A CRIAÇÃO NA INDÚSTRIA CINEMATOGRÁFICA

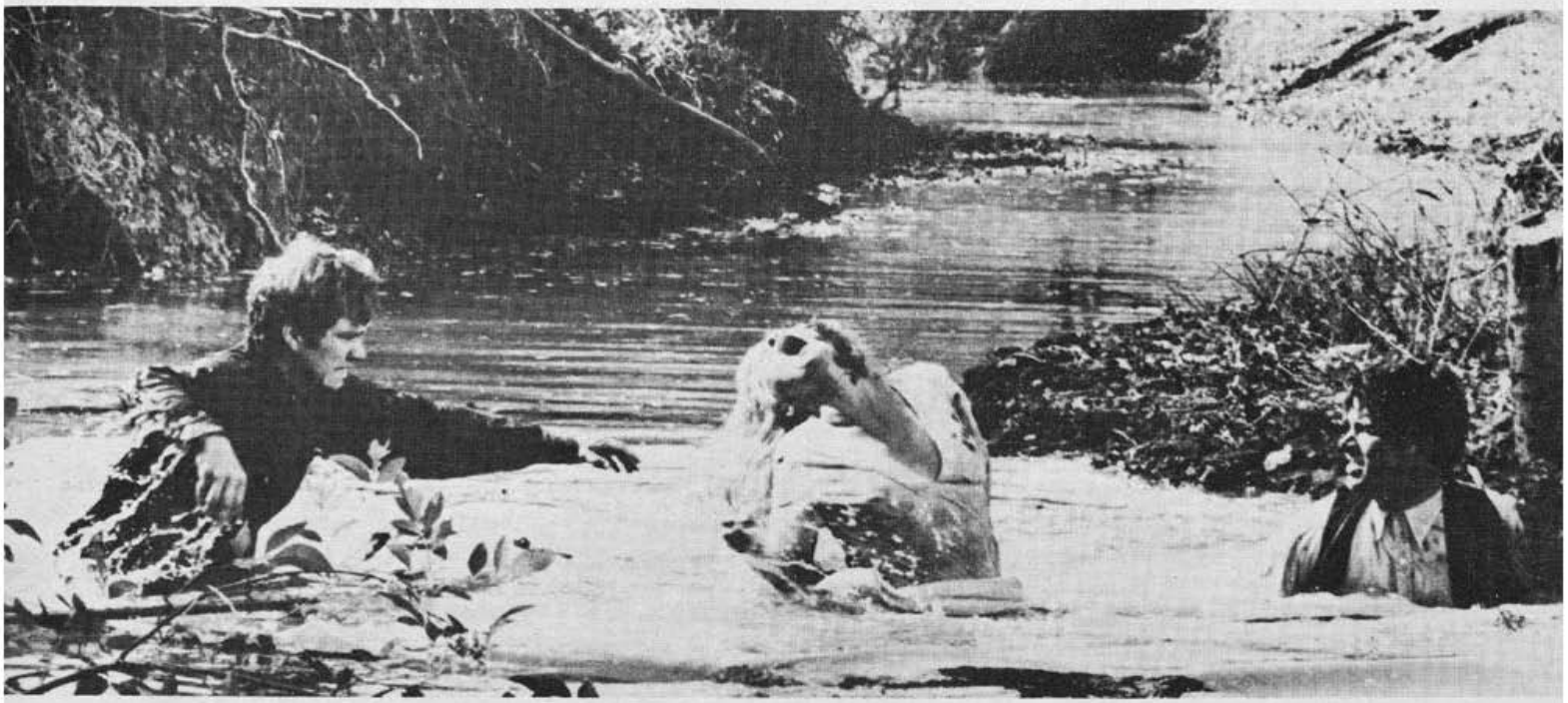
Helio Nascimento

O filme não é apenas manifestação do pensamento, mas também resultado de um processo transformador que o caracteriza como um produto industrial. O filme é sempre a soma de um trabalho de equipe, que controla o funcionamento de diversos tipos de máquinas, trabalho êsse propiciado pelo emprêgo de capitais. Mas êsse objeto industrial não pode ser manuseado por aquêle a quem se dirige: o espectador. Começa aqui a diferença essencial. O espectador compra, pelo preço de um ingresso, o acesso ao filme, mas seus direitos sôbre êle começam e terminam no tempo de uma projeção. A máquina produziu, assim, um espetáculo — e como não raras vêzes o espetáculo (não apenas o cinematográfico) é controlado pelo talento e a inteligência, também uma obra de arte pode surgir ao fim dêsse processo industrial.

