

O Cinema da Objetividade

Franco Monteleone

Acho difícil esquecer, nestes tempos contraditórios para a arte cinematográfica, uma história de Bela Balázs, segundo a qual um inglês, após viver durante anos numa colônia britânica, foi levado pela curiosidade a pôr os pés pela primeira vez num cinema e nada compreendeu da ação projetada na tela, que as crianças presentes, pelo contrário, tinham entendido com prazer e interesse. Ainda que culto e informado, aquele homem não compreendera a «linguagem» com que foram narrados por «imagens» os acontecimentos de um filme simplíssimo. A história pode fazer sorrir, mas, na verdade, embora o público de hoje seja ladino, habituado a uma linguagem já familiar, que diariamente (inclusive com a televisão) lhe oferece estímulos e solicitações de divertimento e informação, não acredito que tal linguagem das imagens em movimento constitua, além da função «narrativa» imediata, um elemento estilístico e lingüístico interpretável de modo concreto pela maioria dos expectadores, ou, o que é mais improvável, aproveitável de modo útil em sua dimensão estética: o apreciador distraído e superficialmente extasiado de uma pinacoteca, o «reveur» de concertos, o leitor apressado, não são diferentes da massa sonambúlica, envolvida pelo escuro das salas de





projeção. Nem vale a objeção de que o cinema é um meio de expressão novíssimo e por isso ainda não de todo assimilado; pelo contrário, seu caráter industrial e comercial fê-lo, desde o início, um instrumento de exploração e lucro poderosos, inimaginável sem um correspondente alto grau de receptividade por parte de um público paciente e cúmplice.

Nascido o cinema, o público se acostumou gradativamente à nova linguagem narrativa, a princípio extremamente simples e depois mais complexa, jamais se indagando de que maneira essa linguagem se lhe tornava compreensível, quais as suas características, em que consistia exatamente seu caráter estético. Isto é, nunca o público se propôs problemas de estilo. Assim como nunca se propôs problemas de estilo o público da ópera oitocentista, espetáculo popular por excelência e que desempenhava, na sociedade do século XIX, uma função lúdica e cultural muito próxima da desenvolvida atualmente pelo cinema. Os critérios de julgamento da massa, fundados nas opiniões tidas como «chiques», em lugares-comuns, nas frases de orelhada, ou, na melhor das hipóteses, em afirmações peremptórias, nunca brilharam pela vivacidade de motivos ou originalidade de conteúdo. Influir de maneira positiva sobre tais critérios, modificá-los em sentido racional, orientá-lo em direção a um horizonte de opiniões desobstruído, deveria ser o trabalho da crítica militante. Em vez disso, assiste-se ao fenômeno de uma crítica que se limita a descrever o «espetáculo cinematográfico» e apóia suas descrições mais ou menos cultas com critérios subjetivos e de gosto. É uma crítica conteudista que, em lugar de condicionar o público, parece condicionada por este. (Referir-me à crítica italiana).

A extraordinária aceitação encontrada pelos filmes de Bergman, nos fins dos anos 50, transbordou das platéias às páginas dos jornais e das revistas especializadas. Foi um processo ao revés. A crítica registrou essa imediata expansão de consentimento e utilizou-a como argumento de verificação de no-

vas tendências. No entanto, os filmes de Bergman agradavam porque contavam histórias difíceis. Mas seus alicerces eram tradicionais; o tipo de recitação, dramático; os acontecimentos didáticos e moralísticos. Bergman divulgava descobertas já feitas pela cultura decadente e as divulgava num contexto excepcionalmente agradável, com aquela cobertura de intelectualismo que se pretende «estilo». O público mordeu a isca. O ilusionista conquistara suas vítimas.

Não obstante, data do próprio Bergman o despertar cultural, a recusa do cinema de evasão pelo público italiano. Na realidade, essa renovação de gosto — inegável — não possuía raízes culturais autênticas; representava uma fase de progresso econômico da burguesia italiana (a dos anos do boom); respondia à necessidade de uma atualização, de uma mudança da ideologia de massa. Em Bergman, apreciava-se o «espetáculo» de alto nível, o figurativismo impecável, o relêvo dos personagens. A massa, desacostumada a reconhecer a arte na simplicidade, ficou impressionada pelo denso simbolismo daquelas imagens e lhes atribuiu altíssimos valores estéticos: dizer filme de Bergman significou, *tout-court*, dizer filme de arte; com o curioso resultado, porém, de que obras altamente meritórias, como *Nara Livet* (No Limiar da Vida), *Gyklarnas Afton* (Noites de Circo), *Sommaren med Monika* (Mônica e o Desejo), de muito pouco conteúdo simbólico, foram, por tal motivo, quase ignoradas (pelo grande público).

