Por uma crítica ficcional

Jean-Claude Bernardet

O que eu faço? Crítica de cinema. Detesto essa palavra porque as pessoas ligam o trabalho de comentar filmes à produção jornalística que se pauta pela superficialidade (e há razões para que assim seja, mas é outro problema), e porque se associa a idéia de crítica à de ressalva, de julgamento. Preferia: analista de filmes. Mas fica feio. Ou então: crítica, mesmo, desde que se associe esta palavra à idéia de crise, de momento crítico. A crítica coloca obras em crise.

Em realidade, o que faço? Distanciado da imprensa cotidiana, na universidade ou em ensaios esporádicos, tento produzir análises de filmes e vou tentar explicitar como, atualmente, me oriento.

O descompasso da ruptura

Definir o trabalho de crítica pelo veículo — crítico de cinema, de teatro etc. — é catastrófico. Evidentemente que a sensibilidade e a formação (formação anterior ao exercício da crítica e pelo exercício da crítica) levam a uma maior competência para análises de obras que aparecem num determinado veículo: é uma especialização que corresponde a uma forma de organização social da cultura (departamento de teatro, de cinema, nas universidades; comissão de cinema, de teatro, entidade profissional de cineastas, de pessoas de teatro etc.). A sociedade reforça, no crítico, essa especialização: somos convidados para falar, escrever, lecionar, em função da especialização. A qual é, indiscutivelmente, uma camisa-de-força. Os processos culturais e estéticos não ocorrem verticalmente, num veículo ou numa forma de expressão, ocorrem horizontalmente varrendo vários veículos, sendo que cada um deles trabalha o processo com uma certa especificidade em função do seu tipo de linguagem, do momento de produção por que passa, da sua relação com o social etc. A especialização impede aprender o processo porque não se sabe o que ocorre na porta ao lado, enquanto que se soubesse, poderia-se até compreender melhor o que se passa no próprio veículo em que se é especializado. É necessário que haja um esforço por parte dos críticos para se tornarem menos críticos disto ou daquilo, e mais críticos de cultura. O que, óbvio, não depende só deles, mas de uma profunda transformação dessa setorização corporativista que ordena a produção artística. Nem todos os filmes me interessam, nem tudo o que é cinema me interessa, nem me sinto abalizado para comentar qualquer filme pelo fato de ser filme. E muitas obras que não são de cinema me interessam muito. Isto porque tento me apegar menos ao veículo, e cada vez mais a processos estéticos.

Trabalho numa espécie de confluência, de cruzamento. Vou tentar explicar:

Por um lado, o crítico vê-se confrontado com as obras que vêm sendo feitas. Não terá igual sensibilidade, interesse e competência para qualquer obra. Uma seleção se faz. No meu caso, me dirijo para obras que, na área da produção brasileira, pressinto em ruptura com a informação dominante, o que se dá sobretudo no curta-metragem. Sou antes motivado por *Cabaré Mineiro* ou *Hysterias* ou *O Melhor Amigo do Homem,* que por *Janete.* Diante destas obras instigantes, a tarefa crítica é difícil, ou seja, é difícil produzir um discurso verbal (já que pratico a crítica com palavras) que dê a sensação de aprendê-las. Por serem obras de ruptura ou que apontam para uma renovação, o discurso crítico raramente está apto a falar delas, há uma defasagem entre elas e a metodologia do crítico. Uma opção: reduzi-las aos métodos de análise de que dispõe o crítico, e neste caso escapará o que nelas mais interessa: a sua ruptura e seu caminhar para fora da informação dominante. A história do cinema brasileiro conheceu um caso que hoje podemos ver como escandaloso: o chamado Underground. Quando aparecem no fim da década dos 60, *O Bandido da Luz Vermelha* e mais ainda *O Anjo Nasceu* e *...Foi ao Cinema,* a crítica não estava apta a enfrentar estes filmes. Formada para falar quer do cinema narrativo, quer do cinema de conteúdo sociológico e de mensagem (a que as interpretações então vigentes tendiam a reduzir o Cinema Novo), a crítica não tinha palavras que se aplicassem a *O Anjo Nasceu* e outros filmes. Donde uma série de reduções drásticas das quais a mais gloriosa consistiu em pura e simplesmente tachar este cinema de irracional. A alegada irracionalidade provinha em grande parte da inadequação do discurso crítico a estes filmes. Outra opção diante da carência de palavras: o silêncio, e foi mais ou menos por aí que me encaminhei.

