é desenvolvido de forma mais complexa. A referência teatral não é somente um recurso estilístico, mas sobretudo um modelo intenso para a vida social.

Auto-reflexividade

Os jogos metalinguísticos do filme, principalmente nas cenas com o prosaísmo, configuram um trabalho auto-reflexivo. Sem recorrer necessariamente a uma narrativa fragmentada, Renoir também não aposta totalmente no ilusionismo. Ele deixa o espectador,

em alguns momentos, consciente de sua condição de espectador. A desmistificação apresenta uma nuance moderna, já que o “artista moderno conhece a técnica tradicional do encanto. Recusa-se, contudo, a explorar esse poder” (STAM, 1981, p. 23). Renoir não se distancia desse encanto, mas também não deixa de expor alguns de seus artifícios, sobretudo nos momentos de revelação do proscênio teatral. Nessas aparições, o truque não se camufla em ilusão: os “artistas auto-reflexivos são os únicos a deixar visível essa manipulação” (STAM, 1981, p. 63). Acreditamos que, nas cenas auto-reflexivas de *A carruagem de ouro*, Renoir insere uma visão crítica, principalmente se analisarmos o que dizem os personagens. Aqui, um retorno a Brecht pode auxiliar-nos na análise.

Um dos recursos apresentados por Brecht (2005, p. 107) para que o ator não realize uma metamorfose integral em seu personagem é a “intromissão de indicações sobre a encenação e de comentários”. Em *A carruagem de ouro*, os personagens não quebram necessariamente a dramaticidade da ação para expor comentários. No entanto, há momentos em que os diálogos apresentam certa ambiguidade, referindo-se ao que acontece em cena, mas também a algo exterior. Essa característica é marcante na cena do conselho, logo após o Vice-Rei assinar o decreto para retirar a carruagem de Camilla. Ao observar seu amante nobre assinando o documento, a atriz comenta que o Vice-Rei é um homem muito pequeno para ela e avisa que buscará a carruagem que fora prometida. Quando Camilla sai da sala de reunião do conselho, a imagem é a do palco em dois níveis (figura 10). Contudo, se antes a câmera adentrara os espaços desse palácio, aqui ela toma a perspectiva dos atores em cena. Assim, há uma câmera alta (figura 11) quando se segue a perspectiva dos nobres que estão no andar superior, e uma câmera baixa (figura 12) quando se segue a perspectiva de Camilla no andar inferior. Entretanto, quando a câmera está na perspectiva dos nobres, que observam a atriz, o plano que mostra Camilla apresenta uma parede que não existia, já que no plano anterior o palco apresentava uma abertura para o público, justamente no lugar da parede. Para identificar esse jogo, é preciso observar a sequência das figuras 10 e 11: a abertura do proscênio, que possibilita a observação do público a partir da plateia, é tampada por uma parede na figura 11. Trata-se de um momento em que o filme se denuncia como filme não só pela apresentação do dispositivo teatral, mas por essa trucagem que não se quer invisível.



Fig. 10. *A carruagem de ouro*



Fig. 11. *A carruagem de ouro*



Fig. 12. A carruagem de ouro

Além do distanciamento proporcionado por essas escolhas estilísticas, a fala de Camilla é ambígua, pois utiliza referências teatrais para comentar a vida (e que poderiam ser válidas para se pensar o próprio filme). Eis a fala: “No fim do segundo ato, quando Columbina sai, expulsa por seus senhores, há uma tradição que vocês parecem desconhecer, os comediantes fazem-lhe a vênia. E há outra tradição que também podem respeitar. Isabella, nossa grande dama, nunca ouve atrás da porta”. O comentário carrega um distanciamento reflexivo em relação ao próprio filme, pois esse momento marca o fim do segundo ato da obra. Tal distanciamento ganha uma nuance crítica ao borrar as linhas entre teatro e vida, algo que já é posto desde o início de *A carruagem de ouro*. Porém, aqui essa crítica ganha um novo fôlego, pois Camilla explicita que o teatro da arte, com seus artifícios e máscaras, tem mais dignidade do que o teatro da alta sociedade. O artificialismo da *mise-en-scène*, principalmente a auto-reflexividade do cenário, se torna crítico devido à condição subjetiva de Camilla, externalizada por seu comentário também auto-reflexivo. Ou seja, no momento que os artifícios do filme são apresentados, os artifícios daquela sociedade também o são, como é indicado pela fala incisiva da personagem. Nesse ponto, dois artificialismos se unem: o da *mise-en-scène*, no espaço, e o da dramaturgia, concernente à construção da personagem de Camilla. Essa união é levada ao ápice no final do filme, na terceira aparição do proscênio teatral.