Análogo é o caso de Antonioni. Seu cinema é pictórico, simbólico, metafórico. Nos últimos filmes, o pictoricismo se torna cada vez mais abstrato, transforma-se em painel ornamental, reproduz tendências da arte contemporânea. Quanto ao conteúdo, também Antonioni representa o vendedor a varejo de matérias culturais já elaboradas em outro nível.

Ora, o cinema contemporâneo, que parte do filão Antonioni-Bergman, eu o vejo como irracionalista, subjetivista, simbólico, que consome cultura. A este, contraponho

um cinema realista, objetivista, crítico, que produz cultura. Em tal distinção se corporifica o que dissemos em relação à crítica militante e, conseqüentemente, à sua função catalisadora do público. Pois a carência de uma metodologia rigorosa, a ausência de análise, a indulgência com um descritivismo de gosto, subjetivo, acabou por levar a crítica italiana ao mesmo equívoco em que incorrera o público: diante de um cinema irracionalista, comportou-se, nada mais, nada menos, como mediadora, exegeta, divulgadora de temas culturais que, por sua vez, já tinham sido fruto de uma divulgação. Dêste modo, à banalidade das opiniões comuns, juntou-se a das opiniões eruditas.

O fenômeno não se manifesta apenas no campo cinematográfico, mas também no literário e no artístico. O crítico se torna cada vez mais um relator verbal, um comentarista elegante, um cronista de temas, características e motivos da cultura contemporânea. Renuncia a encontrar em si mesmo opiniões em primeira mão, limitando-se a expor opiniões alheias, a trocá-las em miúdos e encaminhá-las ao público.

A razão desta situação é explicável. Vou aventar uma convicção pessoal, mas fundada. Assinalei que, na confusão das tendências e dos estilos do cinema contemporâneo, distingo, sobretudo, dois grandes filões, duas ramificações fundamentais: de um lado, o veio irracionalista e subjetivista; do outro, o racionalista e objetivista. Acrescento que tal distinção, verificável nas obras artísticas, nos filmes, nos escritos, reflete a dialética de base em que se debate a cultura contemporânea. Somente observando-se o cinema num contexto geral é possível discuti-lo concretamente.

Que se pretende dizer com isso? Que, do início do século até hoje, no confronto entre subjetivo e objetivo, este último é que tem levado vantagem. Os romances da «école du regard», narrados através dos objetos; o poliglotismo da linguagem falada; o registro escrito dos testemunhos de vida da gen-

Alain Delon e Marie Laforêt: «Plein Soleil», de René Clément





«Noites de Circo», de Bergman



«O Eclipse», de Antonioni

te simples; a música serial que se propõe a tornar explícitas as leis internas da «matéria sonora»; a pintura biomorfa; a **pop-art**: um fato comum liga êstes e muitos outros aspectos da cultura de hoje. De uma cultura baseada na relação e no contraste de dois termos — de um lado, a consciência, a vontade, o juízo individual, e do outro, o mundo objetivo — estamos passando ou acabamos de passar a uma cultura na qual o primeiro termo submergiu sob o fluxo do mundo físico. O cinema tem sido o espelho secreto desta inversão de valores. Entrando em crise a palavra como meio de comunicação, assistimos ao crescente sucesso das imagens, dos signos, dos objetos. A prova é que o cinema, por ser arte, pode fazer pouco uso da psicologia. Seus primeiros ingredientes foram coisas, objetos, realidade física.