A deficiência de palavras só pode levar o crítico a se reconhecer como desarmado diante da obra, se deixar guiar pela emoção e pela intuição (as quais não nascem

Não há crítico estimulante que não seja de alguma forma desarticulado.

impolutas do fundo do céu azul). A partir desse contato, ensaiar um discurso, que inicialmente só poderá ser titubeante e desarticulado, sobre a obra, sobre si próprio, sobre as relações entre o crítico e a obra. Essa atitude leva a um duplo movimento. Por um lado, a obra ou conjunto de obras formam o crítico. A obra que experimenta desarticula o crítico, que poderá se sentir estimulado ou paralisado diante dessa desarticulação; se se deixar estimular, ele será renovado pela obra que lhe permitirá não acrescentar mais um item ao elenco de obras analisadas por uma metodologia já estabelecida, mas renovar a sua própria metodologia. A obra sugere ao crítico desarticulado (e não há crítico estimulante que não seja de alguma forma desarticulado) como ela quer ser abordada, quais os circuitos que podem ser percorridos para compreendê-la, ou quais os impasses e as resistências que ela oferece à compreensão. No caso brasileiro, pode-se dizer que os filmes do Cinema Novo formaram vários críticos, num momento quase contemporâneo à sua produção; mais tarde, o Underground tranformou vários críticos e formou outros, num momento bastante posterior à sua produção; como nos anos 70-80; *Triste Trópico, Cabaré Mineiro, Mar de Rosas* ou *Hysterias* podem formar críticos.

O reverso deste movimento é a possibilidade de o crítico formar a obra, pode-se dizer pelo prazer de usar um jogo de espelhos. Vindo depois dela, o crítico tenta desvendá-la. Só que não é bem um desvendamento. Desvendar sugere que a obra ofereça dificuldades para se alcançar a sua significação, e, uma vez superadas, se atingiria finalmente a significação. Esse fim não existe. Tomando a obra como uma exploração do real, de sua linguagem ou de seus materiais, exploração de suas relações com o artista, o espectador, o social, exploração qualquer, tomando a obra como uma exploração e não como o cumprimento de um programa que lhe seja anterior (o que é válido inclusive para obras conceituais, o "cinema estrutural" etc.), ou, melhor dito, tomando a obra como uma metáfora prospectiva, o crítico tenta associar-se a essa exploração. A idéia de metáfora prospectiva implica que uma obra, que vai parcialmente (e nunca totalmente) por trilhas nunca dantes caminhadas, esteja trabalhando espaços, tempos, conceitos, relações etc. ainda não conscientizados, sentidos ou racionalizados pelo próprio produtor e pelo público. Ela inventa, e não se sabe ao certo o que. O crítico tenta então associar-se a ela, não para saber o que ela inventa, mas para inventar com ela, para caminhar com ela no espaço inseguro que ela abre. Manter uma relação experimental com a obra, experimentar as suas potencialidades. Pegá-la sob vários ângulos, esticá-la, amassá-la, puxá-la, empurrá-la, numa relação lúcida (nem por isso menos angustiada) e sensível que vai sendo racionalizada ou que resiste à racionalização. Estabelecer dentro e fora dela relações hipotéticas, possibilidades de significação. Assumir junto com o artista da metáfora. O que implica também assumir o risco de ir para lugar nenhum.

