

RONALDO BRITO

# A MÁQUINA ANTES DE CÉZANNE

Cinema e artes plásticas ocupam extremos opostos no mundo da indústria cultural. Num nível imediato, isto é um fato. O cinema é por assim dizer nativo. A arte, espécie ainda em processo de colonização. Enquanto práticas artísticas, regulares pelo estatuto cultural vigente, a situação se inverte: a arte detém identidade firmada, o cinema persegue a completa integração edipiana. Dessas considerações evidentes derivam outras nem tanto. Tendo em comum uma certa inadequação estrutural, ambas estão condenadas à inquietude. Mas a inquietudes diversas. A questão da arte no século XX tem sido a própria morte, a *negatividade* mesma. O cinema até há pouco, pelo menos, preocupava-se com sua origem, seu pleno desenvolvimento, a *positividade* enfim. Uma, luta para destruir seus fetiches pré-industriais, o outro procura organizar a fetichização de seus procedimentos técnicos.

Esse movimento genérico não exclui, é claro, manobras positivas e negativas de parte a parte. Parece entretanto impor uma inevitável dessincronia entre elas — suas formalizações e rupturas não correm paralelas. Simplesmente a cronologia das linguagens não é a mesma. Dentro do Real que os abriga e institucionaliza cinema e arte são outros. Essa alteridade determina diferentes estratégias de sobrevivência ou desconstrução.

Seria fácil seguir enumerando oposições. Em contrapartida, haveria a obrigação de sondar e descobrir as identidades que existem em outros níveis. Produções ditas culturais, acham-se afinal debaixo do mesmo fogo. Para os efeitos deste texto, basta sustentar o raciocínio da diferença inicial entre uma técnica com desejo de arte e uma arte às voltas com as exigências da técnica. O objetivo é pensar as descontinuidades, no caso exemplares, entre os dois processos. Só aí, nessa rede, pode aparecer a questão dos filmes sobre arte. Filmes que travam contato com o trabalho de arte.

Esse contato, por certo, não é imediato. Está mediado por muitas instâncias, mais decisivamente pela história viva das linguagens. Traços e marcas que as distinguem enquanto aparelhos simbólicos. Trata-se portanto de um *choque* entre duas séries de linguagem. Em cada uma pulsa ativamente uma história específica. Impossível evitar a diferença. Quanto mais se tentar esquecê-la mais aparecerá, com o peso de flagrante típico do ato-falho. No momento em que fala da arte o cinema enuncia, de um modo ou de outro, o próprio inconsciente. Assim a arte quando utiliza o cinema.

## Kant no Povo

Os filmes reunidos numa mesma sessão no último festival JB — preferiram ignorar o problema. Por atalhos vários, contornaram a questão. Resultado: ela tornou-se desagradavelmente presente. Era quase como assistir a um filme de certo gênero onde faltassem justamente os elementos que o caracterizam enquanto tal. Como abordar a arte sem questionar o cinema? Como falar de uma linguagem com outra sem de alguma maneira confrontá-las? Sem a consciência reflexiva básica acerca desse tipo de apropriação? A ausência de choque, chocou. Naquelas poucas horas, naquele recinto, arte e cinema pareciam alheios de si mesmos, suas crises e seus destinos problemáticos no conturbado universo simbólico contemporâneo. Dominou a voz menos ingênua — a que esconde de si o próprio saber para atuar sem impasses.

Dois ou três filmes trataram da chamada arte popular (ou arte ínsita) e por isto escapariam a considerações dessa ordem. Não escapam. A menos que já exista cinema ínsito. Nos limites em que atuam esses filmes seguem um naturalismo de linguagem que precisa ser qualificado de conformista em termos de política cultural. Com o lance, reforçam ao mesmo tempo a crença na pureza do artista popular e a crença na pureza da objetividade do cinema. A ideologia do documentário — “eis o real, senhoras e senhores” — domina absoluta essas sequências que pretendiam mostrar o mundo mágico dos artistas ditos primitivos. O tiro saiu pela culatra — mostraram ao contrário o primitivismo de cineastas que manipulam uma técnica e um capital complexos e variados.

