

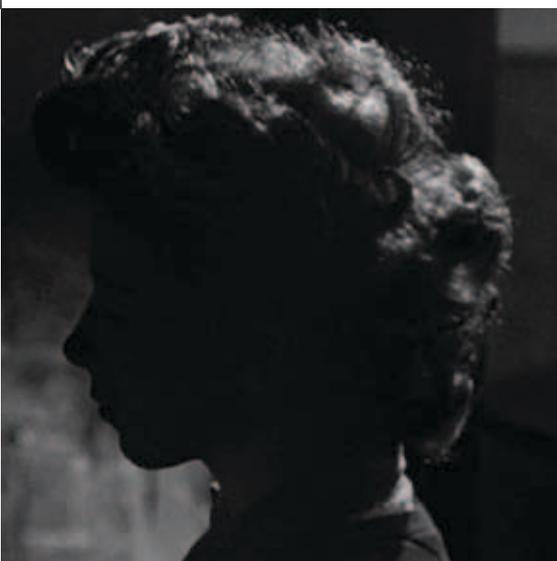


O

ci  
ne  
ma

de

resis  
tên  
cia



de

Jean-  
Pierre  
Melville

Trechos do filme *Le silence de la mer*. Jean-Pierre Melville.  
1949, fotografias (detalhes).

*Waldemar Dalenogare Neto*

Doutorando em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Autor, entre outros livros, de *The Nuremberg pre-trial interrogations: Hitler's inner circle*. Nova York: Center for Holocaust Studies, 2018. waldemardn@gmail.com

## O cinema de resistência de Jean-Pierre Melville

Jean-Pierre Melville's resistance cinema

Waldemar Dalenogare Neto

### RESUMO

Este artigo discute como o diretor francês Jean-Pierre Melville trabalhou com o conceito de resistência em sua carreira no cinema a partir de três diferentes perspectivas, rompendo com o modelo de celebração heroica adotado pela indústria. Através da análise dos filmes *Le silence de la mer* (1949), *Léon Morin, prêtre* (1961) e *L'armée des ombres* (1969), o objetivo é tratar sobre os conceitos de resistência passiva, não-resistência e a resistência ativa durante a Segunda Guerra Mundial na França a partir da revisão narrativa e estética destes longas-metragens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema francês; Resistência; Segunda Guerra Mundial.

### ABSTRACT

This article discusses how french director Jean Pierre-Melville worked with the concept of resistance in his film career through three different perspectives, breaking with the model of heroic celebration adopted by the film industry. From the analysis of the films *Le Silence de la mer* (1949), *Léon Morin, prêtre* (1961) and *L'armée des ombres* (1969), the aim is to discuss the concepts of passive resistance, non-resistance and active resistance during World War II in France from the narrative and aesthetic review of these feature films.

**KEYWORDS:** French Cinema; Resistance; World War II.



O final da Segunda Guerra Mundial desencadeou um processo de ruptura e renovação no cinema francês. Enquanto os colaboracionistas de Vichy eram julgados pela *épuration légale*, os gaullistas pensavam como a sétima arte poderia auxiliar na iniciativa de reunificar o país a partir da busca de elementos que pudessem valorizar a identidade nacional. Neste caso, a Resistência francesa era vista como próspera fonte de inspiração, já que era celebrada como um marco contra o domínio nazista.<sup>1</sup> Se os franceses resistiram e se orgulhavam disso, o cinema tinha o dever de levar as telas produções que demonstrassem o sofrimento e as perdas que ocorreram no processo para reconquistar a liberdade. Era essa a visão das duas principais organizações que, de certa forma, interferiam no desenvolvimento do cinema francês na época: o Comité de libération du cinéma français foi o primeiro a convocar publicamente os diretores e produtores com o intuito de considerar a adição de elementos da Resistência nos filmes, buscando um elo de identificação com o público que seria um diferencial na feroz competição com os longas de Hollywood, que tomavam conta da França após mais de quatro anos de censura. Criado justamente para romper com as medidas de censura promovidas pelo Comité d'organisation de l'industrie cinématographique, órgão que controlava todo o aparato de cinema no

<sup>1</sup> Diferenciam-se, neste artigo, os conceitos de resistência alvos de discussão com a Resistência francesa (*La Résistance*) – grafada com inicial maiúscula – termo que une os movimentos que lutaram contra a Alemanha Nazista e contra o governo Vichy durante a Segunda Guerra Mundial.

governo Vichy, o Comité de libération era formado por realizadores que tiveram participação direta em grupos da Resistência, responsáveis pelo registro de centenas de horas de cenas que foram aproveitadas por noticiários e documentários feitos no país.<sup>2</sup> O Conseil national de la Résistance, por sua vez, também estabelecia em suas diretrizes para cultura a celebração da Resistência, e auxiliava na captação de recursos para a distribuição de produções politicamente engajadas com a história da França.

Com o acordo Blum-Byrnes, que garantiu a participação estadunidense no processo de renovação das salas e da estrutura do cinema nacional, a ruptura proposta no fazer cinema na França buscava deixar de lado o realismo poético típico das realizações do período pré-Segunda Guerra para abraçar o realismo psicológico – tomando como exemplo o neorealismo italiano. Dentro da ideia de um novo cinema francês, era vital entender que o diretor, como cidadão, deveria apresentar ao público uma obra comprometida com seu país a ponto de usar a câmera como um reflexo da realidade. Não é à toa que os filmes de Roberto Rossellini eram vistos pelo Comité de libération du cinéma français como exemplos para a indústria cinematográfica local.<sup>3</sup>

Nesta perspectiva inicial de discutir a Resistência no cinema francês, cabe mencionar o pioneirismo de *La bataille du rail*<sup>4</sup>, de René Clément. Ainda que promovesse a ideia de resistência heroica e intocável, que formou uma legião de seguidores e estabeleceu um padrão narrativo e estético que inspirou outros realizadores ao menos até o final da década de 1950, é mérito do filme a articulação da ficção com a realidade de forma eficaz. Os críticos da época, aliás, não demoraram para estabelecer uma comparação direta desta película com o que Rossellini produzia na Itália.<sup>5</sup> Diz Frey:

