

# O CORPO DA OBRA

**JEAN-CLAUDE BERNARDET**

Uma preocupação constante dos cineclubes que trabalham em bairros populares, periferia, sindicatos, igrejas, etc., diz respeito à falta de filmes adequados a estes públicos: poucos filmes brasileiros cuja temática e formas de expressão sejam do interesse e do alcance destes espectadores. Diante dos filmes “não adequados”, há posições diversas que vão desde a rejeição dos filmes “herméticos”, “sofisticados”, até a aceitação desses filmes para “mais tarde”, quando os espectadores serão mais formados e poderão ter acesso a uma linguagem hoje incompreensível para eles, passando pela aceitação de determinados filmes cuja temática interessaria, a qual, infelizmente, não está vertida numa linguagem acessível. Aliás, foram frequentes as “queixas” contra o “hermetismo” da linguagem do Cinema Novo, contrastado a uma temática considerada de interesse popular.

O objetivo imediato da “programação adequada” parece claro: oferecer filmes que abordem aspectos da situação social dos públicos que frequentam tais lugares de projeção, e que possibilitem discussões sobre esta situação. Uma função de tipo pedagógico.

Nem sempre consegui concordar com esta preocupação com a programação “adequada” e me parece que uma análise mais detida deveria ser tentada. Esses programadores funcionam como filtro entre a produção cinematográfica e o público: há uma rejeição de parte da produção; há uma suposição (em geral fundada numa experiência) de que estes programadores sabem o que é adequado ou não a estes públicos. Mas esse filtro é também um tampão. Comunica-se ou tenta-se comunicar a estes públicos a imagem de um cinema brasileiro voltado para os problemas populares, falando numa lingua-

gem acessível, um cinema brasileiro próximo do povo. E, num mesmo movimento, oculta-se (1) uma outra imagem: a de um cinema cuja temática e/ou linguagem está ou estaria distanciada do povo. Este ocultamento justifica-se, evidentemente, pela linha de ação político-cultural seguida por estes cineclubistas, e nesse sentido não se trata propriamente de um ocultamento, mas de uma seleção que visa adequação e eficiência. Mas, em outro sentido, é propriamente um ocultamento, pois provoca um bloqueio na possível relação entre a produção rejeitada e estes públicos. Ao agir dessa forma, selecionando/bloqueando, o cineclubista mastiga a produção para o público e lhe entrega o resultado dessa mastigação. Quanto à parte rejeitada da produção, o cineclubista teme que possa não ser entendida ou “nada ter a ver” com o público, que possa ter efeito “alienante” ou ser rejeitada pelo público por diversos motivos e afastá-lo do cinema brasileiro. Essa ação tenta evitar o atrito que poderia resultar do contacto entre estes públicos e a parte da produção que se rejeita. Impede um choque e vejo vários motivos para isto, além da sustentação da tática do cineclubista: a seleção/rejeição permite criar (ou tentar criar) um clima de concordância entre o público e o cinema brasileiro, os filmes falam de assuntos ou têm temas que dizem respeito ao público, numa linguagem próxima dele. É fundamental, para a sustentação dessa imagem do cineasta brasileiro próximo ao público popular, prevenir choques e atritos com os filmes, senão se poderia gerar, ao contrário, a imagem de um cineasta distanciada, diferenciada. Protege-se o público contra a produção “inadequada”, como também se protege a produção “inadequada” contra o público.

*(1) Falo aqui em tese e de posições teóricas, porque o cineclubismo não tem tantos recursos para assegurar ampla circulação de filmes, e há muitos outros mecanismos, bem mais fortes, para breca esta circulação e ocultar obras.*

Ao agir desta forma, o cineclubista não se vincula apenas a linhas que orientam em parte a sua atuação (política estudantil, trabalho de base), como obedece a uma vontade muito forte do meio cinematográfico: a da imagem do cineasta popular, do cinema popular, que se manifesta de múltiplas formas nas atividades cinematográficas, e aqui entra o cineclubismo apenas como um dos caminhos possíveis para chegar ao assunto.

A construção da imagem do cineasta e do cinema popular faz obviamente parte de um projeto mais extenso, o de construir, não só numa ampla área da produção cinematográfica como de outras produções artísticas, a imagem do artista voltado para o povo. Pois, a quase totalidade da produção artística, hoje, no Brasil, só consegue se justificar perante si própria se se considerar popular. É a imagem legitimadora e redentora.