O fenômeno era comum a outras artes: numa carta a von Rappard, Van Gogh dizia que um desenho representando o czar moribundo, que vira em um número da revista «Punch», continha mais sentimento que o «Totentanz» de Holbein; Fernand Léger se lançava contra «o êxtase pelo tema nobre» da Renascença; já por volta de 1850, um crítico francês, Campfleury, começara a aplicar as categorias de es-

tética ao cabaré, à cerâmica, à caricatura. E os exemplos poderiam continuar: a técnica da **collage** recorria a recortes de jornais; Stravinski utilizava o **jazz** e o **ragtime**; Joyce compunha o célebre capítulo do «Ulysses», «Nausicaa», com ingredientes tomados de vulgares romances de folhetim. Os grandes movimentos artísticos do início do século não foram senão regorgitações de uma consciência em declínio, sobressaltos de uma subjetividade prestes a ser sepultada pelo magma da objetividade. Nesta luta, de resultados ainda incertos, o cinema se tornou, num primeiro momento, a arma secreta da objetividade. Em um mundo fortemente primitivizado como o moderno, o sinal e a imagem conquistaram um valor expressivo universal. A palavra fôra, até então, o meio de comunicação de uma classe e de uma sociedade que não conheciam outros. Esta sociedade está, agora, em via de esgotamento e, em consequência, a palavra sofre a mesma sorte. No lugar de uma sociedade humanista e tradicionalista vai surgindo uma tecnológica e primitivizada, em torturada transformação, e que, como as sociedades primitivas, encontra no sinal, no símbolo, na escrita figurada, o seu meio de comunicação e de expressão mais adequada. A palavra era

o instrumento de uma cultura baseada na consciência, na vontade, no juízo, na subjetividade; o sinal e a imagem são agora os instrumentos de uma cultura fundada no fluxo daquilo que existe, na objetividade. Mas dizer que uma cultura objetivista vem levando vantagem não significa preparar o funeral da consciência. Subjetivo e objetivo, embora com intensidade decrescente, são ainda termos de uma dialética histórica. O cinema não escapa à sua dinâmica e, por dentro do desenvolvimento teórico do «filme como arte», se reproduzem os atritos entre um mundo subjetivo em declínio e um mundo objetivo em ascensão.

Chego, assim, a um segundo grupo de considerações. A arte do filme, como ficou dito, nasce de um mundo em que o objeto assumiu um valor predominante e absorvente. Sua linguagem é a das coisas, dos fatos, dos acontecimentos. Isto no que se refere ao cinema puro; existe, porém, um cinema teatral e dramático, no qual ocorrem contaminações de natureza psicológica e subjetiva: é o cinema-espetáculo, de quando em quando brilhante, sentimental, policiaresco, aventureiro. Este tipo de cinema tem necessidade da palavra; o cinema puro, não. Limitando-nos ao segundo, observo que a



«Sêde de Paixões», de Bergman

imagem objetiva não somente mostra um conteúdo ou produz uma emoção, como também **exprime idéias**. Há aqueles que negam tal possibilidade e são os fetichistas da palavra. A capacidade expressiva, de fato, é inerente à simples imagem, antes mesmo que esteja organizada, com a montagem, no ritmo do filme. A fotografia, também, exprime idéias; além, evidentemente, de produzir emoções e mostrar conteúdos. Mas, quando digo que uma imagem «exprime idéias», quero me referir a algo bem definido, em geral a um processo pensado e elaborado pelo intelecto, portanto segundo formas de natureza lógica, ética e estética. Desta possibilidade, nasce toda a cultura baseada na imagem, no sinal, no símbolo. Não obstante, o cinema, no curso de sua evolução lingüística, manifestou muitas vezes nostalgia pelo mundo subjetivo, pelos problemas da consciência, na ilusão de se enobrecer, de deixar a menoridade e tornar-se esteticamente adulto. Isto, no meu entender, tem sido um grande equívoco, no qual continuam a incorrer críticos e comentaristas. Desejo contribuir para eliminar a crença infundada de que o cinema deva forçosamente exprimir, sobretudo hoje, o mundo da consciência; crença em que se deve reconhecer

a causa principal da falta de rigorosos métodos críticos, assim como da aproximação, embora suficientemente «cult», com que se utilizam os existentes, geralmente pessoais.