*The high point for resistance mythmaking through cinema followed closely after the promotion of La bataille du rail. Throughout the late 1940s and early 1950s, cinema contributed greatly to retrospectively finding national honor in the war years [...] Grosso modo, these films and their well-organized reception events, which were staged for their promotion to the public, invited the French to honor those men who made the ultimate sacrifice. In addition, they encouraged the retrospective belief that everyone had fought off the occupying German powers and that this had been a mostly unified society working together and where class differences did not matter and even narrowed. The films emphasize that, although material losses were terrible, the nation had retained a sense of independence.*<sup>6</sup>

É consenso entre os historiadores que menos de 1% da população francesa serviu ou colaborou ativamente com a Resistência.<sup>7</sup> Mesmo com um suporte maior a partir do final de 1943, quando o domínio nazista na Europa estava ruindo, os gaullistas viam o mito da resistência heroica de forma positiva a ponto deste ser promovido como tópico de interesse da França para exportação, afastando a imagem derrotista ou colaboracionista que poderia ser montada pela análise do fracasso militar durante a invasão nazista ou da própria formação do governo Vichy. A euforia da libertação, portanto, tinha papel fundamental para apaziguar a amargura da humilhação de 1940. E mais: era um elemento chave do projeto de pacificação e reconciliação nacional que buscava posicionar a Resistência como um motivo de orgulho, como se todos os franceses tivessem feito parte desta.

Jean-Pierre Melville, de fato, lutou com a Resistência francesa. No entanto, ao contrário de Clément e ao contrário do desejo dos órgãos

<sup>2</sup> Destacam-se Jacques Becker, Louis Daquin e Pierre Blanchar. Ver DUBOIS, Régis. *Une histoire politique du cinéma: Etats-Unis, Europe, URSS, Volume 1*. Paris: Sulliver, 2007.

<sup>3</sup> Ver GIBBONS, Diane. *Rereading Rossellini*. Nova York: New York University, 1983.

<sup>4</sup> *La bataille du rail*. Direção: René Clément. Roteiro: René Clément e Colette Audry. 85min, França, 1946.

<sup>5</sup> Ver LANZONI, Rémi. *French cinema: from its beginnings to the present*. Londres: A&C Black, 2004, p.151.

<sup>6</sup> FREY, Hugo. *Nationalism and the cinema in France: political mythologies and film events, 1945-1995*. Nova York: Berghahn Books, 2014, p.45

<sup>7</sup> Ver WIEVIORKA, Olivier. *The french resistance*. Harvard: Harvard University Press, 2016.

<sup>8</sup> *Le silence de la mer*. Direção: Jean-Pierre Melville. Roteiro: Vercors (história original) e Jean-Pierre Melville (adaptação). 87min, França, 1949.

<sup>9</sup> *Léon Morin, prêtre*. Direção: Jean-Pierre Melville. Roteiro: Béatrix Beck (história original) e Jean-Pierre Melville (adaptação). 117min, França, 1961.

<sup>10</sup> *L'armée des ombres*. Direção: Jean-Pierre Melville. Roteiro: Joseph Kessel (história original) e Jean-Pierre Melville (adaptação). 145min, França, 1969.

<sup>11</sup> Ver POWRIE, Phill. *The cinema of France*. Londres: Wallflower Press, 2006, p. 127.

reguladores de cinema da França no período pós-guerra, sua primeira produção fílmica, *Le silence de la mer*<sup>8</sup> deixava de lado a resistência heroica para promover a resistência passiva, reconhecendo esta como uma forma adotada pela maioria dos franceses. Outras duas produções de Melville que tratam sobre a Resistência trazem conceitos conflitantes com a resistência passiva de *Le silence de la mer*. Em *Léon Morin, prêtre*<sup>9</sup>, o diretor caracteriza a não-resistência ao tratar sobre um grupo de mulheres que pedem auxílio espiritual para um padre e que parecem esquecer da ocupação italiana e nazista do vilarejo onde vivem. Por fim, em *L'armée des ombres*<sup>10</sup>, Melville mais uma vez promove um novo conceito ao dar luz à resistência ativa, reconhecendo o mérito dos que lutaram pela liberdade da França e arriscaram suas vidas em inúmeras operações ilegais que passavam desde um simples encontro em um restaurante para troca de informações até a execução de traidores e de alemães.

Estes três conceitos, conflitantes por essência, ganham estruturação a partir das narrativas de Melville ao encontrar um eixo comum que pode ser analisado *a posteriori*: a de que o homem só é verdadeiramente livre ao decidir como vai se portar em determinada situação sem a interferência direta do governo ou de um poder coercitivo.

### A resistência passiva

*Le silence de la mer* foi originalmente publicado por Vercors (pseudônimo de Jean Bruller), em 1942. Inicialmente distribuído de modo restrito para os grupos de Resistência, o texto ganhou grande popularidade após uma cópia ser entregue à cúpula da França Livre, em Londres, que reeditou e expandiu a tiragem obra, contando com o apoio da Força Aérea Real para lançar o livro em áreas ocupadas pelos nazistas durante o ano de 1943. Mais de um milhão de cópias já haviam sido vendidas na Europa e nos Estados Unidos até 1949, o que fez de *Le silence de la mer* o primeiro best-seller ambientado na ocupação da França pela Alemanha Nazista.<sup>11</sup>

Jean Pierre Melville demonstrou interesse na adaptação da obra assim que deixou de lado suas atividades diárias na Resistência, em 1946. Vercors, no entanto, já havia rejeitado ofertas de adaptação dos Estados Unidos e do Reino Unido por acreditar que o livro não poderia ser levado ao cinema com fidelidade, já que a experiência da Resistência era única daqueles que, de fato, sentiram a dor da ocupação. A insistência de Melville, que publicou apelos em jornais parisienses, foi coroada com um pacto de cavalheiros: Vercors cedeu sua residência, em Villiers-sur-Morin, e requisitou controle criativo parcial da adaptação para garantir a presença de tópicos essenciais do livro no filme. Este, por sua vez, somente seria lançado nos cinemas com a aprovação de um júri composto por Vercors e por membros da Resistência. Caso contrário, Melville deveria queimar os negativos.