O artista está preso nas rédeas das classes dominantes. Não que ele lhes pertença necessariamente nem que encontre nelas a sua origem social. Mas é indiscutivelmente através delas que ele alcança os seus meios de atuação. São elas que fornecem os consumidores ou apreciadores de arte. O baixo nível de vida das classes dominadas e sua escassa — ou assim considerada — participação na vida social e cultural do país, bem como a estrutura da produção e consumo cultural, não permitiram que os artistas encontrassem o seu público nas classes dominadas. Do mesmo modo e em conseqüência, são as classes dominantes que geram as condições de produção, ou ao nível do mercado por serem elas os consumidores, ou ao nível do Estado que cria canais de produção, mesmo quando este argumenta ser o povo o seu alvo. O profundo envolvimento — inevitável sem mudanças sociais estruturais — com uma classe que tira seu poder da dominação social gera no artista um profundo sentimento de culpa que me parece marcar de forma essencial a produção artística e as idéias relativas à arte nas últimas décadas. Essa culpabilidade geraria duas atitudes compensatórias destinadas a redimir o artista.

Uma seria o comportamento masoquista do artista e do intelectual que batem o mea culpa e produzem obras voltadas para o intelectual e a elite cultural denunciando seus laços com as classes dominantes e o poder, e o seu distanciamento em relação ao povo. Essas análises dolorosas foram abundantes durante os anos 60

e 70, a começar por *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1976), mas já se encontravam embrionárias em *Rio Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), prosseguem com *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), e chegam até *Tietê Tietê*, por exemplo, um dos melhores espetáculos teatrais de São Paulo em 1979, que satiriza os Modernistas. A denúncia do vínculo com o poder é geralmente acompanhada de uma acusação de populismo ou reformismo. É certamente esta uma das explicações para as análises exclusivamente negativas que vêm sendo produzidas sobre os CPCs do início dos anos 60, bem como a repercussão de livros recentes como o de Caio Navarro sobre o ISEB ou de Carlos Guilherme Motta sobre a ideologia da cultura brasileira. É certo que estas obras fomentaram um debate sobre a situação e o papel do artista e do intelectual como poucas vezes houve no Brasil e nos tenham ajudado a definir melhor a nossa posição de classe, e neste sentido são indiscutivelmente positivas. Mas é também provável que elas tendam a girar em círculo vicioso. Pois se o mea culpa alivia a culpabilidade, esta sempre volta e sempre precisa ser conjurada por um novo mea culpa, num processo sem fim enquanto esta associação produção artística/poder não se romper de alguma forma. Círculo vicioso também porque às vezes as obras limitam-se a substituir intelectuais “piores” por outros “melhores”, o que não tem fim. É o que faz *Tietê Tietê* ao tirar Oswald e Mário de Andrade do pedestal para colocar Pagu no lugar; tal substituição é sem dúvida sintomática de deslocamentos ideológicos significativos no seio da intelectualidade, mas deixa intacta a área em que se dá o debate: sobre e entre intelectuais e a elite. Por outro lado, estas obras são produzidas por artistas que, em geral, na obra, só se situam a si próprios de modo metafórico, ou mesmo se colocam entre parênteses em relação aos artistas e intelectuais que analisam ou satirizam. É o que acontece com os produtores de *Tietê Tietê* que criticam os salões de D. Olívia Penteado e seus animadores, sem se referir ao “salão” onde se apresenta *Tietê Tietê*, tornando-se assim o possível objeto de um outro *Tietê Tietê*, indefinidamente. Comentando *Os Inconfidentes* com um cineasta que realizara nos anos 60 um filme de severa crítica aos intelectuais, eu dizia que os principais elementos críticos referentes aos letrados mineiros já se encontravam em filmes anteriores, e ele me respondeu que justamente fizera o filme dele para que fosse o último dessa série. É que o mea culpa não tem fim e precisa ser constantemente atualizado.

E uma pergunta torna-se inevitável: se o presente texto, escrito por um intelectual, questionando a situação da intelectualidade, publicado numa revista ofi-

cial, não se liga de alguma forma a esta onda masoquista em círculo vicioso.