Torna-se útil, neste ponto, a distinção entre cinema racionalista, realista, crítico, que produz cultura, e cinema irracionalista, simbólico, que consome cultura. O cinema que pretende exprimir o mundo da consciência pertence ao primeiro filão e se configura nos filmes de Antonioni e Bergman (mas também em obras francesas, como *La Vie à l'Envers*, *Feu Follet* («Trinta Anos Esta Noite»), e em alguns filmes do New American Cinema). Tal cinema nasce, como já vimos, de um fenômeno de divulgação, em nível médio, de descobertas culturais já realizadas em outro nível. Mas nasce também de uma tentativa, aparentemente crítica, de recuperar com o cinema o mundo da subjetividade, da consciência, da vontade, submerso pela realidade física e objetiva. Esta tentativa é fruto de um equívoco romântico, do qual surge aquele outro produto de nossa época que é o autobiografismo, imperante em quase toda produção literária e cinematográfica contemporânea. Filmes, contos, romances, estão cheios de histórias pessoais, de considera-

ções autobiográficas, de abandonos líricos sobre acontecimentos pessoais, de viagens entre suas próprias paredes. Os herdeiros de Proust vivem sonhando num universo reminiscente de gatos aveludados, agradáveis «souters aux chandelles», meigas vovós que parecem saídas de uma gravura de Tissot. Confunde-se com subjetivismo esta condescendência irracionalista e sentimental, faz-se dela uma arma crítica. O cinema, meio sedutor, oferece a essa tendência uma atração que é, ao mesmo tempo, uma armadilha. Fundado no imediatismo realista, o cinema não pode, por sua própria natureza, exprimir o mundo da consciência, o mundo interior. Releendo as notas de Eisenstein sobre o tratamento de «Uma Tragédia Americana», não se pode deixar de achar extremamente ingênua aquela tentativa de traduzir em imagens o monólogo interior de Clyde. O recurso ao símbolo e à metáfora se torna, em casos semelhantes, um gênero de maneirismo nocivo, estático, anticinematográfico. Os filmes da linha Antonioni-Bergman abundam em símbolos e metáforas, ou seja, em expedientes da técnica literária seiscentista e rococó, utilizados para representar o mundo interior com dilatação ou concentração arbitrária do exterior, físico. O mundo moderno sofre

dêsse seiscentismo, dêsse leopardismo, dêsse petrarquismo, ou seja, daquelas degenerações culturais em que incorrem todos os que abrem demasiado crédito à interioridade numa época em que esta se encontra subjugada por novas presenças do objeto e da realidade externa. Num clima de tipo contra-reformista, como o nosso, medra esta cultura de epígonos, com seus bravos marinistas, que continuam a construir castelos de areia.

