ARTE CRÍTICA PÚBLICO INDÚSTRIA

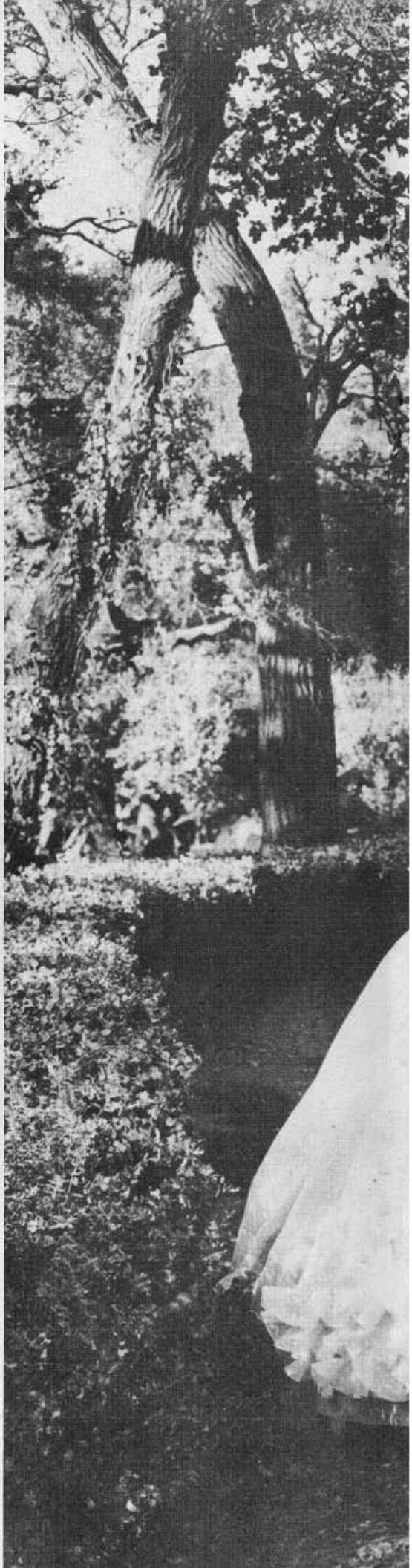
José Lino Grünewald

O cinema, desde cedo, foi chamado de "sétima arte", englobando inclusive elementos das seis outras: música, dança, literatura, escultura, pintura e arquitetura. Mas possui uma especificidade que o distingue de tôdas essas formas de expressão. O cinema não é, estruturalmente, uma criação artesanal, está vinculado orgânicamente à máquina e ao seu destino na era da automação. Ora, essa vinculação, aliada ao poderio de materiais requerido para a execução de um roteiro cinematográfico, coloca a criação na sétima arte dentro de uma faixa eminentemente industrial. É a artindústria.

Os grandes estúdios, por isso, constituem-se em verdadeiras babéis administrativas, onde um infinidade de especializações se encadeiam a fim de gerar o produto visado, o filme. Êste, por seu turno, dadas as condições industriais que traduzem investimentos altos de capitais, visa a um público, isto é, requer normalmente um mínimo de pessoas pagantes que compensem os gastos de produção — lucros ou reingressos de capital que facilitem novas produções. Tirante os produtores e artistas livre-atiradores, o mecanismo não pode ser outro.

É curioso notar que o poderio material & industrial, a transformar o cinema no mais importante meio de expressão criativo, elimina paradoxalmente aquela concepção de pureza ou purismo de arte. Aquilo que, na literatura, nas artes plásticas ou na música, poderia amiúde representar deleite ou lenta degustação de intelectuais refinados, torna-se proibitivo na estética do filme. Exige-se que a minoria de eleitos aumente quantitativamente. Não se pode conceber uma obra, consciente de que só será apreciada, a partir de meio século depois, como o fizeram Mallarmé ou — no Brasil — Sousândrade. Nem realizar uma obra que, decorrido mais de metade de um milênio, como é, por exemplo, *A Divina Comédia*, ainda continue a ser famosa pelo título e lida por uma minoria de intelectuais. Mesmo porque, no âmbito da máquina e, "et pour cause", da indústria, o processo criativo, com a sua mutação permanente de idéias estruturais, anda demasiado rápido. Nas obras literárias, por exemplo, os materiais quase que não mudam: no cinema, em menos de setenta anos, mudaram de tal forma, que, fora do interêsse cultural e museológico, seria ridículo conceber o ato de assistir à imensa maioria dos filmes primitivos.

Tudo isso, portanto, desmistifica a visão literária do cinema que impe-



Olivia de Havilland, Leslie Howard em "Gone With the Wind"/"E o Vento Levou".

rou até há pouco tempo e que, insensìvelmente, ainda contamina certas atitudes de muitos críticos. De nada adianta, por exemplo, para a compreensão do fenômeno, aplaudirmos o "machine-gun cut" da montagem de um Eisenstein, ou posteriormente, de um Robert Wise, se, depois disso, procurarmos traduzir tudo em têrmos de valores exprimidos pelos signos da linguagem verbal, que desvendariam o "conteúdo" da obra. Isto é apenas um meio subsidiário para etiquetar o filme. Ademais, tôdas as fitas cinematográficas, com maior ou menor intensidade, ligam-se ao problema do espetáculo, embora tragam nisto, originalmente, também o problema do texto. Pois, ao contrário de dança, teatro ou concertos musicais, o espetáculo no cinema não permanece submetido ao caráter aleatório das execuções — os seus efeitos são definitivos, estão inscritos na película assim como a palavra nos livros ou a côr nas telas.