Por conta da inexperiência de Melville, que rodava seu primeiro longa-metragem, a produção de *Le silence de la mer* foi demorada e quebrou várias regras impostas pelo Centre National de la Cinématographie (CNC) – desde direitos sindicais até questões como cronograma de trabalho, salários e distribuição de royalties. A aprovação do júri de Vercors, em 1948, trouxe outro problema: como conseguir licença para exibir o filme nas salas da França já que este foi feito sem o aval do CNC? Neste caso, não era apenas as dificuldades com órgão governamental que estavam no horizonte: a temática de *Le silence de la mer* era diferente de todos os filmes sobre a

Resistência até então, pois promovia o conceito de resistência passiva, algo que iria em direção contrária ao que o cinema nacional estava produzindo.<sup>12</sup> Tamanha foi a preocupação com a censura direta que Melville pediu apoio da polícia parisiense para rodar o longa em sessões fechadas, temendo que oficiais do CNC confiscassem os rolos e classificassem o filme como ilegal.

Inspirados em Clément, os longas do final de década de 1940 eram unânimes ao promover a resistência heroica e ao condenar os nazistas como agressores brutais, a ponto de tornar o antigermanismo uma característica central destas produções, como apresentado por realizadores como Henri Calef, Yves Allégret e René Chanas. O antigermanismo, por sinal, envolveu até filmes com histórias que não se envolviam diretamente com a Segunda Guerra Mundial: em *Boule de suif*<sup>13</sup>, de Christian-Jaque, por exemplo, a prostituta protagonista do longa (interpretada por Micheline Presle) rejeita se envolver com um oficial alemão durante a Guerra Franco-Prussiana, tornando esta produção como uma alegoria do contexto pós-guerra no país. O público estava sedento por histórias que condenavam nazistas e que pudessem, de certa forma, dar um castigo – ainda que fictício – aos alemães por toda dor causada durante a guerra.

A premissa básica de *Le silence de la mer* está na rejeição da fala de dois franceses com um tenente alemão. Nos primeiros meses da ocupação nazista, em 1941, um idoso (interpretado por Jean-Marie Robain) e sua sobrinha (Nicole Stéphane) recebem uma notificação do Comando Geral da Alemanha para ceder um quarto da residência ao tenente Werner von Ebrennac (Howard Vernon), oficial que assumiria como responsável pelo controle da região.



Figura 1. A indiferença da francesa perante o militar alemão. Trecho de *Le silence de la mer*. 1949.

Melville, seguindo a estrutura da obra de Vercors, propõe o conceito de resistência passiva ao reconhecer o silêncio dos franceses como uma forma de combate eficaz de combate aos alemães. Diz Bazin: “O mérito

<sup>12</sup> Ao utilizar o termo resistência passiva, alinho-me para uma interpretação de uma série de atos de ação não-violenta através de protestos simbólicos, sem força política para mudar o *status quo*. O termo foi originalmente cunhado na Hungria (*passzív ellenállás*) durante o século XIX para classificar a oposição da sociedade húngara à ocupação austríaca. O termo também é utilizado nas discussões sobre a ocupação aliada da Renânia e na ocupação da França pela Alemanha Nazista. Ver MUSIEDLAK, Didier (org). *Les résistances, miroirs des régimes d’oppression*. Paris: Université de Paris X, 2006.

<sup>13</sup> *Boule de suif*. Direção: Christian-Jaque. Roteiro: Guy de Maupassant (história original), Christian-Jaque, Henri Jeanson e Louis d’Hee (adaptação). 103min, França, 1945.

<sup>14</sup> BAZIN, André. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2005, p. 38.

<sup>15</sup> Os técnicos de edição responsáveis por *Le silence de la mer* inicialmente classificaram os negativos enviados ao laboratório como “problemáticos” ao constatar que as sombras tomavam conta de algumas cenas por esconder os rostos dos protagonistas. Antes de tomar providências para clarear as imagens, Melville comunicou que a escuridão era necessária e que fazia parte de seu pensamento estético. Para mais, ver VINCENDEAU, Ginette. *Jean-Pierre Melville: an american in Paris*. Londres: British Film Institute, 2003.

<sup>16</sup> Classificava-se como maquisards – ou maquis – os membros da Resistência que atuavam em regiões montanhosas da França, inicialmente com o intuito de escapar da convocação obrigatória de serviço lançada pelo governo Vichy (*Service du travail obligatoire*) e que posteriormente se estruturou para difundir material próprio para sabotar e atuar contra os alemães.

<sup>17</sup> *Le silence de la mer.*, *op. cit.*

de ter sido o primeiro a ousar encarar o texto na imagem cabe, é claro, a Melville, com *Le silence de la mer*. É notável que o motivo disso tenha sido também a vontade de fidelidade literal”.<sup>14</sup>

A resistência passiva é desenvolvida pelo diretor a partir de duas fontes: a primeira, é o próprio silêncio. No filme, o tenente alemão busca contato com o idoso e com a sobrinha, mas ambos rejeitam o contato visual e não trocam uma palavra ao longo de todo o filme. Outra vertente da resistência passiva é aprofundada a partir da quebra com a temática do antigermanismo ao desenvolver lentamente o personagem do tenente a ponto de colocar este como uma vítima do próprio regime nazista, já que seu idealismo e boa-fé acabam lhe cegando das reais pretensões do Terceiro Reich na França.

