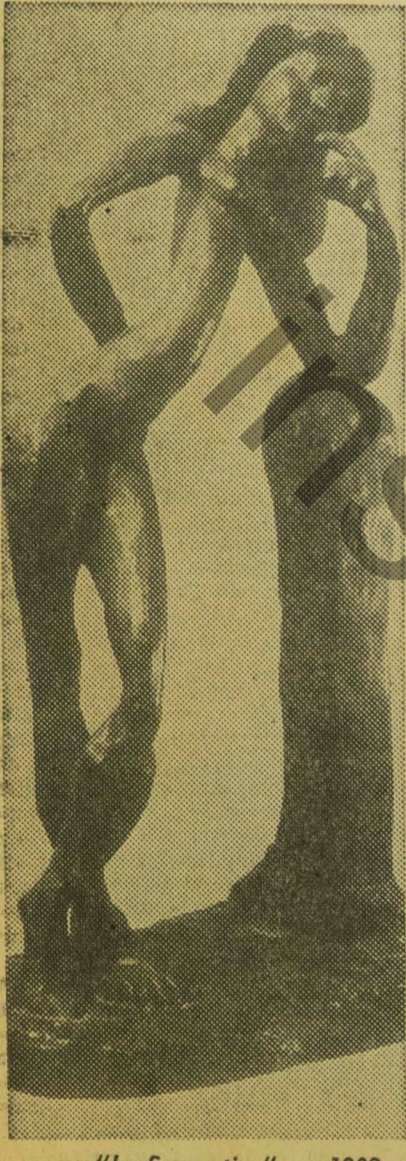


ARTES PLÁSTICAS / CINEMA

Um Matisse quase desconhecido: escultor

MORGAN MÓTA (De Nova York — via VARIG)



"La Serpentine" — 1909



"Nu sentado com braços na cabeça"

Há até pouco tempo pouco se sabia sobre o trabalho de Matisse como escultor. Agora, o Museu de Arte Moderna de Nova York está apresentando importante mostra — inaugurada em fevereiro, ficando à disposição do público até primeiro de maio — de Henri-Emile-Benoit Matisse que sempre foi mais conhecido como pintor. As esculturas ora em exposição foram selecionadas e montadas por Alicia Legg — curadora do Departamento de Pintura e Escultura do Museu de Nova York — que, contando com a ajuda da irmã Madame George Dithuit e dos filhos Jean e Pierre Matisse, obteve maiores informações sobre o artista-escultor, incluindo os possíveis proprietários de suas obras, englobando colecionadores particulares, museus (obras dos seus respectivos acervos) e familiares.

Para quem conhece muitas obras de Matisse através de museus nos Estados Unidos e Europa nota-se, à primeira vista, a presença de certas esculturas em sua pintura. Além disso, influências de Rodin e Antoine Louis Barye, o último inclusive há uma cópia livre de "Jaguar devorando lebre". É, sem dúvida, uma das mais importantes mostras abertas ao público no momento, em Nova York.

Dentre as 69 mais importantes esculturas — estão sendo apresentadas em conjunto pela primeira vez — em bronze de Matisse destacam-se: "The Back" — 1913, "La Serpentine" — 1909, alongada figura feminina em proporções grotescas; — "Jeanette" (busto) — 1910; bem como bustos de Henriette — 1925 e "Nus reclinados" de 1927/29. Também torsos, perfis e estudos de pés. São atrações à parte: "Cabeça de Pierre Matisse" — 1905 e sua última escultura realizada pouco antes da morte, em 1954. É um crucifixo criado para a capela dos Rosários (1948), a pedido dos dominicanos. A partir de 1941 Matisse praticamente — depois de sérias operações — dedicou-se aos desenhos e colagens e a maioria dos trabalhos foi feita na cama. Tais trabalhos tiveram influências decisivas na pintura contemporânea. Daí, se você vier a Nova York até primeiro de maio não poderá deixar de visitar esta importante mostra. Para se ter uma idéia da importância, lembramos que também será apresentada no Walker Arte Center de Minneapolis (de 20 de junho a 6 de agosto) e em Berkeley, no Museu de Arte da Universidade de Berkeley (Califórnia), de 18 de setembro a 29 de outubro.