É uma involuntária valorização da máquina — uma desvalorização do homem, portanto — proclamar a impossibilidade do artista expressar-se através da indústria, pois isto implica em afirmar que êle não tem suficiente grandeza para dominar o instrumental mecânico. E se essas objeções se dirigem contra o mecanismo da produção em contexto industrial, estão se fixando em aspectos exteriores, como se exigências sôbre roteiro, argumento e atôres fôssem o essencial, em lugar da expressão visual do filme. Esta ultima, sim, é um domínio que se encontra fora do alcance de quem não a cria. Os conflitos que a História registra — alguns impedindo o desenvolvimento de carreiras ilustres — devem ser lamentados, mas não considerados, por sua natureza de exceção, característicos das relações entre o realizador cinematográfico e os meios de que dispõe para expressar-se.

A situação do diretor cinematográfico em um grande estúdio dos centros altamente industrializados não é a ideal. Nem todos desfrutam a liberdade de escolha de temas, da equipe técnica e dos intérpretes. Os prazos para a realização de um filme são fixos e, às vêzes, nem à sala de montagem tem acesso o realizador. Mas muitas obras de Bach, Haydn, Mozart também foram compostas por encomenda e com prazo para a entrega, sem que nenhum crítico musical reclame contra êsse fato, porque o importante é o valor das obras e não a encomenda. E a ninguém, até hoje ocorreu destruir o legado

Em "Bonnie and Clyde" (à direita) e "Point Blank" (à esquerda) à fôrça espetacular não inibe a crítica social



musical de Haydn, porque o compositor era mais ou menos um criado da nobreza austríaca. Mais tarde, tal situação modificou-se, assim como também será modificada a de muitos diretores que, mesmo sendo funcionários de grandes estúdios, conseguiram deixar sua personalidade em tudo o que filmaram, como um Vincente Minelli, para citar apenas um exemplo. O desejo que o cineasta não tenha de enfrentar qualquer obstáculo na criação de uma obra, não deve fazer com que desça entre o observador e o filme, a cortina do preconceito tecida pelos que ainda julgam ser o valor de um filme inversamente proporcional à soma empregada na sua realização, vendo na indústria uma inimiga da arte. A situação atual será modificada, mas não pela omissão e por sonhos utópicos, e sim pela imposição da personalidade do criador e por sua capacidade de fascinar o público. É sintomático, nesse sentido, que *2001: Uma Odisséia no Espaço* (2001: A Space Odyssey), um filme de autor, tenha sido realizado por um dos maiores cineastas da atualidade, que desfrutou, não apenas de total liberdade, como também do indispensável apoio econômico, realizando um filme que poderia ser considerado "não comercial" pela companhia produtora. O caso de "2001" é o de um realizador impondo sua personalidade e ditando suas condições, prova definitiva de que a indústria não é a tão perigosa inimiga do cinema, como às vêzes se propala. O que importa é o realizador, o homem que utiliza os recursos, o criador cinematográfico. O verdadeiro cineasta e o que procura, na prática, a sua liberdade criadora, deixando sua personalidade em qualquer filme, como o fazem John Ford, Hitchcock, Antoniani, Godard, Preminger. Mais do que exceções, êsses e outros nomes são luzes que apontam um caminho e oferecem uma solução.

É inútil raciocinar em têrmos de uma situação inexistente. Importa é agir em condições concretas. Uma boa história e um excelente roteiro jamais bastaram para a criação de um filme importante: constituem apenas o ponto de partida para o realizador. Em qualquer arte não é o tema o fator de maior importância, mas a maneira de abordá-lo e desenvolvê-lo. E o desenvolvimento de um tema no cinema não poderia ser feito de outra maneira além da visual. Não se trata de procurar a especificidade, mas de ressaltar que na formação do plano, êsse aspecto tão descuidado, é que o realizador deixa sua marca. Não importa que *O Incerto Amanhã* (Hurry Sundown), de Otto Preminger, apresente sinais de melodrama em seu argumento: importa mais ver que na primeira imagem a terra está sendo destruída (as imagens sugerem um bombardeio, evidencia a presença de um poder destruidor, a companhia, que está acima de todos, no ar) e que no último plano negros e brancos, todos explorados e agora unidos, marcham em direção a essa mesma terra, para restaurá-la e enriquecê-la, num plano de grande beleza, criado pelo realizador de *Exodus*. E nem de integracionismo demagógigo se trata aqui, pois durante todo o filme o cineasta procura mostrar, através da montagem paralela ou da valorização de certas situações, que o problema principal vincula-se ao aspecto econômico. Pois êsse filme foi realizado em termos de quase superprodução, elenco caro, filmagem em Panavision e côres. Preminger sabe lidar com as imagens, conhece seu poder expressivo e suas potencialidades. Não é dos que acreditam que o argumento e o roteiro sejam os fatores predominantes. No caso, a personalidade do criador paira acima das exigências industriais, já satisfeitas por fatores

secundários antes referidos: côr, atôres conhecidos, imagem larga.