O cinema também se consiste numa criação de equipe: é outra contingência administrativa. Por mais absorvente ou talentoso que seja um diretor, não se pode classificá-lo ou qualificá-lo tal como se faz com o autor de um livro ou de um quadro. E a capacidade sua de concatenar e de comandar uma equipe talvez seja, na maioria dos casos, uma condição mais básica para o êxito de um filme do que a sua capacidade ou formação intelectual. É preciso, pois, o homem industrial que se sobreponha ao indivíduo artesanal. A própria parafernália de produção denuncia as velhas tendências de um cineasta querer ser maldito ou gênio incompreendido.

Boa parte dos teóricos do cinema não se deu conta disso inicialmente, isto é, não na fase primitiva, mas quando se começou a descobrir que o filme era uma forma de arte. A tendência generalizante era aquela de submeter essa mesma formatividade a escala de valores preconizadas pela experiência com os meios de expressão literários. E, por isso mesmo, a crítica moderna refaz diàriamente a história da sétima arte, às vêzes, é certo, mediante radicalizações excessivas ou uma icnoclastia compulsiva, mas que — para fins polêmicos — ajuda a melhor projetar o problema. Se, no próprio âmbito literário, a diferença entre arte e recreação, ou obra "séria" e "não-séria", já fica condicionada a critérios puramente pragmáticos e subjetivos, o que dizer com relação ao cinema, onde o sentido de espetáculo (dada a pujança de materiais) e a possibilidade de desfechar a catarse ou o "pathos" na massa, ganham uma amplitude inegável?

Os desencontros entre os especialistas da crítica e o público em geral, no tocante à apreciação de um dado filme não reproduzem, aí, tão sòmente as diferenças de gôsto e formação entre uma minoria de intelectuais e uma grande maioria de homens comuns, de inteligência e gôsto médios e cuja arma se resume no "bom senso" para extrair valores. Reflete-se essa fonte do problema: uma indústria de formas simbólicas (segundo Cassirer, a arte é uma das formas simbólicas, "tôda obra de arte possui uma estrutura teleológica definida porque há sempre o propósito na criação artística"), cujo consumo estético emocional, dia a dia, vigora em tempo mais curto. O filme não pode habitualmente ser pôsto numa estante, numa prateleira de discos ou numa parede, à espera do dia em que seu possuidor irá, enfim, tomar contato com êle. Por outro lado, fica evidentemente impossível que a inteligência e capacidade criadora dos cineastas se adapte ou se renda "in totum" ao gôsto médio ou ao bom senso coletivo; seria a estagnação, também inconcebível dentro do meio de expressão estético mais poderoso de nossos tempos. Vejamos um exemplo típico: *Citizen Kane* (Cidadão Kane), de Orson Welles, ainda agora, no "referendum" realizado por FILME CULTURA, considerado o maior filme de tôdas as épocas. Quando foi lançado, em 1941, constituia-se, para uma parte da crítica de então, numa autêntica revolução; para o público, era um filme maldito, incompreensível. Essa fita, no entanto, detinha, em seu "bouleversement" estrutural, tantas linhas de inovação formativa, que passou a influenciar todo o cinema americano. Incontáveis as realizações, os diretores que foram beber nessa fonte. A partir de alguns anos, todavia, aquilo de Kane que estava espraiado em doses mais leves por outros filmes, passou a ser consumido pelo público — só Welles permanecia maldito, ignorado. Veio a reprise de *Cidadão Kane* há cêrca de dois anos: e foi um sucesso ou, em outros casos, a aceitação dos espectadores — ganhara lastro comercial.

O cinema tem uma facêta de máquina do tempo, inferida em dois sentidos. O primeiro dêles, como é o caso de Welles, remonta à estandartização da mensagem inserida em sua linguagem, que prefaz um refluxo no espaço-tempo e lhe dá, diante das massas, a devida projeção "a posteriori". O segundo dêles, bifurca-se num aspecto espiritual e numa feição documental, isto é, assim como as reprises de decênios atrás, no caso das fitas de ficção, invocam determinados modos de estar, sentir ou conceder as coisas, perdidos no tempo, nos casos dos documentários, ficam registradas, com muito maior pujança, as cenas reais ou acontecimentos de épocas pretéritas. As filmotecas são as bibliotecas da criação e documentação industrial.

"A questão "filme x público" tem portanto dois espelhos. De um lado, como no exemplo de *Kane*, os cineastas e a crítica são precursores para o público. De outro, o público foi precursor. Veja-se, por exemplo, uma série de produções do decênio de 1930. *E o Vento Levou*, as operetas da Metro ou das fitas de capa e espada *(Robin Hood, A Marca do Zorro, O Capitão Blood)* eram, na época de estréia, com grande aceitação das massas, considerados todos, pela maioria dos técnicos, filmes "comerciais". Trinta anos depois, descobre-se o seu mérito e começam os ensaios e elogios. Há pessoas, inclusive, que julgam hoje a cena da batalha de *A Carga da Brigada Ligeira*, de Michael Curtiz, superior à famosa seqüência das escadarias de Odessa, do *Encouraçado Potemkim*, de Eisenstein, tida como a maior de tôda a história do cinema. Outros, como da revolução crítica empreendida por "Cahiers du Cinéma", acham que Fred Astaire suplanta Pudovkin inteiro, ou que um plano do musical da Metro *Cantando na Chuva* vale todo o *Ladrões de Bicicletas*, de Vittorio de Sica.

O problema, assim, da artindústria, e suas relações obrigatórias com o público, desenrola-se numa faixa dialética e — até hoje — ainda não encontrou a sua colocação precisa, até porque a conciliação envolve fatôres aleatórios. Pois, qualquer obra de arte ou objeto estético, assim concebidos, invocam na sua razão de ser uma gratuidade essencial (não possuem o caráter de consumo utilitário). Como conciliar totalmente essa gratuidade, dentro do cinema, com a exigência de poderosos recursos de produção e/ou criação)?