A cena final começa com o anúncio da chegada do bispo responsável por autorizar a deposição do Vice-Rei. O chefe religioso aparece, com a atriz ao seu lado, subindo a escada em um plano que mostra a “falsa” parede no andar inferior. Em tom magnânimo, informa que Camilla doou a carruagem para a igreja, avisa que ela cantará na missa principal e que todos os atores devem ir, como um sinal de reconciliação. Durante todos esses anúncios, que ocasionam sorrisos nos personagens em volta, o rosto de Camilla permanece melancólico. Se o distanciamento é provocado pela revelação do dispositivo teatral, a reflexão vem justamente do contraste entre a felicidade dos outros e

a tristeza da atriz. Em um movimento dialético, o dispositivo reúne as forças contrárias que a oprimiram (os nobres) ou a desiludiram (Felipe, Ramon e o Vice Rei). Insatisfeita com a arte desde o início, nem no amor há promessa de felicidade, pois os seus pretendentes sempre exigem algum sacrifício da atriz.

Depois que o bispo chama os presentes para a missa, a trupe de *commedia dell'arte* toma espaço e começa a dançar no andar inferior do proscênio. Antônio – ou Pantalone – vai para frente e indica que as primeiras cortinas desçam. Em seguida, Camilla entra e começa a abraçar os atores da sua trupe. Antônio faz então um tocante comentário, no qual conclama a atriz para o palco, já que somente no palco ela encontraria seu verdadeiro eu. O momento ganha camadas de complexidade se pensarmos para quem Antônio está se dirigindo. A posição de seu corpo indica que é para o público dentro do teatro, transformando tudo o que nós vimos em uma peça. Além disso, podemos considerar que a fala também se dirige ao público do filme, superconsciente da sua posição de espectador, pois é interpelado diretamente por Antônio. Os personagens saem da ficção inicial do próprio filme e entram em outro regime. Para utilizarmos um conceito citado por Robert Stam (1985), *A carruagem de ouro*, nesse momento, alcança uma *vertigem ontológica*, pois, mesmo quando o teatro da corte é encerrado – com o fechar das cortinas –, Camilla permanece em cena e insatisfeita. Duas ontologias nos são apresentadas: a do drama interno ao filme (atrás das *cortinas*), e outra, externa, que Camilla continua vivendo, enquanto todos cessaram de viver o drama anterior.

No final dessa conversa, Camilla não escolhe ficar com algum dos amantes que a disputam, mas sim com o teatro, em desfecho aberto. Diante da imposição da necessidade de escolher, é indicada também a impossibilidade de Camilla exercer a sua individualidade. É como se a condição feminina, em uma sociedade patriarcal como a do filme, estivesse marcada inevitavelmente por algum tipo de sacrifício pessoal. O final ambíguo da obra, garantido sobretudo pela perplexidade de Camilla, aponta como aquela decisão não resolveu nem encerrou as angústias da personagem. Diante dessa imprecisão, fica a sensação de que as aflições da atriz dificilmente serão superadas, já que elas se referem mais à condição social e de gênero do que a conflitos sentimentais que movem a trama.

Ter consciência dessas regras do jogo pode incitar uma mudança ou um sentimento de compadecimento, mas não oferece uma alternativa. A opção é acreditar que algo momentâneo, como duas horas em cima do palco, pode fazer a vida valer a pena, a despeito de todas as dificuldades. Esse sentimento é uma marca da moral de Renoir, geralmente adornado por certa relativização, transmitindo-se a ideia de que a vida segue, apesar de tudo. O que torna *A carruagem de ouro* um caso distinto é a ausência de tal relativização. A falta de um final lúdico, que amacie a áspera realidade, torna o filme bastante amargo. Mas, ao deixar a condição existencial da protagonista tão cristalina, trata-se também de um dos filmes mais realistas de Renoir, apesar de sua extrema artificialidade teatral.