É no silêncio que Melville encontra apoio para o desenrolar de sua narrativa. Utilizando a escuridão e o alto contraste – técnicas que não eram comuns no período<sup>15</sup> - o diretor presta tributo à ilegalidade do livro de Vercors ao iniciar com um prólogo onde um membro da resistência caminha pelas ruas com uma mala cheia de panfletos e jornais dos maquis.<sup>16</sup> Como em uma cena de filme de suspense – a mala é posicionada em um poste de luz, local em que é aberta por outro homem ligado à Resistência, que encontra uma cópia de *Le silence de la mer* em uma espécie de fundo falso.

Com a negativa do idoso e de sua sobrinha ao diálogo com o tenente alemão, a história é composta por monólogos do militar, onde este expressa aos dois franceses sua paixão pelos pensadores do país, partilha relatos do seu cotidiano, experiências pessoais e visão de mundo, quase sempre na sala de estar. Existe um diálogo indireto do idoso com o alemão, mas na forma de *voiceover*, já que o francês apresenta ao espectador seus pensamentos sobre a ocupação nazista e sobre sua relação com o alemão a partir das lembranças coletadas nos seis meses de convívio. Os únicos diálogos diretos entre personagens ocorrem em língua alemã e são feitos em cenas onde o tenente encontra-se com membros da *Wehrmacht* e da *Schutzstaffel*, que são um choque de realidade para ele dentro da perspectiva da guerra e usados como dispositivo narrativo para uma mudança de panorama.

Melville fomenta a resistência passiva através do som do silêncio. Para isso, conta com uma banda sonora ativa, que acompanha toda história com poucas pausas, que ocorrem apenas em cenas-chave. A primeira delas se dá na apresentação de Werner von Ebrennac. Ao entrar na residência com um traje militar impecável, a captação da cena feita por Henri Decaë é feita por um close que introduz o tenente como nos antagonistas do expressionismo alemão ou nos filmes de monstros da Universal da década de 1930. Ao entrar na sala de estar onde o idoso e a sobrinha tentam manter certa normalidade, a trilha sonora é interrompida e dá lugar as batidas do relógio, que é a única interferência sonora nos monólogos do alemão durante todo o filme. Tal caráter minimalista virou uma marca na carreira de Melville, por sinal. O silêncio, neste caso, é compreendido desde o primeiro momento pelo militar como uma forma de resistência, já que, como invasor, ele entrava na residência na posição de agressor e inimigo da pátria:

*Com licença (seguida por silêncio de vinte segundos). Meu nome é Werner von Ebrennac (silêncio de cinco segundos). Me desculpe (silêncio de vinte segundos). Naturalmente, isto é necessário. Senão eu teria evitado (silêncio de sete segundos). Meu ajudante fará o máximo para não perturbar vocês. (silêncio de trinta e um segundos). Eu tenho um grande respeito pelas pessoas que amam seu país.*<sup>17</sup>



Figura 2. A entrada de Werner von Ebrennac. Trecho de *Le silence de la mer*. 1949.

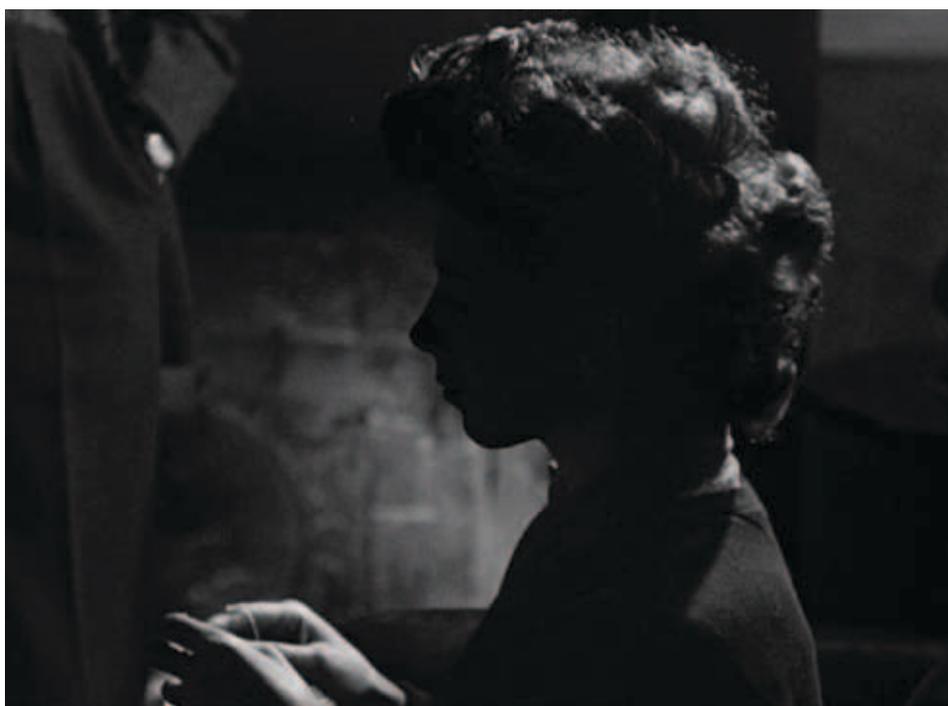


Figura 3. A escuridão é utilizada também para ressaltar viés anti-romântico de *Le silence de la mer*. 1949.

O silêncio é inspiração para Vercors e Melville demonstrarem que este foi um método eficaz e amplamente utilizado pelos franceses durante o período da Ocupação. Buscando apoio em “La republique du silence”, de Sartre<sup>18</sup>, o diretor trabalha o personagem alemão de forma que o próprio percebe a contradição de seus posicionamentos ao longo do filme.

