

SPANISH EARTH - TERRE D'ESPAGNE / 1937

um filme de Joris Ivens

Realização: Joris Ivens / **Fotografia:** Jonh Ferno e Joris Ivens / **Música:** Marc Blitzstein e Virgil Thompson / **Montagem:** Helen Van Dongen / **Comentário da versão inglesa:** Escrito e dito por Ernest Hemingway / **Comentário da versão francesa:** Escrito e dito por Jean Renoir.

Produção: Contemporay Historians, Nova Iorque / **Cópia:** em 35mm, preto e branco, com legendas electrónicas em português / **Duração:** 53 minutos.

* * * * *

Porque é que **Terra de Espanha** é uma obra mítica? Porque esta é, em si mesma, uma guerra "mítica", rodeada de uma aura de tragédia e de um envolvimento emocional especialíssimo? É evidente que isto não pode ser a resposta, uma vez que, com a única excepção do **Espoir** de Malraux, o filme de Ivens sobressai completamente das muitíssimas obras - reportagens, documentários ou ficções - rodadas à época em Espanha e com o propósito expresso de angariar apoio internacional para a República. (Obras "anónimas" algumas, mas também obras ligadas a nomes tão sonantes com o de Buñuel - associado, de forma imprecisa, é certo, a **España 1936**, ou **España Leal en Armas** - ou, por exemplo, a "polos" documentaristas como a Frontier Films, produtora do **Heart of Spain** de Kline, Strand e Hurwitz.) Por outro lado, a resposta talvez possa começar por aí se substituirmos a ideia "desta guerra", em si, pela ideia do envolvimento directo e pessoal (e, neste sentido, certamente pioneiro) de um realizador nela. Se houve, claro, muita gente a filmar Espanha, a verdade é que aqueles que a filmaram poucas vezes coincidiram com os nomes cimeiros que aparecem nos genéricos. Ivens e Malraux são de facto casos raríssimos de nomes expoentes directamente envolvidos na guerra e, entre os dois, o holandês foi o único a empunhar a câmara na própria Frente. (É conhecido o envolvimento de Malraux como combatente, mas **Espoir**, como obra ficcionada que é, foi rodado na rectaguarda, na zona de Barcelona, e terminado em Paris.) Sem querer cair no "cliché" de uma superioridade, ou "verdade acrescida", por esta filmagem in loco, é evidente que é daqui que devemos partir para qualquer análise e é por aqui que temos de passar na busca de uma identidade de Ivens no documentário e, claro, no "cinema de guerra".

Sendo um gesto pioneiro (que, aliás, chegou depois a identificar o autor aos olhos de muitos), este foi também um ponto de inflexão para Ivens. Em 1933, em **Borinage**, ele tinha já fundido a "avant-garde" com o envolvimento social e ideológico directo, sofrendo com isso a primeira excomunhão da sua carreira, aquela que o empurrou para fora da Holanda, e que, depois de breve estada na URSS, o acabou por levar à América de Roosevelt. Mas é em **Terra de Espanha** - produzido neste último país e no contexto dos movimentos humanistas e de esquerda dele - que Ivens acrescenta a esse envolvimento social a presença directa numa frente de batalha, juntando ao "risco ideológico" o risco - literal - de vida. Como depois tantas vezes afirmou, nada ficou exactamente igual na sua obra a partir desta película.

Curiosamente, **Terra de Espanha** nasceu como projecto de ficção. Chegado aos E.U.A. poucos meses antes da sublevação de Franco, Ivens é imediatamente envolvido, quando esta ocorre, nas actividades de um grupo de intelectuais de esquerda que pretendem fazer filmes de apoio à República. Incluem-se no grupo nomes como Lillian Hellman e John dos Passos e, depois, junta-se-lhes Hemingway. Começando por trabalhar num filme de montagem de actualidades sobre o mesmo tema (**Espanha em Chamas**, que será terminado por Helen Van Dongen) o realizador propõe-se então saltar directamente para a Frente e colher material em primeira mão. O grupo apoia-o mas, em particular L.Hellman ("*para quem o documentário era o parente pobre do cinema e que me queria "libertar", levando-me a trabalhar com actores*"), coloca-lhe na mão um "script", que leva consigo para Madrid. O objectivo declarado é realizar uma obra que permita interessar a opinião pública dos E.U.A. na causa republicana e, mais do que isso, proporcionar a recolha de fundos para a compra de ambulâncias para o exército defensor.