Esse trabalho, virtualmente, não tem fim, embora a relação do crítico com a obra possa vir a secar. A obra deixará de ser prospectiva para se tornar então, para este crítico, uma obra de confirmação; ou seja, esgotada essa relação de descobertas hipotéticas, o crítico só consegue reafirmar o seu conhecimento e a sua emoção em relação a ela. É um perigo prazeroso e angustiante: prazeroso porque se reafirma a relação de invenção que houve, angustiante porque se tem a impressão de ter chegado diante de um muro que não se consegue ultrapassar, não podendo mais aprofundar a potencialidade de sua significação. Que estanque a relação de um crítico com uma obra não implica que esta se tenha esgotado. Outros poderão retomá-la e estabelecer outras relações que dêem prosseguimento e renovem este trabalho. É desejável que este trabalho de experimentação da obra inicie-se contemporaneamente à sua produção, o que não quer dizer que desde logo poderá produzir resultados. Será às vezes necessário longo convívio com a obra para que a relação se torne frutífera.

A estética do vazio

Entre nós, a obra de Glauber foi e continua sendo objeto de um trabalho desta natureza, feito coletivamente por diversos críticos que trabalham isoladamente (e por parte do corpo social). Explorações de diversos tipos vão sendo empreendidas que abrem seus filmes e geram novas relações entre eles e o exterior, novos circuitos dentro deles, que tentam esticar a obra até o limite (momentâneo) de suas possibilidades, fazendo-os dizer o que quase dizem ou quase ousam dizer ou quase não conseguem dizer, e mais um pouco além ainda, num esforço inseguro,

hesitante e que só pode chegar a incertezas. Chegar a certezas é matar a obra. Entre outros elementos dos filmes de Glauber, Antônio das mortes (o primeiro, de *Deus e o Diabo*, que era um personagem prospectivo; não o segundo, do *Dragão da Maldade,* que era um personagem programático) foi e acredito que continua sendo estirado até o limite de suas possibilidades significativas, na nossa época.

Disse que meu trabalho se dava numa encruzilhada. A outra linha de força que o guia são as minhas preocupações, buscas pessoais. Por exemplo, uma das linhas constantes, me parece, do meu trabalho crítico é a preocupação com a posição do intelectual e do artista na sociedade, como essa posição se expressa e condiciona sua linguagem, sua temática. Aí, sou eu que vou até a obra e lhe faço perguntas específicas em função dessa linha de indagação própria, à qual a obra pode responder ou não. São provavelmente característicos dessa atitude textos que escrevi em torno de *Lição de Amor* e *O Homem que Virou Suco.* No caso dessa indagação específica, penso que toda obra, tacitamente, tem algo a dizer sobre seu método de produção, em particular de produção estética e ideológica. A obra pode se negar a responder, então a minha tendência é forçá-la a um diálogo às vezes áspero em que ela e eu podemos perder o fôlego. Grande parte da metodologia do estudo que preparo sobre o cinema-documentário brasileiro apóia-se nesta atitude.

Outro exemplo: estou atualmente fascinado pelo que ando chamando de "estética do vazio".

Obras que sonegam seu núcleo, tornando-o mais denso, mais instigante. Essa minha preocupação não nasce — pelo menos não exclusivamente — do meu convívio com obras, mas encontra-se reforçada por obras atuais e sugere a releitura de obras passadas. Não sei por que essa estética do vazio, um aspecto das estéticas do descentramento, me preocupa tanto. Mas a única coisa que posso fazer é confiar em mim e arriscar. De repente, percebo que determinadas obras vêm ao meu encontro. Não só obras já clássicas, mesmo se inacabadas, que giram em torno do seu centro oco.

Mas inclusive obras que não alardeiam seu vínculo com esta estética, mas cuja abordagem pode ser extraor-