A outra atitude compensatória é, em oposição ao masoquismo, a elaboração da imagem do artista voltado para o povo. É esta a única e exclusiva saída para escapar à culpa. Essa vontade de uma arte de alguma forma voltada para o povo pode ser geradora de comportamentos que tendam a romper a aliança do artista com as classes dominantes. Mas o mais das vezes a palavra “povo” tem uma função mágica, uma tentativa de exorcismo. E o mais das vezes o que se vê são obras que carregam “mensagens” consideradas “populares” sem que haja alteração das fontes de produção nem dos meios de circulação. Essa situação que gera uma angústia sem fim no artista, o leva a produzir obras que ele considera ou que ele quer populares, mas que acabam não saindo do gueto da elite. Frequentemente ouve-se dizer de determinado filme que é inútil, pois apesar de veicular uma “mensagem” bem-intencionada, ele acaba informando ou convencendo quem está informado ou convencido, visto que não sai do circuito de elite, sejam salas comerciais, festivais, universidades, etc... Mesmo que a finalidade intencional de tais “mensagens” seja outra, elas acabam tendo uma função no circuito de elite, talvez a sua única função, talvez a sua função real. Primeiro, o simples fato de dizer que tais “mensagens”, neste circuito, acabam encontrando pessoas previamente informadas é afirmar que a elite é a elite, a elite já está conscientizada. A elite cultural confirma-se também no seu papel ao considerar que “mensagens” produzidas no seu seio e aprovadas por ela devem se dirigir às classes dominadas. Por outro lado, as imagens da miséria, da favela, dos índios, da opressão, etc., realimentam a má consciência dessa elite e, ao mesmo tempo, lhe permitem exorcizá-la. Esse exorcismo é possível porque as imagens da miséria raramente a questionam diretamente. Raramente estabelece-se uma relação entre a poltrona do cinema e a estrutura de opressão e dominação que o filme apresenta. Mas nem por isso ela alcança a boa consciência, embora se aproxime momentaneamente dela, já que ela sabe que, ao nível das intenções do autor, ela não é a destinatária da obra que, de certa forma, ela usurpa. É esta situação que permite ter a impressão de que, ao girar no circuito de elite, estas “mensagens” não estão fora de seu lugar, e que possibilita afirmar, justamente, que a sua função principal é no

circuito de elite, por ser geradora de boa e má consciência, por confirmar a elite no seu papel e alimentar a sua culpabilidade, num círculo vicioso. Mas, mais uma vez, a culpabilidade pode levar a querer romper o círculo e ser geradora de alternativas.

Estas considerações levam a se preocupar com a questão das “mensagens”, a obra cinematográfica, musical, literária... que “dá o recado”. O recado, no caso, viria a ser uma afirmação intencional e razoavelmente explícita sobre determinada situação ou processo social, que atenderia aos interesses populares e recebe a aprovação dos pares do autor. Essa orientação privilegia a intenção por um lado e, por outro, o que se chamaria de “conteúdo” em detrimento da “forma”. Donde obras em que os autores externam análises e conclusões a que chegam sobre determinado assunto, sendo que tais análises e conclusões são anteriores à obra. A obra não funciona como processo de busca, indagação, pesquisa, uma tentativa de fazer emergir o não sabido, mas ao contrário como veículo de divulgação e demonstração do já sabido. O resto, isto é, a “forma”, passa a ser considerada como suporte da “mensagem” e, se ela ultrapassa este papel, torna-se um “algo mais”. Afinal, “os filmes políticos também podem ser bonitos”. Naturalmente, a culpabilidade não deixa muito vagar para se brincar com a “forma”, é necessário assegurar a eficiência da “mensagem”. É provavelmente a este fenômeno que se referia um cineasta ao dizer que em geral os filmes brasileiros dos anos 70 expressam as “convicções” de seus autores, os quais, como pessoas, tendem a se ausentar de suas obras. Não só a “forma” é relegada a um plano secundário, como é até rejeitada. Não são raras as acusações de formalismo feitas abruptamente. Ou a irritação de um cineasta porque se comentava a música de uma obra sua, quando não tinha que comentar música nenhuma, já que a obra dizia era a sua “mensagem” e mais nada.