Para começar. É quase inimaginável o desconhecimento da situação efetiva de tais personagens: o fato notório de pertencerem a uma “instituição”, estarem vinculados a um mercado (apenas ligeiramente diferente, no caso brasileiro, do precário mercado de arte erudita) com suas pressões e, até, suas imposições. O fato de serem *artistas* na posse de um estatuto dessa ordem, ou não seriam objetos de um filme. A quem o cinema — este meio ainda de “elite” — vai “divulgar” os trabalhos? A quem já os conhece ou pode a qualquer momento conhecê-los, a ninguém mais.



Cildo Meireles – 1979 de Wilson Coutinho.

A tarefa seria então operar cinematograficamente com a inteligência dos trabalhos. E não simplesmente “descrevê-los” com os clichês de uma visualidade documental que, no caso, não documenta coisa alguma. Apenas reduz os trabalhos à percepção do frequentador médio de cinema. Ao recusar o esforço de repensar a imagem, ao recusar agir sobre a inteligência daqueles esquemas visuais, os filmes perderam qualquer sentido produtivo. Perderam a qualidade de sujeito para aparecer como simples objetos de significações dadas. Ora, o que é dado só pode sê-lo pelo poder, por quem tem poder para dar. Os filmes sobre artistas populares, conscientemente ou não, fazem parte do próprio mercado cuja ausência seria sua principal razão de ser – qual o sentido de preservar uma manifestação com a sobrevivência assegurada por um mercado?

A posição dos filmes coincide, aliás ponto por ponto, com a do consumidor desse mercado – observador deslumbrado e despreparado que detém entretanto o poder de possuir o objeto. A câmera exerce o mesmo movimento, docilmente autoritária e ignorante. Retém as imagens mas não sabe o que dizer delas. Enquanto o artista trabalha, ali, na hora, organizando formas, ela espera estática, reverente, sem organizar forma nenhuma. Pronta somente para deter o objeto pronto. A sua atitude resume-se a uma contemplação passiva e esta termina sendo a maneira mais violenta de raptio simbólico – apreensão sumária do produto e descaso completo pelo processo produtivo. E, de fato, o resultado desses filmes é dessa espécie: simples movimento de e para consumo desses trabalhos populares por parte das classes médias intelectualizadas. Ao procurar esconder essa óbvia verdade atrás da ideologia do documento, só ela apareceu. Ao invés de um choque entre visões, ao invés da inevitável contradição entre as partes, assistimos apenas a um discurso de classe e suas justificativas humanistas. Assistimos a uma manobra de entronização dessas produções na categoria dominante do meio de arte, a categoria kantiana do Gênio.

#### O Problema, sem Problemas

Os filmes sobre artistas eruditos iam de Antonio Parreira a Cildo Meireles. Isto é, de um artista pré-modernista a outro com um trabalho tipicamente contemporâneo. A oportunidade era boa para situar algumas das principais articulações da crise da arte e fazer falar a verdade do cinema nesse contexto. A oportunidade *era* boa.

O que dizer do filme sobre Antonio Parreira? De início, pensei sinceramente tratar-se de uma gozação. Constrangido, descobri que o filme pretendia a seriedade. Deplorava dramaticamente a morte da arte, seu processo de desespirtualização no século XX. O desinteresse do Estado, a mundanidade dos vernissages, etc. Enfim, a realidade mesma. O autor abordava exatamente o nosso tema, exatamente ao inverso. O seu desejo parece ser pura e simplesmente a Restauração, em grande estilo. Convém talvez adverti-lo que semelhante fenômeno entre outras coisas colocaria o próprio cinema fora da órbita artística – como meio para o sublime gesto da expressividade clássica a máquina será sempre um pouco inadequada. Passo a passo o filme refaz a proposta da Academia numa espécie de ensaio de Art-Fiction – mais ou menos o contrário da Science-Fiction – voltado inteiramente para um passado especulativo, para tudo o que poderia ocorrer se tudo já não houve ocorrido.