Grande nu sentado (1923/25)

O problema fundamental do cinema

ARTHUR OMAR

Um grande filme se anuncia. Os Inconfidentes. A crítica deve se preparar para conviver com ele. Afilar os seus conceitos. Pois não é à vista desarmada que se recebe um grande filme. Para a crítica um filme não deve ser um espetáculo. É um texto, cuja face manifesta e aparente deve ser rompida, para que se possam ler os outros textos que o filme em questão está retomando. Assim como a crítica é uma forma de leitura, cada filme também o é. No seu corpo estão vivos e presentes outros filmes, citações, repetições ou negados, assim como gestos, idéias, posturas e práticas variadas.

Essa é a maneira como a História se inscreve no corpo de um filme. Todo filme é necessariamente leitura da História, porque é uma posição em relação a ela. Se não fosse sua inscrição na História como momento e como leitura da própria História, o filme existiria no vazio.

Essa leitura que o filme opera é um processo de transformação de uma matéria-prima. O resultado é o que nós vemos na tela: o efeito final do processo de produção da significação. Para se reforçar como efeito, ele oculta as operações que o produziram. Operações no material, no significante. A crítica deve reconstituir essas operações, mostrar como o visível na tela não é apenas uma "fotografia" da realidade, mas o momento final de um engendramento.

Os Inconfidentes vai ser um campo privilegiado de análises. Porque promete ser um filme histórico. Ou melhor, um filme que, dentro da nossa repartição convencional dos gêneros, é classificado como histórico.

Ora, a História não é um tema qualquer, que se pode adotar ou trocar por outro melhor. O tema da História não é uma opção simples. Ele é o problema fundamental do cinema. Está presente em todos os filmes. Refere-se à questão mesma da existência do filme, da ação que o filme tem de efetuar para se produzir. Sua matéria-prima é um oferecimento histórico.

Por outro lado, o filme é um gesto. Temos o bloco histórico, o filme surge como uma das marcas com que esse bloco se apresenta. O filme não apenas exprime idéias e pensamentos mas também é matéria coexistente com outros níveis da realidade. É uma das práticas possíveis. Assim, não é só representação, o filme também é apresentação. A História se apresentando. O filme é um dos discursos presentes no processo social. A consciência disso é que permite não um novo tipo de leitura, mas a própria existência de uma leitura.

Leitura

O filme passa a concentrar seu esforço de atualização histórica não apenas na instância do conteúdo da cena representativa, mas no nível do significante, da matéria a ser elaborada antes que qualquer mensagem se forme. Porque essa matéria, onde a própria História se inscreve através do ato que a transforma (inscrição que corre por baixo e antes da mensagem e não nela) é que cria essa

cena representativa, local das identificações imaginárias dos sujeitos.

Essa cena, que para o espectador comum resume tudo do filme, é um efeito, um produto, que para ser lido realmente em todas as suas implicações, precisa ter sua crosta rompida por uma leitura ativa. (Nota: leitura no sentido original da palavra grega: apanhar, colher, debulhar, tomar, roubar — indicando apropriação dos textos disponíveis e transformação) que revele o filme como um texto dotado de multidimensionalidade, interligando-se e retomando outros textos presentes na História, e ocupando um lugar específico dentro do bloco histórico.

Assim o movimento não é unidirecional, do filme como simples forma vazia refletindo a História. Ele próprio é uma marca que a História deixa sobre a realidade, uma marca entre outras. A crítica precisa refletir sobre esse modo de marcar, a distribuição das marcas, que é a própria produção do filme. E um filme se faz com sons e imagens.

A revelação da história

Então deve-se perguntar à Os Inconfidentes qual o dispositivo que amou para revelar a História presente em seu corpo, ele que pretende tratar diretamente do problema, ao optar pela fórmula do filme histórico, ou seja, ao ter escolhido tratar a História ao nível da representação.