O que de mais importante existe para o cinema, essa arte-indústria, é o público. Justamente aqui começam as dificuldades. Do ponto de vista da companhia produtora não é apenas interessante que determinado filme obtenha sucesso popular: isso é absolutamente necessário para que a emprêsa em funcionamento. Para o cineasta, o problema também é grave, pois fracassando junto ao público, dificilmente terá outra oportunidade. O fundamental para qualquer indústria é um mercado compensador. Para a indústria cinematográfica, as condições de sobrevivência são as mesmas. Entrará em decadência se faltar público nas salas de exibição. O problema de comunicação com o público não é puramente cinematográfico. Também o poeta cujo primeiro livro não foi comprado, o autor cujo romance de estréia encalhou na prateleira, o pintor cujas telas não encontraram comprador na primeira exposição terão grandes dificuldades para obter nova oportunidade. Portanto, no que se refere ao imperativo de comunicação entre o artista e o público, a indústria cinematográfica não criou um problema que não tenha sido enfrentado, antes, por outros artistas. Resta a independência do realizador durante o trabalho, enquanto transforma a matéria-prima, a realidade captada por uma câmera, em produto industrializado; enquanto, a partir de um determinado tema, trabalha para enriquecê-lo ou enraizá-lo à sua visão de mundo, à sua personalidade. Mesmo quando produz seus próprios filmes, o diretor de cinema profissional tem o problema econômico da realização sempre a seu lado. Precisará de público afim de materializar a possibilidade de continuar se expressando através do cinema. Essa preocupação não deve ser entendida como concessão comercial ou submissão ao gôsto da maioria. Trata-se de não procurar diminuir a fôrça de espetáculo inerente ao cinema e de saber canalizá-la com o objetivo de esclarecer o espectador e não enganá-lo com proposições falsas e desonestas. O valor espetacular de um filme como *Caçada Humana* (The Chase), atestado de forma irrefutável pelas bilheterias, não inibe o teor de sua crítica à sociedade americana. Êste filme de Arthur Penn é também uma obra pessoal, criada por um realizador que, a seguir, com *Bonnie and Clyde* (Uma Rajada de Balas), voltaria a investir contra uma máquina opressora, destruidora do indivíduo, fazendo inclusive a analogia da impotência de Clyde com a coletiva, representada pelos grupos humanos que desprovidos de suas casas e de seus meios de vida, perambulam pelas estradas. É um dêsses homens que toca Clyde, no carro, após o tiroteio, tornando clara a identificação e evidenciando não ser um filme apenas sôbre um casal de "gangsters": a revolta dos protagonistas torna-se a alegoria da revolta maior.

Está no espetáculo a solução para a indústria e para o artista. A agressão ao público, fazer a alegoria marchar à frente da realidade — quando o certo, como em *Caçada Humana* e *Bonnie and Clyde*, é fazer o símbolo surgir do real — em nada resultará, como sabem muito bem alguns diretores brasileiros. A fuga ao espetáculo, a substituição de um cinema de ação por um cinema de palavra, de arte exterior por uma arte interior, do espaço amplo por quatro paredes, deixará, inevitàvelmente, o cineasta sem o seu instrumento e sem o seu público. A platéia, evidentemente, pode ser reduzida, nas projeções de 16 mm, mas isso na época dos 70 mm, equivale a retroceder, a repetir os que eram contra o sonoro e o Cinemascope. Uma obra como *2001* só alcançaria o efeito desejado se contasse com os recursos postos à disposição de Kubrick. O filme não teria a mesma importância se realizado em outras condições. O progresso da técnica possibilitou ao artista novos meios de expressão.

Para alguns, no entanto, o cinema-espetáculo é sinônimo de abastardamento. Por isso, de modo geral, não merecem atenção filmes como *Ben-Hur* e *Cleópatra*, embora dirigidos por realizadores dos mais ilustres. Mas, se nos artigos contra tais filmes muito se lê sôbre recursos materiais, massas em cena, gastos desnecessários, pouco se encontra sôbre as obras pròpriamente ditas, sôbre a trajetória dos personagens e a posição dos realizadores ante o assunto. Afinal de contas, Wyler e Mankiewicz, homens inteligentes, não iriam de uma hora para outra, perder sua capacidade de dar sentido às imagens, em conseqüência dos filmes serem longos e coloridos. Nos últimos anos, felizmente, êsse tipo de preconceito diminuiu, e obras como *Spartacus* e *A Maior História de Todos os Tempos* tem sido tratadas com respeito por um número cada vez maior de críticos. Muitos, porém, ainda se recusam a olhar com atenção filmes realizados com grandes orçamentos.