O filme sobre Ismael Neri possui evidentemente outro nível. Visa uma contemporaneidade claramente discernível. Pretende mesmo captá-la no registro imediato – o seu esquema produtivo consiste na alternância de passagens das telas de Neri e cenas do cotidiano urbano (na banda sonora o autor lê, em ritmo fragmentado, um poema do pintor). O problema aqui reside justamente na simples justaposição de imagens “reais” e imagens “artísticas”. Mais precisamente, na inteligência sumária da montagem. Ela se resume a intercalar a rapidez vertiginosa das cenas urbanas com a suave modulação das cenas artísticas. No entanto, ambas são primeira e basicamente *cenas filmadas*, fotogramas. A diversidade de tratamento é sintomática,

na acepção clínica do termo — na rua a câmera *intervém*, transforma radicalmente o espaço-tempo empírico numa alucinada desincronia; na arte, a câmera *passeia* respeitosamente, quase contemplativa, num vago movimento que procura extrair os “sentidos” do quadro. Existe uma nítida diferença entre uma operação “fragmentante” e outra “sublimante”.

Deriva daí um equívoco. Eleito objeto para expor um problema, o trabalho é exposto sem problema. De uma maneira linear, numa leitura seque fenômeno, apenas impressionista. A câmera parece não compreender as rupturas formais dos quadros de Ismael Neri ao deslizar quase entre as suas figuras como se compusessem um contínuo organizado. Pode-se adivinhar talvez a razão do “impensado” — acostumado a *montar* o linear através do descontínuo, o cineasta não vê a pintura desconstruindo a linearidade da superfície plana através de pinceladas dispersantes, linhas tensionadas, assimetria de planos, etc. Surpreende-se assim um artista da máquina antes de Cézanne, de volta à organização perspectivista. Preso à metáfora da janela, procurando a crise num suposto lugar para onde a

tela apontaria, sem tratar da crise *do* e *no* quadro. Ali, no seu lugar social mesmo: na trama de sua visualidade.

O filme evolui num movimento idealista de identificação no qual a voz (a expressão do poeta e do pintor) é a voz do autor-cineasta, a câmera é a tela como se apresenta imediatamente à percepção (as suas manobras procuram apenas reproduzir o percurso do olho contemplativo “natural”). Quer dizer; em última análise, entre cinema e arte não há distância problemática e sim uma ligação afetiva. De autor pintor para autor cineasta. No entanto, como se viu, o artista da técnica pode não compreender a técnica do artista... Assim, o filme acaba falando sobre a Crise, consegue sem dúvida propô-la como tema de reflexão, mas para nesses limites um discurso *sobre* Ismael Neri. A respeito de si mesmo, de sua maternidade específica, não reflete. Para tanto seria necessário produzir uma trama problemática onde a arte não poderia assumir a postura convencional de *modelo*. Aí, sim, teríamos um embate com e através do trabalho de Ismael Neri. Um embate produtivo entre cinema e arte.



Hélio Oiticica. H.O. — 1979 de Ivan Cardoso.

### O Bom Objeto

O filme sobre Hélio Oiticica também comete essa espécie de identificação afetiva com efeitos sublimantes: a mística do autor sublima a questão do trabalho. O objeto empírico do filme (a pessoa de H. Oiticica) se confunde com o objeto artístico e limita a ação do trabalho (o trabalho do filme e o do próprio artista). Aqui os movimentos de câmera procuram e muitas vezes obtêm uma produtividade específica, ou seja, uma relação ativa com as manobras do trabalho, mas a ideologia do cineasta fala mais alto: acumula tantos signos fetichistas sobre a figura do artista que termina por enquadrar o filme na tradicional categoria *Homenagem*. Discurso sobre um objeto exterior. Um “bom objeto” no sentido kleiniano, sem dúvida, mas um objeto.