Até que ponto é rigorosamente possível um filme histórico narrativo? Não haverá contradição entre esses dois termos: História e narração? Os filmes do gênero contêm um desenrolar no tempo. Mais ainda: querem contar a História. E para tal, supõe que ela seja contável, narrável. A História "realista", representada. Numa sequência linear, que é a sequência do próprio nível representativo do filme. Como espetáculo visível, a História fotografada como deveria ter sido, a reconstituição empírica. Então a História passa a ser regida pelas convenções do que se chama realismo (da cena realista, com seus personagens, seus ambientes, sua psicologia individual ou mesmo "coletiva").

Devemos perguntar se semelhante proposição do espetáculo se sustenta quando já se dispõe de conceitos e de discurso científico para tratar e construir o objeto da História, conceitos esses que implicam justamente no rompimento com a visão "realista" do drama, colocando em questão a noção de narrativa em geral para se apreender a História.

Dificuldades

O filme sobre os Inconfidentes necessariamente tomou uma posição em relação a esse problema. Cabe à crítica aferir a distância percorrida. A meta final é cunhar um novo tipo de filme. Mesmo que essa não tenha sido a intenção dos realizadores, cumpre situar o filme como momento positivo, neutro ou negativo de um processo cuja demanda é objetiva.

Assim, por exemplo Tiradentes. Que em cinema é um personagem, como qualquer personagem de ficção (mas qualificado como vulto históri-

co). O filme não pode ter a pretensão de atingir quem foi realmente Tiradentes, de mostrá-lo como era ou mesmo de reconstituí-lo como numa síntese dinâmica. Nem mesmo tomar Tiradentes como um tipo, representando no filme de idéias ou camadas. Essas são intenções do filme histórico até hoje.

O passo correto é localizar Tiradentes como uma figura de discurso. Chega até nós através de documentos, depoimentos e da interpretação de toda uma historiografia. Cabe ao filme novo interpretar a interpretação. Só isso interessa numa obra cinematográfica intitulada Os Inconfidentes. Não se joga mais com personagens. E note-se que o problema não é reformular o modo de construir os personagens. Ou atualizá-los, ou modernizá-los, ou torná-los mais complexos. Não interessa a multiplicação dos temas e dos ambientes em torno dos personagens. O importante é a extinção mesma da função personagem dentro de um filme, ele que é uma figura nuclear da ficção tal como a entendemos.

O novo filme histórico parte do princípio de que o que se chamava personagem histórico se funda numa interpretação do papel que esse personagem pode ter desempenhado em sua época, mas também e principalmente (e aqui reside toda a questão) numa interpretação do estatuto do personagem histórico e do papel que ele é designado para imprimir no seio do discurso sobre a História.

Discurso

O personagem é uma arela nos olhos. Impede que o filme se mostre no que é: discurso. O personagem funciona como um filtro. O espectador tenta imitar o personagem. Ficamos nos domínios das projeções imaginárias. Na verdade, o personagem é um efeito de texto. O texto é uma manipulação calculada do material. É uma interpretação à leitura. Leitura supõe ação sobre.

Para se fazer um filme histórico é preciso refletir sobre as leis do modo de significação do filme. E verificar como se pode produzir e figurar a História naquele discurso. Para tanto é preciso romper com a cena realista — expressiva — narrativa — representativa do cinema tradicional, que se fundamenta justamente no ocultamento dos modos de produção dos significados dessa cena, com o objetivo de criar a ilusão de um espaço "realista" que se substituiria ao real, imitando-o.

Tudo filme está fundado numa, digamos provisoriamente, "sociologia espontânea", ou seja, num modo específico de veicular e interpretar as relações sociais, pois estas são a matéria-prima última de qualquer filme.