Na Frente, claro, é a inversão total. "Script", contratação de "actores", "mise-en-scène", tudo isso cai imediatamente perante as condições de rodagem. Dia após dia, Ivens (acompanhado por John Ferno, que o seguiu

desde a Holanda, e pelo próprio Hemingway, que a eles se junta na Frente), inventa uma maneira nova de filmar, uma "história" de que não conhece o rumo ("*na guerra é o inimigo o realizador*") e na qual vai tomando, sim, opções diárias, que se vão depois revelar estruturantes de uma concepção do Documentário, mas cuja concretização última só virá a acontecer na montagem. Não se trata - é importante dizê-lo - de uma filmagem meramente casuística, à maneira da reportagem, nem, por outro lado, de uma pura germinação local, sujeita às descobertas da observação (o "método Flaherty"). A câmara de Ivens busca para além do primeiro nível mas, nessa busca, segue princípios temáticos muito gerais que o autor levou consigo. A escolha, porém, é instantânea, o "crivo" tem de ser quase instintivo. "*A Espanha - escreverá ele - é essa fragilidade do futuro, sem exaltação, sem heroísmo, uma espécie de sempre renovada incerteza que dava às nossas relações, ao mínimo gesto esboçado, ao mínimo olhar trocado, a riqueza dum gesto ou dum olhar único.*"

Em si mesmo, o "circuito americano" do filme seria caminho interessante de análise, dizendo-nos algo do lugar ocupado pela obra e pelo género na década de 30, do seu contexto de produção/difusão, e, até, da sua "imagem" no mundo da ficção (O primeiro espectador de **Terra de Espanha** foi Franklin D. Roosevelt e a comunidade de Hollywood fez bicha para o ver, reunindo-se, em sessões "de prestígio" e de recolha fundos, organizadas por realizadores e vedetas, através das quais, contou Ivens, "*contribuiu com trinta ambulâncias totalmente equipadas*".) Neste caso porém, atendendo aos dois contextos que acima referi, passo justamente a isso, ou seja, ao "filme de guerra" e à "atitude Ivens" no campo do documentário.

Filme de guerra. Não é evidentemente questão de retórica, nem falha de consequências, a expressão de Ivens segundo a qual, neste sistema de filmagem, "é o inimigo o realizador". Aqui, justamente, o operador não sabe onde a bomba vai cair, acabando por registar sobretudo o momento antes, ou o momento depois, ou a "vacilação" entre um e outro, ou o que está "à volta". As coisas raramente acontecem no centro do quadro e, no fundo, o "documentário de guerra" é, neste sentido, o género que menos nos dá o "espectáculo da guerra". Num campo que, como poucos, exalta a acção, este é o cinema em que o próprio termo "acção" tem um significado diferente. Os gestos são inacabados - "gestos esboçados", "gestos únicos" - e o macro é muitas vezes substituído pelo micro. A arte do realizador consiste em captar sinais, por vezes não mais do que sinais, e em nos devolver o sentido deles, transformados, para nós também, em momentos únicos.

Gestos, rostos, olhares, ganham um valor especialíssimo tanto ou mais quando inacabados ou suspensos. Não sei, de facto, se são mais intensos por serem à partida "verdadeiros", não sei se este estatuto de "realidade" não é precisamente algo que também se ganha, ou se reconstrói, tanto quanto se "utiliza". Sei que ao ver **Terra de Espanha** (ou **600 Milhões** ou **Paralelo 17...**) não deixamos de sentir a diferença desses rostos e de acreditar que são, de facto, insubstituíveis.

Quanto ao conceito de documentário que aqui vai tomando contornos precisos, e que Ivens mais e mais defenderá - e desenvolverá - relevo dois aspectos principais. Em primeiro lugar a ultrapassagem do nível "noticioso", do facto da guerra em si mesmo. A quem pertencia o corpo "anónimo" abatido, e abandonado, nas ruas de Madrid? Onde morava o combatente regressado da Frente? Qual era a sua casa, como era a sua família? Joris Ivens mostra "mais" e, sobretudo, identifica, individualiza. O tracto que constitui um filme de Ivens é sempre a oscilação constante entre o particular e o geral, repetidamente, até que cada um destes níveis tenha também um sentido ao nível do outro.

Em segundo lugar, e como outro tipo de "oscilação", o balanço incessante entre o próprio facto distinto, o acontecimento datado - a Espanha em 1937 - e os gestos do quotidiano, os gestos de qualquer pessoa e de qualquer dia, natural e desejadamente indistintos. Aqui, o que me parece essencial não é a mera ideia de filmar também a rectaguarda, a cadeia de subsistência, a irrigação e o cultivo da terra. Estas são ainda, de algum modo, outras facetas do acontecimento histórico, filmadas como suportes de guerra, orgânica ou metaforicamente associadas a ela. O que é sintomático é, para além disso, a concentração momentânea nos gestos de "puro quotidiano", os gestos "anódinos", os gestos "iguais", os gestos que poderíamos considerar "a-históricos", assim colocados no centro da realidade "histórica". Hemingway diz-nos que "*war becomes an almost normal life - you eat, and sleep, and read the papers*", porque Joris Ivens mostrou essa "vida normal" e mostrou, desse modo, como ela ganha aqui um valor diferente - e, em si mesma, um valor de resistência.

Neste filme como nos outros que realizou posteriormente sobre conflitos bélicos ou momentos históricos particulares, Joris Ivens não nos deu afinal "toda a informação" sobre os acontecimentos particulares em causa. A sua intenção - e a sua ideia de documentário - nunca foi essa. O seu verdadeiro "tema" esteve sempre "ao lado" disso e para além disso. Os seus filmes não relevam da investigação histórica ou sobre a actualidade. Falam do próprio "processo histórico", do modo como o acontecimento "anormal" se confronta - e permite olhar de outro modo - aquilo a que chamamos "normalidade". No fundo, rebuscam numa coisa e noutra, e mostram como podem ser a mesma.