Por meio da resistência passiva promovida pelo silêncio, o filme assume uma posição anti-romântica. Em determinado momento, é reconhecido pelo idoso que a beleza de sua sobrinha despertava o interesse do tenente alemão. Enquanto ele fixava os olhos na jovem, a moça demonstrava seu

<sup>18</sup> Ver SARTRE, Jean Paul. La republique du silenc. In: *Situations III*. Paris: Gallimard, 1949.

<sup>19</sup> *Un condamné à mort s'est échappé*. Direção: Robert Bresson. Roteiro: André Devigny (história original) e Robert Bresson (adaptação). 101min, França, 1956.

<sup>20</sup> *La traversée de Paris*. Direção: Claude Autant-Lara. Roteiro: Marcel Aymé (história original), Jean Aurenche e Pierre Bost (adaptação). 80min, França, 1956.

<sup>21</sup> Geheime Staatspolizei, a polícia secreta nazista.

desprezo ao seguir com seu tricô diário, como se o alemão fosse um fantasma que falasse um idioma diferente. Melville aproveita Vercors e monta uma metáfora da relação Alemanha – França a partir da própria relação do tenente com a sobrinha: apesar dele insistir em uma aproximação – sempre no plano retórico – e dizer que a guerra era benéfica para promover uma união intelectual que apenas engrandeceria os homens ao aliar os grandes pensadores da Alemanha e da França, em nenhum momento a jovem sequer demonstra vontade para argumentar com suas posições. Neste caso, a firme posição da moça é fruto da resistência passiva: ela, assim como a França em um plano geral, não considera a aproximação com a Alemanha benéfica por acreditar que a guerra removeu a liberdade dos cidadãos.

Por meio da escuridão, o diretor acrescenta a tensão ao longa. Werner von Ebrennac, aos poucos, deixa de ser o alemão agressor típico dos filmes franceses pós-guerra para ganhar traços de um homem, que, assim como os próprios franceses, tem seu destino traçado pelo alto escalão nazista em Berlim. Sua postura idealista, acentuada em seus monólogos na sala de estar – já em roupas civis, para amenizar o sentimento de confronto com os franceses – é duramente atingida quando ele toma conhecimento dos crimes cometidos pelos seus companheiros, com destaque para as deportações, assassinatos sumários e o Holocausto. A fotografia acompanha este desenvolvimento: aos poucos a escuridão deixa de acompanhar o personagem alemão para ser transferida aos rostos do idoso e da sobrinha, como uma nuvem de desconfiança que paira sobre os franceses.

A resistência passiva como dispositivo narrativo, alcança seu auge na conclusão do longa, momento no qual o tenente questiona seus atos e pede transferência para a Rússia – o “inferno”, em suas palavras. O silêncio dos dois franceses, neste caso, permite uma reflexão intrínseca – evon Ebrennac nota que o domínio nazista na Europa não acarretaria em uma fusão de grandes sociedades, mas sim na imposição de valores que o próprio nazista não compartilha. Sem coragem para se despedir do idoso, o tenente sai de cena e é transferido para sua nova designação após ler a frase “é nobre o soldado que desobedece uma ordem criminoso”, de Anatole France, registrada em seu livro de cabeceira pelo francês.

*Le silence de la mer* estreou nos cinemas franceses em abril de 1949, após o distribuidor Pierre Braunberger convencer o Centre National de la Cinématographie de que era necessária aceitar a visão de que nem todos os franceses haviam resistido pela via armada. O longa foi restaurado e lançado nos Estados Unidos e na Europa pela Criterion, em 2015. A ruptura com a ideia de resistência heroica lançada por Melville abriu espaço para outros diretores ampliarem a temática sobre a Resistência. Destacam-se *Un condamné à mort s'est échappé*<sup>19</sup> (1956) de Robert Bresson, e *La traversée de Paris*<sup>20</sup> (1956), de Claude Autant-Lara.

## A não resistência

O ato de não resistir é comum nas sociedades que sofrem com medidas coercitivas de regimes ditatoriais. No caso da Alemanha Nazista, a política de medo implementada pela ideologia alemã nos territórios ocupados, colocada em prática com ferocidade pela Gestapo<sup>21</sup>, era um fator determinante na decisão de não resistir. Antes de ser deportado para Sachsenhausen, o jurista alemão Franz Kaufmann classificou a não-resistência no período de guerra como um instinto racional compreensível na busca

pela sobrevivência, ainda que moralmente discutível.<sup>22</sup> No caso da experiência francesa com a não-resistência durante a Segunda Guerra Mundial, ainda se faz necessária a diferenciação desta com o colaboracionismo, considerando que este conceito implica diretamente no apoio explícito a um governo fantoche de viés antidemocrático.<sup>23</sup>

*Léon Morin, prêtre* foi lançado nos cinemas franceses em setembro de 1961, período no qual Jean-Pierre Melville já era considerado como um dos principais nomes do cinema de seu país. Adaptação da obra homônima de Béatrix Beck, o filme foi distribuído pela Lux Compagnie Cinématographique e obteve boa aceitação na crítica e na bilheteria.

Com mais liberdade criativa do que em *Le silence de la mer*, Melville desenvolveu a narrativa de *Léon Morin, prêtre* com ênfase no cotidiano. Com caráter minimalista, a história durante a ocupação de Saint-Bernard, nos Alpes franceses. Barny (Emmanuelle Riva) observa a chegada dos italianos e acha engraçado o chapéu com uma longa pena de homens que caminhavam pelas ruas – a ponto de demorar a perceber que eles são militares que estavam ocupando a região. Militante comunista, ateuista, viúva e com uma filha pequena para criar, ela entra em uma Igreja e escolhe aleatoriamente um padre para se confessar – mas seu objetivo final é criticar o catolicismo e seus costumes. Quando ela começa o diálogo com o padre Léon Morin (Jean-Paul Belmondo), logo nutre um sentimento de admiração pela astúcia do homem. Sentindo-se intelectualmente desafiada, ela encontra regularmente o padre para tratar sobre os mistérios da fé.