Essa sociologia é decorrência do papel que o filme desempenha na soma a História aparece no filme e de ciedade. Melhor dizendo: o modo determinado pelo modo como o filme aparece na História. Foi porque o filme foi designado a cumprir um certo papel na comunicação histórica que a História se inscreve nele de um certo modo. E deparamos com uma situação já bastante cristalizada.

Assim, se o filme quer realizar uma reflexão produtiva sobre suas

próprias estruturas deve necessariamente dirigir sua reflexão sobre seu papel na História, porque são dois momentos interdependentes (caso contrário cairá nas falácias metacinematógraficas de certos vanguardistas).

Crítica

A função da crítica precisa mudar. Até hoje crítica e filme têm sido dois mundos à parte. Um não influi no outro. São discursos produzidos por pessoas diferentes, partindo de lugares diferentes do todo social. A crítica não pode ser mais análise, comentário, não pode querer repetir em palavras o que o filme já diz ou especular sobre o sentido oculto do filme.

O filme é um acontecimento. Peço que seja lido. É uma pergunta que exige uma resposta. Exige o diálogo. O filme é solicitação. A crítica não pode ser um discurso passivo e contemplador dos filmes que vão surgindo. Tem de se situar do ponto de vista das realizações mais avançadas e se constituir com um momento de reflexão teórica do processo de preocupação de significações dos filmes.

Essa reflexão existe espontaneamente em todos os filmes. A crítica deverá dar um suporte científico a ele. Mas no momento mesmo em que se torna ciência do filme, pelo rito, pelo método, ela deve se recusar como uma ciência desligada do movimento de seu objeto. É uma leitura, em permanente intercâmbio com seu objeto, forçando-lhe sempre a reformular seu aparato conceitual. A crítica deve se colocar do lado da realização do filme. Essa realização é um ciclo. Engloba a reflexão e a execução. A crítica deve ser um momento do processo, o filme é o outro, mas o ciclo é um só.

A crítica sugere. Mas quem abre o campo teórico é a própria prática do filme. Esse caráter de diálogo é a leitura por excelência. Não se está apenas decodificando uma mensagem, mas experimentando mensagens de parte a parte.

Essa supõe um preclenchamento da noção de obra. A obra como aquele conjunto material dado, visível e finito, se dissolve para dar lugar a um discurso que visa os processos fundamentais de significação, redistribuindo em outros lugares da prática real (o inconsciente, a História, o texto, a língua). Porque o diálogo, a transação toda, não é com a obra em si. Mas com uma frente avançada que a obra propõe, ou melhor, com as descobertas significativas contidas na obra e, em última análise e através dessas descobertas, com a inscrição da obra na realidade histórica.

E dialogar dessa maneira com um filme como Os Inconfidentes implica também em pensar o problema de uma História do cinema, que a crítica com a mentalidade do gerente de empresa ainda não conseguiu liberar de pressupostos pré-científicos.

Empirismo

Até hoje as histórias do cinema têm se prendido ao filme como da-

do empírico, designado pela prática espontânea do espectador. Uma história do cinema só pode se constituir em cima de uma teoria rigorosa de seus objetivos. Os historiadores se limitaram a arrumar as observações numa sequência sempre linear (por reais formalizantes que seja seu vocabulário), onde ressaltam as primeiras utilizações dos procedimentos e artifícios de linguagem e, em seguida, sua difusão.

O formalismo irrefletido dos teóricos da informação se perde na falácia dos artifícios de construção que os diretores, nominalmente citados, foram descobrindo. Fica-se preso à estrutura superficial do filme e daí não se arreda pé, cristalizando a cronologia em torno de uma combinação de unidades visíveis, substantivadas, artifícios esses que geralmente representam apenas uma simples reorganização da superfície, conservando-se a mesma atitude face à matéria fílmica e à narração.

As verdadeiras articulações se situam num outro nível, o inconsciente, a História, e o sentido real do filme extrai-se das unidades formais discretas. O significado do texto não vem colado à face material do signo, o significante. Uma história do cinema só poderá se constituir quando se operar uma crítica da noção de signo, mostrar como o signo está vinculado a uma ideologia da mensagem e da verdade, e a um cientificismo cuja colação em perspectiva já é possível hoje graças às epistemologias da rutura.