Seria até um desafio. Conseguir trabalhar cinematograficamente as rupturas que o artista logrou produzir no objeto de arte. Cindi-lo enquanto coisa de olhar para torná-lo um feixe de “experiências”, lugar impossível onde tudo ainda estaria por acontecer. Mas, num certo sentido, o filme é o inverso da *participação oitica*: desloca o espectador para fora do lance, assistindo a uma sucessão de jogadas, digamos, psicológicas. Ao que tudo indica, a intenção era mais a de passar uma certa vibração que emana da figura de Oitica e menos a de intervir no seu trabalho e fazer um filme a partir dele. Isto chega a ocorrer em alguns lances isolados. Mas a rigorosa economia de um “curta” não consente tomadas apenas “climáticas” como as de Caetano Veloso e Ligia Clark “participando” numa exposição do artista. Tomadas desse tipo são estranhas, opostas até, aos desdobramentos e condensações vivenciais que caracterizam o trabalho. Aqui, novamente, parece haver uma recuperação perspectivista do trabalho de arte por parte do cinema — a espacialidade e a temporalidade complexas, fluxionais, das propostas são aprisionadas e desmentidas por um código narrativo anterior a elas. Sem dúvida, parte dessa negação está implícita no próprio cinema como se materializa atualmente: a inevitável contrapartida de sua presença cultural mais efetiva é o seu aspecto por assim dizer pré-histórico, representado por salas escuras, com sessões contínuas, enfim toda uma adequação à rotina do real imediato. Confinada a círculos de elite, a obra de arte conquistou uma ampla liberdade de movimentos, chega constantemente a paroxismos na relação espaço-tempo. Curto-circuito a todo instante essa relação, no seu precário e reduzido universo, em todo caso. Esse tipo de passagem contraditória entre cinema e arte como práticas culturais institucionalizadas, essa complicação, o cineasta não procurou enfrentar. Aplicou cortes agressivos, torceu a câmera, mas “malhou” a inteligência produtiva — não “experimentou” cinematograficamente o trabalho de Hélio Oitica.

#### Milagre cartesiano

Nesse contexto, o filme Cildo Meireles apareceu a tempo, quase milagrosa, quase cientificamente. Espécie de revelação com o peso cartesiano da evidência. Afinal, a questão. Um raciocínio produtivo passando da arte ao cinema, do cinema para arte. Sem maiores invenções formais, sem grandes vôos de montagem, o filme ganhou a platéia (na sessão em que estive, pelo menos) ao romper com os cansativos limites do documentário e impor-se pela própria inteligência conceitual. Simplesmente, o cineasta dispôs-se a manipular os esquemas abstratos do trabalho de Meireles numa linguagem de cinema. Internalizou suas questões — sem ligar muito para suas “obras” — e partiu para encontrar as possibilidades de um “curta” nessa direção. Essa manobra de inteligência produtiva, muito mais do que o seu desenvolvimento efetivo, é o que interessa. A mudança da posição do sujeito-cineasta na relação com sua matéria cultural específica foi o que tornou o filme importante nos limites do festival. Nele operam ativamente a “cultura” da arte e a “cultura” do cinema, é possível acompanhar o movimento para situar a questão. Claro, há Godard. Assim como há Duchamp. Felizmente. Mas há sobretudo a superação implícita dos postulados mais ou menos documentais dos demais filmes subitamente, revelou-se um outro caminho do cinema tratar a arte fora dessa espécie de prisão domiciliar do cinema — o documentário — onde ele está proibido de se manifestar e reduz-se a discurso de seu próprio objeto.

Tomando um tema do artista — As Inserções nos Circuitos Ideológicos — o filme joga literalmente a arte dentro do universo da comunicação de massa e tira humor e compreensão dos efeitos explosivos dessa mistura ainda insolúvel. Com esse lance rigoroso e divertido junta e separa arte e cinema: consegue assimilá-los num mesmo raciocínio crítico sobre o símbolo dominante e expôs a “alienação” da arte do mundo da indústria cultural “alienada”.