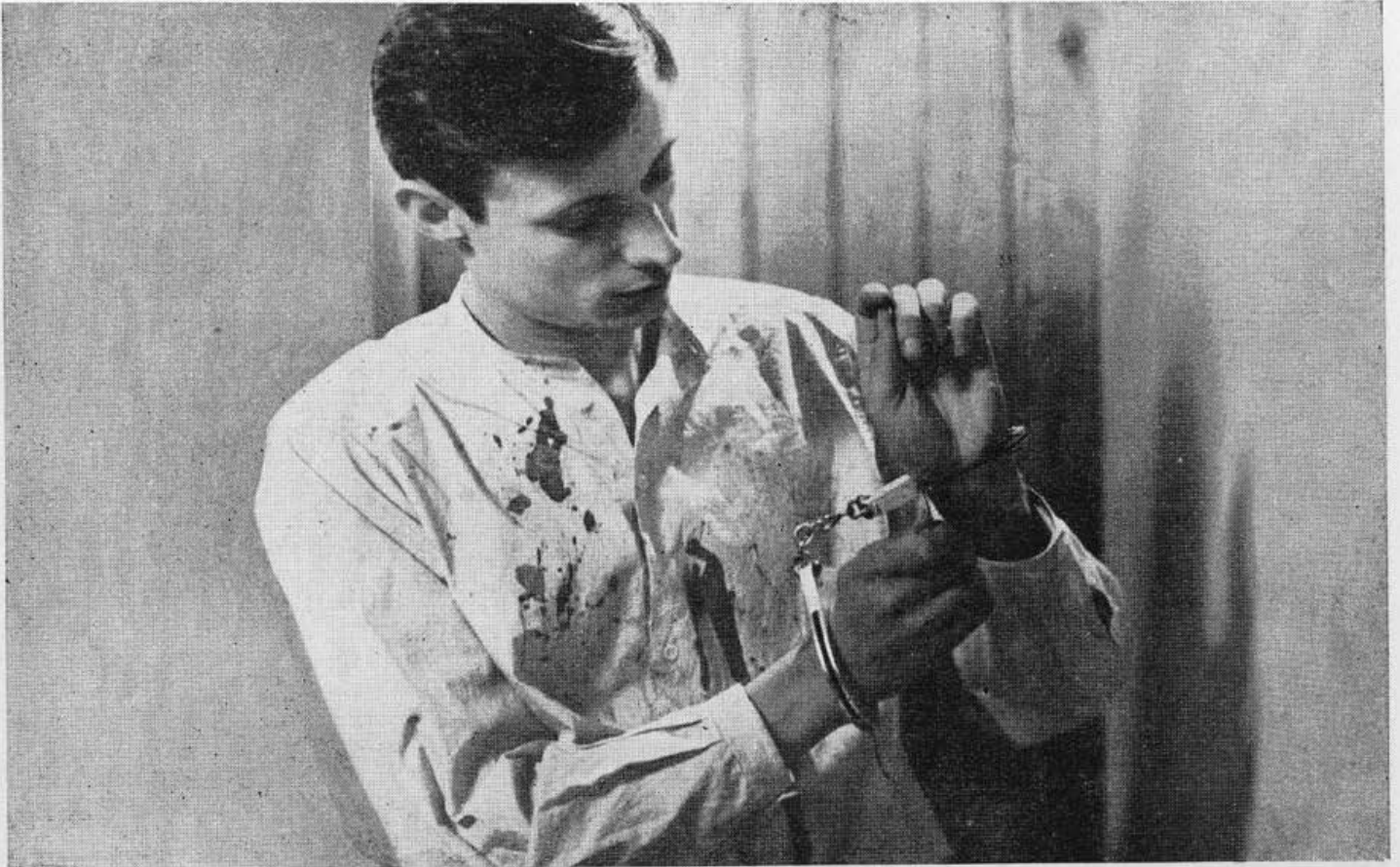
Com esta apreciação, todavia, não se pretende limitar tão somente às «coisas» a possibilidade de expressão do cinema. A grande descoberta do rosto humano teve um papel fundamental. Não foi, como quer Bela Balázs, uma descoberta ideológica, mas, sim, lingüística. O cinema, arte narrativa, encontrou na face humana, no seu alto grau de expressividade, formidável valor semântico. Mas daí a atribuir-lhe um significado subjetivante vai muita distância. A afirmação de Balázs de que «a fisionomia e a mímica são as formas de expressão mais subjetivas de que dispõe o homem» é correta em si, mas tem uma tinteira naturalista e, aplicada ao cinema, encontra desmentido nas obras dêsse cartesiano que é Robert Bresson. Para Bresson, a mímica tem valor trivial; a expressividade do rosto deve emanar de elementos sintáticos e lingüísticos tipicamente fílmicos: prova disso é o uso que faz de atôres pouco expressivos. Por outro lado, a forma lingüística na qual o rosto absorve e descarrega tôda a sua possibilidade expressiva é o primeiro plano; mas, embora elemento lingüístico, é sempre uma forma objetiva. Isto não exclui o fato de que haja sido empregado ou interpretado, freqüentemente, com manifesta intenção subjetiva. De fato, o exemplo mais magistral de primeiro plano que conheço, usado por Dreyer em *La Passion de Jeanne d'Arc* descreve não apenas o calvário interior e espiritual da heroína, mas também o percurso refletido (justamente sobre rostos) de um ato de acusação, com tôdas as ações e fatos determinantes e concomitantes do tema do filme: a liberdade da fé.

Sempre com resultados objetivistas, *Il Vangelo (O Evangelho Segundo São Mateus)* pasoliniano contradiz, da primeira à última tomada, qualquer interpretação em sentido interior e subjetivista. A interpretação, a montagem, o ritmo, dão ênfase à função épico-popular de uma obra inteiramente pensada e realizada à luz do realismo crítico.