Durante o período da ocupação italiana, Barny dá risada com os soldados – “que parecem palhaços”, segundo seu testemunho. A única coisa que altera sua rotina é a censura, já que ela trabalha como revisora de uma escola de ensino a distância – mas, ainda assim, considera a ocupação tranquila. Neste caso, Melville reconhece a falta de engajamento político que existia na França, uma consequência do sentimento derrotista que assolou parte da sociedade.<sup>24</sup> Dentro do contexto da guerra no país, não restava outra alternativa senão aceitar a realidade. Com a falta de homens na cidade, já que a maioria estava presa ou deslocada para auxiliar a Resistência na região metropolitana, Barny apaixonou-se por uma colega de trabalho, o que faz com que suas conversas iniciais com o padre Morin estejam fundamentadas na moralidade de suas atitudes.

A entrada triunfal do exército nazista em Saint-Bernard não altera a posição de Barny sobre a guerra. Sem poder algum para mudar o *status quo*, ela trabalha normalmente e parece indiferente as questões políticas, ainda que estivesse ligada ao Partido Comunista no período da Terceira República. Melville, neste caso, lembra como a imposição e o domínio militar são fortes para fazer com que uma pessoa se desligue completamente de suas convicções. Barny não demonstra nenhum ódio dos nazistas, e apenas se pergunta como eles podem atrapalhar sua vida. É por isso que ela decide batizar sua filha, visto que a ligação de seu ex-marido com o judaísmo poderia despertar interesse de algum agente da Gestapo. No mais, como uma simples francesa, ela não correria nenhum risco e não teria que se preocupar com o desfecho da guerra. Contando que as bombas e as explosões passassem longe de sua casa, tudo corria bem para ela.

Melville propõe a não-resistência ao rodear Morin e Barny de personagens que, de alguma forma, são completamente afetados pela ocupação. Apesar do padre confeccionar atestados de batismo e ajudar os judeus, em nenhum momento ele parece desconfortável com os alemães na cidade.

<sup>22</sup> Ver BARNETT, Victoria. *By-standers: conscience and complicity during the holocaust*. Westport: Greenwood Press, 1999, p. 91.

<sup>23</sup> Uma ampla discussão entre estes dois conceitos pode ser encontrada em GILLIATT, Stephen. *An exploration of the dynamics of collaboration and non-resistance*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 2000.

<sup>24</sup> Ver LACKERSTEIN, Debbie. *National regeneration in Vichy France: ideas and policies, 1930–1944*. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.

Vê a oportunidade, na realidade, como uma forma de intermediar uma discussão na sociedade sobre os rumos da Igreja, buscando uma renovação para que possa abrir diálogo com pessoas como Barny.

O ambiente de trabalho de Barny mostra como a não-resistência da protagonista é usada como um alicerce para conduzir a narrativa. O professor de filosofia, judeu, é obrigado a fugir dos nazistas e se despede da moça sem que ela demonstre qualquer reação; ela também perde o encanto pela colega de trabalho por quem havia se apaixonado pelo fato desta ter envelhecido muito rápido após descobrir que seu irmão foi preso pelos nazistas e enviado para um campo de concentração. Novamente, Barny não demonstra sentimentos e tampouco está atenta para as explicações ou motivações alheias. Durante a história, outra colega passa a apoiar abertamente o regime Vichy visando futuros ganhos pessoais por ser uma das primeiras colaboracionistas na região – fato que não causa nenhum estranhamento para o padre e para Barny.



Figura 4. A amizade do comandante alemão com a filha da protagonista, que é premiada pela não-resistência da família. Trecho de *Léon Morin, prêtre*. 1961.

Diferentemente dos franceses de *Le silence de la mer*, Barny adota uma postura individualista. Melville mantém o anti-romantismo, mas o desloca lentamente para a relação de uma mulher que nutre um desejo por um padre convicto de seus pensamentos e que jamais ousaria quebrar com seu celibato por estar absolutamente seguro e convicto de sua vocação.

Outro ponto de interesse de *Léon Morin, prêtre* está na insistência de Melville de levar às telas mais uma produção que não condena os alemães e as atitudes nazistas na Segunda Guerra Mundial. Pelo contrário, existe uma aproximação forte entre a filha de Barny com o Comandante alemão da região. A menina assiste aos treinamentos de soldados nazistas em seu quintal e até ganha uma pulseira de presente, além de receber cupons extras para a aquisição de pães.

A captação de imagens de Henri Decaë privilegia os closes, que são vitais para observar as expressões faciais dos protagonistas em situações críticas, mesmo que não exista um trabalho de luminosidade como em *Le*

*silence de la mer*, que busque o simbolismo. No entanto, a montagem de Jacqueline Meppiel, Nadine Trintignant e Marie-Josèphe Yoyotte segue um planejamento na mesma linha individualista de Barny: todos os grandes eventos militares da cidade são apresentados de forma rápida, para fixar a ideia que a protagonista pouco se importa com o que está ocorrendo no mundo. Sua preocupação é com seu trabalho, sua filha e com as conversas com o padre Morin – sustentadas por um *voiceover* que entrega ao espectador um plano geral sobre sua personalidade.