Antonio das Mortes, o de Deus e o Diabo, *foi estirado até o limite de suas possibilidades significativas.*

dinariamente enriquecida se se manter com elas um diálogo deste tipo. É enriquecedor fazer girar *O Melhor Amigo do Homem* (Tânia Savietto) em torno do tema do racismo, ou *Gaviões* (André Klotzel) em torno do tema do fracasso mítico, sendo que nem um nem outro desses filmes explicitam esses temas, e é justamente essa não-explicitação que os torna social e esteticamente tão dinâmicos. Outras obras não responderão tão positivamente a esta indagação. Por exemplo, *Santo e Jesus, Metalúrgicos,* de Claudio Kahns, cuja estrutura de forma alguma se relaciona com essa preocupação. Assim mesmo, indagado sob esse ângulo, o filme tem uma resposta surpreendente, pois se detecta um plano bastante supérfluo na economia geral do filme: um banheiro, ao fundo uma janela, por cima do *box* um chuveiro vermelho, o ruído da água que cai; interrupção da água, uma mão sai do *box,* pega uma toalha, entra, volta a sair, pega chinelos no parapeito da janela. Corte. No plano seguinte, um rapaz se enxuga no quarto de pensão: deduziremos que era ele o agente oculto da ação no plano do banheiro. Por que ter introduzido no filme um plano que nada acrescenta às informações do filme, nem mesmo em termos de ambientação? Mas a partir desse plano, que o público tem tendência a eliminar justamente porque não contribui para as significações imediatas e dominantes do filme, podemos suspeitar da existência por baixo do texto exposto, de um segundo texto (ou de sua possibilidade) que então se torna necessário indagar. Provavelmente não teria valorizado este plano, não estivesse eu previamente preocupado com a dita estética do vazio. Possivelmente, ainda chegarei a estudar *Santo e Jesus* a partir deste plano. O que, metodologicamente, significa a possibilidade de trabalhar a partir de detalhes de uma obra, ou, até, apenas sobre detalhes, sobre partes da obra: tensão entre o trabalho sobre a estrutura global da obra e trabalho sobre suas partes. Essa proposta de trabalho tem uma série de implicações: além de tomar a liberdade de me dedicar a partes da obra que escolho em função de minhas preocupações, de um projeto estético que possa ter enquanto crítico, implica que não se tem de trabalhar necessária e exclusivamente coma estrutura global, que as partes não refletem necessariamente ou não ocorrem para a estrutura global, que partes podem ter autonomia e dissensões com a estrutura global. E que, nessas partes e nessas dissensões, pode estar o "novo". Aí pode-se detectar um momento de ruptura no seio de uma estrutura obediente a cânones estéticos vigentes. Não prevejo qual possa ser o resultado dessa indagação proposta a respeito de *Santo e Jesus.* Talvez venha a ser necessário forçar a barra do filme, empurrá-lo além de limites que ele não pretendia ultrapassar. Talvez um devaneio meu. Não importa. Forçar a barra do filme a partir de um elemento tênue pode redundar em nada, quebro a cara e faz parte dos riscos que um crítico não pode deixar de assumir. Mas pode esclarecer e contribuir para a evolução de uma tendência que desponta mas que ainda mal se vislumbra, mesmo que o discurso crítico resultante dessa operação seja ou pareça ser excessivo em relação à obra em questão. Neste momento, a preocupação única não é a obra, mas o processo estético com o qual ela pode estar relacionada, através de um detalhe que seja. Aí o crítico se imiscui no projeto estético latente de um ou de um grupo de cineastas, assume riscos juntamente com o cineasta, participa da elaboração do projeto ao tentar ir um passo além do que a obra explicitamente oferece.

O crítico fala, então, ao mesmo tempo de dentro e de fora do projeto. Os textos produzidos por esta atitude podem dar a impressão de — ou podem — passar ao lado da obra, pegá-la pela tangente sem dar conta de sua parte essencial, e até mesmo de falar de algo completamente diferente. O texto funcionará, então, não como a crítica à qual estamos acostumados, mas como um laboratório crítico, e volto, por outro caminho, à questão da crítica experimental. Ao limite, falaria de uma crítica ficcional, a ficção funcionando aí como uma espécie de sismógrafo que possibilita a descoberta hipotética de elementos prováveis, ou até improváveis, descoberta propiciada pela obra ou pelo modo como a obra é abordada, elementos que o crítico corre o risco de radicalizar, com a expectativa de que algum(s) cineasta(s) possa(m) se encontrar no seu texto, parcialmente que seja, e fazer avançar a sua própria busca.

Texto publicado na Folha de S. Paulo
em setembro de 1983