Não é o caso de se examinar agora determinadas obras, dado o caráter geral dêste estudo, cujo verdadeiro escôpo é de natureza metodológica e que pretende apenas continuar (e retificar) uma dissertação já iniciada. Quero, portanto, encaminhar-me à conclusão, utilizando uma observação tomada de empréstimo a um dos maiores formalistas vivos, Viktor Sklovski. Segundo êste estudioso soviético, os gêneros artísticos nada mais são que modificações, elaborações de tipo nobre e em nível culto, de gêneros inferiores e populares; ou melhor, «canonizações» de elementos estruturais e formais que se encontram em estado bruto em tipos de expressão de consumo. O artista, segundo Sklovski, é um organizador de materiais de uso popular: no passado, êste procedimento teria sido inconsciente, agora é consciente. Maiakovski, Grozs, Kurt Weill recorrem aos recortes de jornais, à ilustração grosseira, à «*Gebrauchsmusik*». A arte primitiva é recuperada pela pintura e escultura modernas; a música «fauve» volta a ecoar nas elaborações de Stravinski e Bartok. Os ingredientes mudam, mas o critério estrutural e organizador do material bruto funciona sempre com o mesmo mecanismo. Assim também no cinema. Com efeito, espetáculos de variedades de terceira categoria, circos, cenas de rua, vagabundos e moleques servem a Chaplin para criar obras-primas. E não somente a Chaplin. Em todos os filmes de Godard — para ficarmos num autor controverso, mas indicativo — o material utilizado provém freqüentemente de objetos de consumo da massa: capas da revista «Vogue», fotografias, gráfica publicitária, histórias em quadrinhos. Godard é um extraordinário manipulador dêsse

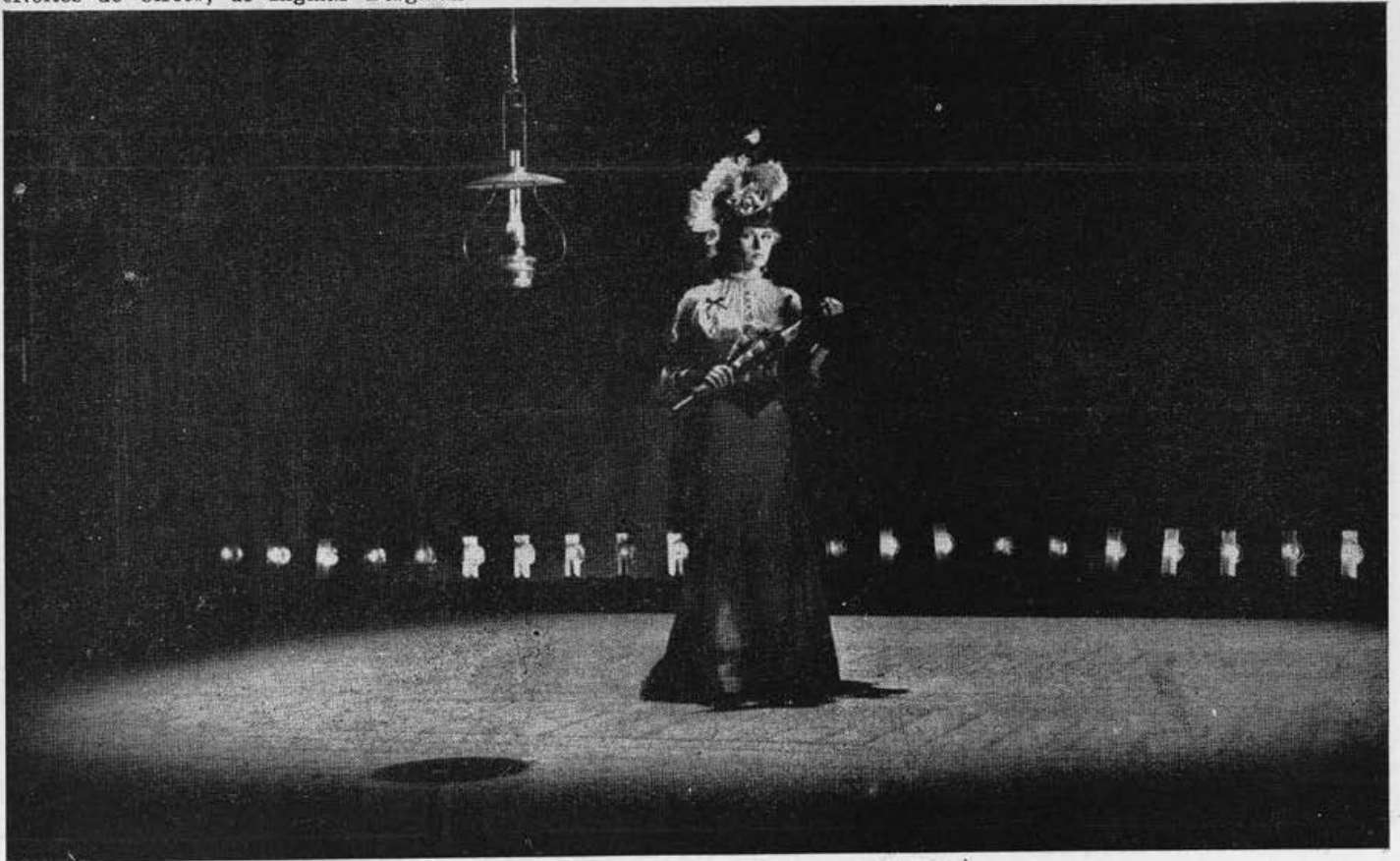
material, do qual, irônicamente, sublinha a pobreza, onde outros lhes conferem altíssima função de comunicação e formação do gosto. Parece-me evidente que, em *Alpha-ville*, Godard recorre esplêndidamente à história em quadrinhos, como material de utilização crítica e para finalidades estéticas, e, de qualquer modo, a um nível muito mais elevado de comunicação do que possui a historieta em bruto; sob outro aspecto, é indubitável que um filme como *Pierrot le Fou (O Demônio das Onze Horas)* representa formidável desqualificação dos meios publicitários, que tantos estudiosos tomam indiscriminadamente por bons, considerando-os objeto de análises sociológicas tão atentas quanto inadequadas. Em outras palavras, Godard utiliza ingredientes pouco expressivos em si próprios, ou então transforma outros ingredientes que seriam também de pouca expressão se o concurso de uma cultura nivelada e de consumo não os elevasse a um grau de funcionalidade, de quando em quando, estética ou gnosiológica. Em ambos os casos, o procedimento tende a recuperar, em plano crítico e desmistificante, essa zona pseudo-cultural que constitui a infra-estrutura do chamado senso comum de hoje; o qual, naturalmente, é bastante diverso do senso comum do passado, quanto ao conteúdo, mas não certamente quanto ao procedimento lógico de formação. Esse efeito de reconstituição crítica, Godard o obtém com um meio poderosíssimo, embora simplicíssimo: a ironia. Não é mais oportuno fazer comparações, mas não posso deixar de pensar em Musil, que, em «*Der Mann Ohne Eigenschaften*», serve-se justamente da ironia como trunfo revelador da falsidade e ambigüidade das opiniões, dos valores, das qualidades correntes e de consumo.