A mensagem central de *Léon Morin, prêtre* é a de que a não-resistência é uma tendência lógica que é seguida pela maioria. A produção deste filme ocorreu no período da proposta de renovação do cinema francês pela *Nouvelle vague*, com Melville atuando como mentor informal dos diretores que buscavam espaço no cinema nacional. Nota-se, mais uma vez, o confronto direto com a tendência de usar o cinema para popularizar as histórias heroicas da Resistência, que voltaram a ganhar espaço no final da década de 1950. É por este motivo, tendo em conta a próxima produção sobre Resistência de Melville, que acadêmicos como Hewitt classificam *Léon Morin, prêtre* como um filme de transição: “Melville’s transitional film of 1961, Leon Morin, priest, is populated primarily with a cast of female characters working in a correspondence school in Grenoble, and is more a reconstruction of Occupation survival and resistance than a film about remembering the past”.<sup>25</sup>

## A resistência ativa

Ao contrário dos demais filmes de Melville sobre a Resistência, *L’armée des ombres* não foi bem recebido pela crítica francesa durante sua temporada no cinema. Considerado como uma ode ao heroísmo – o mesmo tópico que Melville parecia combater no começo de sua carreira – até mesmo integrantes da *Nouvelle vague* declararam seu descontentamento com o rumo tomado por uma das fontes de inspiração do movimento.<sup>26</sup> A associação de Melville com o gaullismo – que perdeu considerável força após maio de 1968<sup>27</sup> – ganhou força, e as distribuidoras internacionais optaram por não comprar o filme por conta do excessivo teor político, o que acarretou em consideráveis perdas para os produtores.<sup>28</sup> O *Cahiers du Cinéma*, por exemplo, censurou o filme ao não permitir qualquer menção sobre a produção em suas edições, e apenas na década de 1990, por intermédio de Rui Nogueira<sup>29</sup>, o longa passou a ser reconsiderado tanto no cenário acadêmico quanto no resgate de sua importância histórica para o estudo da Resistência nas telas do cinema.

Posicionar *L’armée des ombres* como um exemplo da resistência ativa requer entender a visão de Melville sobre o próprio conceito. Para o diretor, o ato de pegar em armas visando a destituição de um regime autoritário que privava o direito de ir e vir da população ao mesmo tempo que utilizava a tortura como principal método de coerção era parte da identidade francesa em tempos de crise, que já havia optado por caminhos semelhantes ao longo da história. *Per se*, a resistência ativa envolvia tanto a luta armada quanto a difusão da imprensa clandestina e a troca de informações, vitais para o esforço de guerra dos maquis.<sup>30</sup>

O protagonista do filme é Philippe Gerbier (Lino Ventura), líder da Resistência em Marselha, que é preso pelos milicianos de Vichy e entregue à Gestapo pela suspeita de cometer crimes contra a ordem pública.

<sup>25</sup> HEWITT, Leah. *Remembering the occupation in french film: national identity in postwar Europe*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 53.

<sup>26</sup> Para uma discussão sobre a recepção do filme na França, ver MCLAUGHLIN, Noah. *French war films and national identity*. Amherst: Cambria, 2010.

<sup>27</sup> Ver GAFFNEY, John. *Political leadership in France*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010, p. 72.

<sup>28</sup> *L’armée des ombres* somente foi lançado nos cinemas estadunidenses em 2006. Com o crescente interesse pelo filme neste milênio, a Studiocanal restaurou o filme, que teve lançamento em home video pela Criterion em 2011.

<sup>29</sup> Rui Nogueira (1938) é um escritor português e foi amigo de Melville.

<sup>30</sup> Ver SWEETS, John. *Choices in Vichy France: the french under nazi occupation*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Melville dedica sua primeira hora para mostrar ao espectador a relação de Gerbier com a Resistência – tanto no cotidiano quanto na ordem institucional do movimento, como, por exemplo, na cena em que este é premiado por De Gaulle em Londres por sua bravura. Mathilde (Simone Signoret) ganha tempo de tela na medida em que o cerco montado pelos alemães e pela milice française em torno de grandes figuras da Resistência começa a apresentar progressos ao prender membros valiosos da organização e ameaçar a organização. Com isso, a figura de Mathilde é utilizada como eixo racional do grupo, responsável pelo planejamento e execução de ariscadas missões, ao mesmo tempo em que acumula carga emocional para o trágico desfecho do longa.

Assim como fez nos demais filmes sobre a Resistência, Melville montou seu roteiro a partir de uma obra com boa aceitação na Resistência. O texto de Joseph Kessel, lançado em 1943, foi adaptado com uma liberdade criativa mais considerável do que em *Le silence de la mer*. Com mais de duas horas e meia de duração, a construção dos personagens é feita de maneira gradual, e o espectador acompanha cerca de um ano dos eventos que envolvem o grupo de Gerbier, entre 1942 e 1943. O livro se popularizou em Londres por propagar contos da Resistência que envolviam situações cômicas e inusitadas – como a pausa no transporte de um preso pela milice française para que os colaboracionistas se abastecessem com alimentos do mercado negro, cena que abre o filme. Melville, no entanto, reordenou a ordem de exposição destes casos e optou por uma estrutura narrativa mais linear e direta, posicionando os contos dentro da perspectiva de Gerbier, fato que gerou críticas em membros da Resistência e foi o bode expiatório da crítica de cinema francesa para condenar o filme antes mesmo de entrar em circuito, visto que estes clamavam por uma produção ao estilo de *Le silence de la mer*.<sup>31</sup>

Esteticamente, Melville desenvolve o filme em um tom pessimista que é acentuado pelo uso de uma paleta de cores cinzenta, acentuada em cenas com forte teor emocional, como na entrada da Wermarcht em Champs-Élysées. Como em seus filmes anteriores, a música acentua a trama através de tons melancólicos compostos por Éric Demarsan, e o trabalho sonoro privilegia novamente o silêncio, essencial para as atividades ilegais típicas do período. O mesmo barulho de relógio que evidenciava a posição de resistência passiva em *Le silence de la mer*, desta vez é utilizado como reforço da resistência ativa, ao ser usado como elemento de composição sonora antes de um interrogatório da Gestapo ou de uma sessão de tortura.

Como membro da Resistência, Melville aproveita sua experiência pessoal para complementar os casos de Kessel. O assassinato de um oficial alemão que fazia a guarda de Gerbier, logo nos minutos iniciais, deixa aberta a perspectiva de guerra pela liberdade. Neste caso, os franceses, ainda que não dispusessem de armamentos e de pessoas suficientes para fazer frente aos nazistas, tinham o poder da organização. O título, neste caso, faz jus a esta ideia. O exército de sombras é composto por um conjunto de pessoas dispostas a remover os nazistas da França a qualquer custo. Eles se entendem sem a necessidade da fala, se reconhecem por gestos e ações.