Curioso observar que a chamada superprodução não nasceu com o cinema. Ela não é nada mais do que o equivalente cinematográfico das epopéias e dos grandes romances, dos oratórios e da grande ópera. Com seus exércitos em marcha ou em combate, seus milhares de personagens e "figurantes", suas mudanças constantes de cenário, seu tom espetacular e grandioso, "A Ilíada e "A Odisseia" exemplificam o equivalente literário da superprodução cinematográfica. Evidentemente, para conseguir o equivalente no cinema seriam necessários grandes recursos financeiros. O problema é de qualidade, nunca de quantidade. Mas o que se vê, quase sempre, é o contrário, a análise esbarrando em dados numéricos e recusando-se a ir adiante. Houve um tempo em que até contra a longa-metragem se reclamava, como se para ouvir "O Messias ou A Paixão Segundo São Mateus" não fôsse necessário também mais de três horas de atenção. E que exemplo melhor de superprodução do que a tetralogia de Wagner sôbre os Nibelungos, seguidamente encenada e analisada, sem que alguém se preocupe com os gastos feitos em Bayreuth?

O cinema não deve ser limitado aos aplausos das elites, mas dirigir-se a todos os públicos, como *À Queima-Roupa* (Point Blank) e *2001*. Para expressar-se através dessa arte-indústria não é necessário o aviltamento, nem a submissão. Exige-se a inteligência capaz de colocar no plano cinematográfico a essencia de um fato real. O produtor poderá concordar com o final de uma história, ou com a montagem, mas não poderá apagar do filme o cenário e o personagem nêle filmado, a não ser que destrua o próprio filme. Porque em um gesto, em um olhar, na colocação do ator em cena, o diretor pode definir uma situação, esclarecê-la para o espectador que não esteja prêso sòmente ao diálogo e à história. E para isso não é obrigado a realizar um cinema fechado, literário, intelectualizado.

Ousadias formais nunca foram passaporte para a genialidade. Em *Os Profissionais* (The Professionals), por exemplo, Richard Brocks despreza a técnica do "flash-back" tradicional, mas quando Burt Lancaster

"Spartacus", de Stanley Kubrick, traz um testemunho contra a injustiça e a opressão, sob a embalagem da "super-produção"

Gabrielle Ferzetti e Monica Vitti em "L'Avventura", de Michelangelo Antonioni.

vê a guerrilheira mexicana morrer lutando, na penúltima seqüência, é como se estivesse vendo Claudia Cardinale (ausente de cena) lutando ao lado de Jack Palance — olha o passado e compreende, então, o essencial. É o "flash-back" oculto, à maneira de Antoniani, que em *A Aventura* (L'Aventura), sem alterar o desenvolvimento normal do tempo, faz, através da personagem de Monica Vitti e suas relações com Ferzetti, o espectador entender a causa do suicídio de Lea Massari. E se Resnais merece ser respeitado, não foi, porém, o primeiro a realizar no cinema a visualização da associação de idéias, utilizada por John Ford em *Depois do Vendaval* (The Quiet Man), no momento em que John Wayne relembra sua última luta. E *Depois do Vendaval* era um filme comercial, de grande comunicação com o público, tendo um elenco de atôres populares. E como êstes, poderíamos citar inúmeros outros exemplos de criação autoral, através do espetáculo.

Procurar o público é também utilizar o cinema como instrumento esclarecedor, o que nos parece a tarefa mais nobre. Não é necessário fugir das platéias ou agredí-las. O importante é atraí-las. É utilizar a câmera cinematográfica para denunciar de forma ampla as fôrças que oprimem o homem e registrar o conflito que o ser humano, em nome de sua integridade, com elas trava. Não é a máquina que Kubrick ataca em *2001*, mas a passividade do homem que a ela se entrega. Como artista que se expressa por meios mecânicos, o cineasta tem o dever de colocar a máquina sob o seu domínio, a serviço do homem, em missão de esclarecimento e humanização.

Não é a indústria a inimiga do cinema, mas a mediocridade e a submissão de muitos. Quanto à crítica, parece-nos que seu papel não é escrever apenas sôbre *Hiroshima Meu Amor* (Hiroshima Mon Amour) e *Ano Passado em Marienbad* (L'Année Dernière à Marienbad), mas também sôbre *Vertigo* (Um Corpo que Cai) Porque é necessário e urgente terminar com os mitos da "realidade" e da "atualidade" Em *Spartacus*, de Kubrick, há muito sôbre a injustiça e a opressão, e na espada do Cid filmado por Anthony Mann. *(El Cid)* está simbolizada a grandeza dos que lutam pela dignidade do ser humano.