Sobre a questão da impossibilidade de superação, a nossa leitura vai na linha dos comentários de Burch e Sellier (2014). Os autores consideram que o epílogo demonstra como a vitória contra o patriarcado é impossível, já que essa estrutura é caracterizada pela dominação de classe. Contudo, no final de sua análise, eles parecem reafirmar a visão de que *A carruagem de ouro* é menos incisivo, pois o filme faria certo elogio à dimensão sagrada da arte em detrimento das contradições do contexto histórico.

As limitações deste filme talvez se encontrem no desejo de Renoir de favorecer, através de contrastes formais (as cores vivas da *commedia dell'arte*, a decoração dourada da corte), uma visão harmoniosa da arte às custas de uma investigação crítica do mundo. [...] não se pode dizer que este filme, como *La Règle du jeu*, se esforça para levar em conta as razões de cada um dos personagens. A complexidade dialética do filme anterior (que era tão difícil para os espectadores aguentarem em 1939) deu lugar a um ponto de vista certamente mais atraente, mas também mais narcisista, no sentido de que a arte se tornou o único critério que Renoir usa para organizar o seu mundo. (BURCH; SELLIER, 2014, p. 326 - 327, tradução nossa)

Um contraponto a essa visão: em *A carruagem de ouro*, a referência artística acionada (o teatro) não restaura nenhuma harmonia e nem organiza o mundo representado. Ao contrário, as inserções diretas da arte teatral geralmente aparecem nos momentos de crise de Camilla. Isso não significa que a obra é isenta de limitações, mas tampouco diminui seu lado crítico. De fato, aqui não há um compromisso direto com a história, mas os *contrastes formais* do trabalho não somente o tornam *mais atraente*, mas são essenciais para construir um mundo no qual a rigidez da sociedade é total, sem nenhuma perspectiva de mudança. Considerando que essa rigidez tem como base figuras masculinas que representam o poder e a violência (algo que não está presente de forma clara em *A regra do jogo*), a sólida dimensão crítica do filme se torna evidente. Claro que, ao optar por seguir o caminho da comédia ou dos filmes de espetáculo, há o risco de que esse lado crítico passe despercebido; mas tal risco já fora tomado por Renoir, de maneira distinta, em filmes anteriores, como *Um dia no campo* e *A regra do jogo*.

Cláudia Cardoso Mesquita é professora do Curso de Comunicação Social e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG. É doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Integra o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência.

claudmesq@gmail.com

Cícero Pedro Leão de Almeida Oliveira é mestre em Comunicação Social pela UFMG. É jornalista pela mesma universidade, atuando como crítico de cinema no portal Cinemascope e na revista Rocinante.

ciceropedro17@gmail.com

Referências

- AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2008.
- ARÊAS, V. **Iniciação à comédia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSTROM, J. Jean Renoir's Return to France. In: **Poetics Today**, no.17, p. 453–89, 1996.
- BURCH, N.; SELIER, G. "The Golden Coach". In: **The Battle of the Sexes in French Cinema, 1930–1956**. Durham: Duke University Press Books, 2014.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRAUDY, L. **Jean Renoir: The World of his Films**. London: Robson Books, 1977.
- ELSAESSER, T. "Theatricality and Spectacle in La Règle du jeu, Le Carrosse d'or, and Éléna et les hommes". In: Alastair Philips e Ginette Vincendeau (Org). **A Companion to Jean Renoir**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- FAULKNER, C. **The Social Cinema of Jean Renoir**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.
- O'SHAUGHNESSY, M. **Jean Renoir**. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- ROSENBAUM, J. "A trilogia do espetáculo de Jean Renoir". In: Julio Bezerra (Org). **A vida lá fora: O cinema de Jean Renoir**. Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2017.
- ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- STAM, R. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

*Artigo recebido em 12/09/2019
e aprovado em 23/10/2019.*