Ora, certamente restando qualquer posição subjetivista, que cada qual poderá sustentar a seu modo como típica do cinema de hoje, parece-me especialmente temerário e sem motivo sustentar uma posição subjetivista alegando como modelo a obra de Godard, que, como acabamos de ver, é a mais



«Um Condenado à Morte Escapou», de Robert Bresson

«Noites de Circo», de Ingmar Bergman



objetivista, distanciada e formalista que já foi dado observar no cinema contemporâneo. Infelizmente, a arte do filme, deslizando sobre o caminho sedutor, mas insidioso, da subjetividade, ameaça tornar-se uma arte para poucos ou, pior ainda, uma forma de onanismo sublimada. Não está excluída a hipótese de que o cinema se transforme de fato num exercício oligárquico. Basta ter em mão qualquer manual de história da música para constatar que a ópera, espetáculo de grande público no século dezanove, reduziu-se hoje a espetáculo de elite. O cinema poderá seguir o mesmo destino, mas terá, nesse caso, decretado seu desnaturamento. Gostaria que a crítica levasse um pouco em conta essas notas demasiado apressadas,

mas sistemáticas, para orientar-se numa selva de definições injustificadas e inexatas, para se esclarecer quanto a muitos problemas de método não solucionados. Enfim, não se limitar a descrever, mas julgar.

NOTA DA REDAÇÃO — Ensaio extraído da revista «Bianco e Nero» (Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma), n.º 6, 1966. Tradução de Alexandre Pires. Não foram aproveitadas as notas de pé-de-página, por se referirem à polêmica de conhecimento exclusivo dos leitores de «Bianco e Nero». Subtítulo do trabalho: «Contribuição a uma metodologia crítica relativa às tendências do cinema contemporâneo».

Contribuição dramática do ator em primeiro plano: Broderick Crawford em «Il Bidone», de Federico Fellini