Vejo uma relação direta entre a culpabilidade e a tentativa de negação da “forma”. A “mensagem”, enquanto fruto de uma intenção explícita, declarada — eu quero dizer isto a respeito de aquilo — é

facilmente controlada, ela não escapa à consciência, nem a prévios posicionamentos políticos, a sistemas lógicos de apreensão do mundo e de construção do discurso. Mantém-se sob controle aquilo que pode mais ou menos ser reduzido a palavras já dominadas. Já a “forma”, as estruturas de significação, as tensões e contradições de uma obra, suas conexões internas e com outras obras já não são tão controláveis nem traduzíveis em palavras domesticadas. É muito difícil dizer o que quer dizer um carrinho ou uma panorâmica, e se quer dizer alguma coisa. O saber prévio, a intencionalidade, as palavras domadas, a consciência só podem exercer aí um controle limitado a que a obra sempre tenderá a escapar. Pergunto-me se a obra, para seu próprio autor, não poderia aparecer parcialmente como uma incógnita cuja revelação o atemoriza. Aquilo sobre o que não se exerce total domínio, que escapa ao controle, que nunca se reduz a claras formulações verbais, que vive de contradições e tende a escapar constantemente às explicitações, aquilo não poderia, se desvendado, vir a revelar a culpa? Revelar a complexa situação do artista na sociedade que a “mensagem popular” tende a conjurar indefinidamente? Contradizer, comprometer até a própria “mensagem”? Neste sentido, não haveria uma relação entre a postura assumida diante da “mensagem” e da obra, e a postura assumida diante do corpo? O corpo não será uma incógnita diante da formulação verbal emitida pela boca? E se o corpo contradissesse o tão bem controlado e organizado e tão previsível discurso? No fim dos anos 60 e nos 70, um setor da crítica cinematográfica e teatral encampou essa defesa da palavra. Filmes e espetáculos que não se sustentavam em textos verbais foram frequentemente tidos como expressões “irracionais”, manifestações “alienadas”, “despolitizadas”. Aliás, a crítica cinematográfica é de há tempo um prolongamento e um dos sustentáculos da política da “mensagem”. Localiza-se aqui, muito provavelmente, um dos fundamentos que sustentam numa determinada crítica cinematográfica brasileira de que fiz/faço parte, a dicotomia forma/conteúdo. A crítica considerada como “politizada” tem colabo-

rado com a valorização da “mensagem”, dos níveis explícitos e intencionais das obras, participando assim do esforço para resolver magicamente a complexidade da situação do artista na sociedade. A superação dos impasses da crítica contempórea não resultará apenas de estudos teóricos, mas fundamentalmente de um reequacionamento da situação do artista e de como ele se enfoca a si próprio.

Voltando à questão da programação destinada a públicos populares: que se abram as comportas, como princípio geral. Que o artista se abra e se apresente como é, que as obras exponham seu corpo, que a situação da produção artística seja encarada como é pelo conjunto do corpo social (mais uma vez, estou falando em tese, pois não existem sistemas que permitam a ampla circulação das obras) e que os diversos setores da sociedade possam reagir conforme seus interesses. Diferentemente da seleção das obras “adequadas”, o amplo contacto permitirá uma relação mais rica: não só de harmonia e consenso de interesses (como propõe a atitude de seleção), como de choque e enfrentamento. Uma das manifestações das lutas sociais são as tensões, contradições, conflitos ideológicos e estéticos que existem ao nível das obras e de suas relações com os diversos públicos. Essa luta ao nível do imaginário é necessária tanto para os públicos, todos, inclusive os populares, como para os produtores. Assim, longe de mascarar sua situação de classe e vivê-la culpadamente o artista a torna um elemento dinâmico na sua relação com a sociedade e possível fator de transformação. Os públicos populares deixam assim de ser vistos como devendo ser protegidos contra as obras não “adequadas”, mas como tendo plena capacidade de se relacionar como bem entenderem com qualquer obra, sem necessidade de proteção, quer aceitem, quer rejeitem as obras, responsabilizando-se pelas relações que mantiverem com elas. Essas relações, de aceitação, rejeição ou outras quaisquer, desde que os públicos se responsabilizem por elas (e não os programadores), só podem contribuir para que estes públicos se identifiquem consigo mesmos e se situem criticamente na sociedade.