Melville trabalha sua resistência ativa no campo político – com várias menções a De Gaulle – e também no campo moral, ao tentar retratar diferentes realidades e cotidianos de pessoas sem nenhuma ligação direta que são presas apenas por acreditar no ideal da França Livre. É assim

que um comunista divide a cela com um católico e com um aristocrata sem qualquer problema, longe das tensões da década de 1930 na Terceira República Francesa.

Também é forte em *L'armée des ombres* a noção da necessidade de interferência urgente – onde cada segundo é vital para o planejamento da Resistência dentro de um grande objetivo, que é a França Livre – e a expansão do colaboracionismo, resgatando, em determinados momentos, breves histórias de fundo que também foram utilizadas em *Léon Morin, prêtre*. Após assassinar um oficial alemão e sair correndo pelas ruas de Paris, Gerbier entra em uma barbearia e encontra o tradicional pôster de propaganda *Le Maréchal a dit, le Maréchal a fait*, que celebra o Marechal Philippe Pétain como pai da nova França, dentro do eixo ideológico proposto pelo regime Vichy de uma Revolução no modo de ser e viver. Com olhares voltados para o barbeiro – desconfiado de seu posicionamento político – a conclusão da cena é a da troca de casacos, como se o barbeiro soubesse que o homem que ali estava era perseguido e que se dispõe a ajudar como parte do exército das sombras, talvez escondendo seu aval à Resistência na imagem de um simpatizante de Pétain.



Figura 5. A prisão, local utilizado pela Resistência para criação de novos laços – unindo direita e esquerda francesa em torno do mesmo objetivo: a liberdade. Trecho de *L'armée des ombres*. 1969.

O que tira o caráter heroico de *L'armée des ombres* coloca o filme dentro de uma perspectiva de resistência até então inédita está no cinema francês é o modo como Melville faz de Gerbier e Mathilde pessoas anônimas, ligados a um ideal muito maior. Estes personagens não representam figuras históricas, mas prestam tributo ao conjunto de pessoas que atuaram em divisões locais e que não ganharam nenhuma página nos livros de história. É por isso que a resistência ativa tem como marca o pessimismo e a inevitabilidade da morte e da traição. Não é possível pensar em um final feliz em uma época marcada por crimes de guerra.

### O legado de Melville

Ao discutir sobre a Resistência, André Bazin diz que tal temática alcançou tamanha popularidade no cinema francês a ponto de ser intocável.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Ver BAZIN, André. *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*. Paris: 10/18/Union générale d'éditions, 1975.

<sup>33</sup> Ver LINDEPERG, Sylvie. *Les écrans de l'ombre: la Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*. CNRS, 1997.

<sup>34</sup> *Le chagrin et la pitié*. Direção: Marcel Ophüls. Roteiro: André Harris e Marcel Ophüls. 251min, França, 1969

<sup>35</sup> Ver NOGUEIRA, Rui, *op. cit.*

<sup>36</sup> Ver VINCENDESAU, GINETTE, *op. cit.*

<sup>37</sup> Ver PALMER, Tim. Jean-Pierre Melville and 1970s french film style. *Studies in French Cinema*, v. 2, n. 3, 2002.

É fato, no entanto, que, como bem lembra Lindeperg, toda a celebração da Resistência no cinema passou por períodos de transformação.<sup>33</sup>

Jean-Pierre Melville é autoridade dentro deste campo de estudo. A trilogia discutida aqui foi produzida com espaçamento de vinte anos, período que engloba grandes crises políticas no país – e a reflexão do realizador sobre os três tipos de conceitos aplicáveis sobre a Resistência no período da Segunda Guerra Mundial é uma excelente fonte para que pesquisadores reflitam o quanto seus filmes servem como testemunho de diferentes experiências vividas no cotidiano francês no começo da década de 1940. Na máxima de Blaise Pascal de que a história verídica é aquela na qual as testemunhas arriscam suas vidas, os três longas apresentam perspectivas que, de certa forma, mostram posicionamentos conflitantes que eram pouco explorados na cultura geral francesa pelo temor de represálias.

Diferentemente da maioria de seus colegas realizadores de seu período, presos na zona de conforto ou envoltos nas duras diretivas do conselho de cinema francês, Melville desafiou o *status quo* ao promover um pensamento mais contundente sobre tópicos que foram deixados de lado pelo cinema, especialmente no que diz respeito à relação do cidadão comum com a ocupação nazista. O interesse crescente por esses três filmes neste século – responsável pelas restaurações e lançamentos em *home video* – é um fato extremamente positivo dentro da pesquisa sobre o cinema de resistência, que aos poucos perde o caráter de tabu. Se é amplamente aceita a visão de que o cinema francês mudou sua percepção sobre o colaboracionismo e a resistência a partir de *Le chagrin et la pitié* (1969)<sup>34</sup>, deve-se também entender que tal documentário está inserido em uma ampla discussão sobre o cinema francês que começa justamente por Melville em 1949 ao propor abandonar a visão de resistência heroica. Alinho-me, assim, a corrente de acadêmicos inspirada pelos estudos de Nogueira<sup>35</sup>, Vincendeau<sup>36</sup> e Palmer<sup>37</sup> que buscam retomar as discussões das produções de Melville por considerar que o impacto destas é negligenciado, especialmente quando comparado a René Clément e Robert Bresson no campo de estudos da relação cinema-Resistência. Neste caso, as recentes restaurações dos longas trabalhados neste artigo podem incentivar o debate sobre estruturação e estilo do diretor, deixando de lado a rasa concepção deste como um realizador de *thrillers*.

*Artigo recebido em agosto de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.*