Novo pensar

O primeiro passo da reflexão sobre o filme é se libertar de noções empíricas que os velhos manuais repetem: a montagem, noção de plano, campo-contracampo, o som, a cor, as estruturas narrativas, o ritmo). Elas compõem a fórmula visível do cinema, e são objeto de um discurso apenas descritivo. Ocultam a densidade do filme como texto, ocultam porque substancializam os elementos visíveis, tornando-os unidades mais ou menos discretas de um código mais ou menos estruturado que transmite mais ou menos "informação".

Ignora-se o entrecruzamento de discursos na textura do filme, o trabalho efetuado sobre o significante que produz um excedente de sentido que não pode ser lido a partir de uma tradução comentada da superfície do filme. Toma-se necessário um destrocamento dessas entidades substantivadas que se apresentam ao espectador, para mostrar os níveis de profundidade que se ocultam sob a aparência.

O verdadeiro espectador não é um receptor de mensagens. É um operador. O filme é um instrumento. Que produz no espectador um discurso novo. O visível é o produto de um trabalho material, e não a reprodução da realidade. E aqui tocamos o desafio que o filme Os Inconfidentes terá de enfrentar. O problema do espetáculo e do problema da luta contra o visível.

Para os filmes de novo tipo a História não é mais um espetáculo, nem os filmes se pensam como a reprodução de um espetáculo. Quando o filme se oferece para ser lido, o espectador passa a ser o pólo capital de construção do sentido, ele discute com o filme. O filme passa a ser material de discussão, um elo numa cadeia de discussão. Não o veículo de mensagens para uma pessoa passiva. O espectador o completa ao lhe conferir um sentido, ao usá-lo como um instrumento de um processo que o extrai. E o filme, por sua vez completa o espectador, fechando um circuito de muitos elementos.

São enganosas as exigências de espetaculosidade para os filmes. O espetáculo não é uma noção semiológica, mas sociológica. Aplicado ao cinema não quer dizer espetacular, multiplicação do aparato técnico e cênico ou um ritmo hipnótico.

Quando se diz que o cinema é espetáculo significa que socialmente ele desempenha a função de espetáculo. Não é uma essência inerente às suas estruturas significantes. É um lugar que lhe é designado no corpo social, o lugar de espetáculo, lugar variável, transitório, reformulável a cada momento.

Muitas estruturas significantes novas e pobres podem se pensar e se calcular como função-espetáculo. O espetáculo concerne ao filme pronto, entrando no circuito de comunicação, onde o sentido vai ser consumido. Nada tem a ver com o momento de produção dessas significações, momento que antecede a simples existência de algum sentido a ser comunicado.

Perguntas

Nestes 75 anos de pré-história do cinema (o cinema ainda não é) as poucas descobertas realmente produtivas se deram fora da problemática do espetáculo, porque não diziam respeito a esse nível do filme, embora algumas delas tenham se processado em filmes que desempenharam uma função espetacular. Foram descobertas pontuais, frágeis, geralmente não encontrando nenhuma resposta no meio em que se lançaram.

Essa falta de diálogo, com as proposições de três ou quatro realizadores que pensaram sua matéria, resultou no fato de hoje o cinema ainda ser uma coisa por fazer. Compreender essa tarefa requer inicialmente uma ruptura com as preocupações do espetáculo, lançando mais abaixo a âncora da teoria, lendo detidamente os filmes-marcos, perguntando como podem eles contribuir para solucionar os problemas globais de um cinema que se quer leitura e momento da história, ou seja um cinema que finalmente se assume e começa sua própria história.

Ter em mente tudo o que foi dito acima é um respeito que se presta ao filme. O espectador passivo, drogado pelo espetáculo, desafia e menospreza os filmes dizendo a cada um deles: "Eu o desafio a me agradar." O espectador ativo desafia a si próprio: "Eu me desafio a responder à pergunta que é esse filme."