

O "Suplemento Literário do Estado de S. Paulo" é, como todo organismo vivo, um lugar geométrico de forças que desafiam as limitações que lhes são impostas por este próprio lugar. Em outras palavras, este "Suplemento", como todo organismo vivo, tende a superar-se a si mesmo. Esta sua vitalidade confere à maioria das suas manifestações um clima de aventura e de expedição. Por isso, a maioria das suas viagens, por isto que este "Suplemento" funciona como campo avante, a partir do qual expedições individuais são empreendidas. O tema deste artigo é a expedição exploratória empreendida por J. G. Ismael na mo das terras virgens e inhóspitas do cinema brasileiro. O motivo deste artigo é o fascínio que todo empenho autêntico exerce. A base deste artigo são as contribuições do sr. Ismael aos números 319, 323, 327, 355 e 362 deste "Suplemento". O propósito deste artigo é fornecer a esse desbravador algumas ideias teóricas na sua luta contra as feras do comercialismo, contra os índios de um "engagement" selvagem, e contra os cipós da vulgaridade. Quanto ao resto, só posso desejar-lhe uma boa viagem.

Começarei pela tentativa de localizar a atividade crítica dentro do conjunto das atividades intelectuais, conjunto esse que chamamos de "história da humanidade". Visualizo esse conjunto da seguinte maneira: Uma teia formada por intelectos ligados entre si pelos fios da conversação se expande devorando a geléia amorfa do "vir-a-ser" e secretando "obras". A história da humanidade é a história dessa expansão, dessa transformação do vir-a-ser em obras pelos intelectos em conversação, em fim dessa conversação criadora. Dentro dessa conversação cabem, aos intelectos individuais, funções variadas. Os intelectos localizados na beira da teia em expansão devoram a geleia amorfa e a vertem em direção da teia. Chamarei de "poetas" esses intelectos, e de "versos" aquilo que vertem. Os intelectos localizados à retaguarda dos poetas apañam os versos para convertê-los em matéria conversável e confia-los, assim traduzidos, aos intelectos que formam o centro da teia. Chamarei de "críticos" os intelectos empenhados nessa conversação, e de "prosa" os versos convertidos. O resto do exército dos intelectos recebe a prosa para conversa-la, isto é, entende-la, compreende-la, e supera-la, deixando-a em forma de obras às suas costas, a testemunhar a passagem dos intelectos pelo deserto cáptico do tempo. O crítico tem portanto, qual James, dois rostos e duas bocas. Com um rosto encara o poeta e, através dele, nebulosamente, o abismo além da teia. Com o outro rosto encara os intelectos famintos e sedentos da chuva vivificadora de versos. Com uma boca sorve, passivo, os versos compactos e densos da poesia. Com outra boca articula, ativa, os juízos claros e explícitos da prosa. A tarefa é a densidade poética para a clareza prosaica e a tensão existencial na qual ele vive.

A atividade **POSSER**, que é um devorar do vir-a-ser, é, por isto mesmo, um articular do inarticulado. É o verter do inarticulado em língua. A teia dos intelectos fornece ao poeta uma vasta gama de línguas e de camadas linguísticas para pelas verter seus versos. Acontece, entretanto, e em momentos decisivos na expansão da teia, que surge uma nova língua. Voge ao escopo deste artigo a análise da pergunta: "como surge uma nova língua? Basta dizer que recentemente uma nova língua surgiu. É a língua do cinema. Uma língua que dispõe, potencialmente, de uma estrutura completa, de um conjunto de elementos e regras completo, para captar o vir-a-ser e para realizá-lo. Abriu-se, ao poeta, toda uma dimensão nova para nela articular o inarticulado. A linguagem fílmica, ao lado da linguagem poética "sensu stricto", e da teatral, e da pictórica, e da musical, fornece ao intelecto em seu avanço contra o inarticulado uma nova avenida. Uma avenida paralela às estradas cançadas e empoeiradas das ciências, e às veredas tortuosas e inseguras da religião e da filosofia. Digo mais; a avenida da linguagem fílmica, por ser a mais nova, é talvez aquela que mais provoca o espírito pioneiro que é o poeta. E provoca não somente o poeta, mas também o crítico que lhe segue os passos de perto. Mas quando acontece, como está acontecendo no Brasil, que a nova linguagem fílmica não encontra poeta, ou, (o que é pior ainda), quando acontece que a nova linguagem está sendo desvirtuada, em desafio à sua estrutura, aos seus elementos e às suas regras, para servir de veículo à conversa fiada, a crítica entra em crise. O crítico vê diante de si a nova estrada convidativa e sente a solicitação para a aventura que ela oferece, mas encontra nela somente as figuras inautênticas da prostituição e da demagogia. A sua atividade crítica, que é justamente uma atividade explicativa da estrutura, dos elementos e das regras da nova linguagem, resulta, na prática, num desmascarar de poses. É esta a situação frustrante e frustrada, é esta a situação de angústia, na qual, a julgar por seus artigos, o sr. Ismael se encontra.

Prostituição e demagogia são as duas forças que se apoderaram do cinema brasileiro para desvirtuá-lo. A prostituição, o sr. Ismael a aceita com resignação como praga inevitável. É contra a demagogia que ele vira a sua lança quixotesca. O uso do cinema pelos propositos é um abuso primitivo e transparente demais para provocar a sua ira. Em seu desprezo, ignora ele esse tipo de filmes. Mas o uso do cinema pelos demagogos, por esses intelectos pseudo-poéticos que se crêm, talvez sinceramente, postos avançados da história, mas que barram, na realidade, o progresso autêntico do cinema, esse abuso lhe causa nojo e desespero. A linguagem fílmica não ensina ver a realidade com novos olhos, e estes usurpadores a usam para "gastar dinheiro em quilômetros de celuloide que melhor se prestará à impressão de livros ou ao financiamento de comícios". O problema todo é, no fundo, um problema ontológico, um problema do saber-se o que é a realidade.

VILÉM FLUSSER

Para o sr. Ismael a realidade é tudo aquilo que se presta para ser transformado em obra pelo intelecto. Não creio que ele jamais formulou essa definição, nem sei se concordaria com a definição por mim proposta, (com a qual, aliás, não concordo). Nem é preciso ele formula-la, basta como subtrato implícito da posição por ele assumida. O cinema é portanto, para o sr. Ismael, um método específico de transformar realidade em obra. O que importa não é a realidade a ser transformada, mas é o método que é importante. O cinema é uma nova forma de ver ("Anschauungsform"), e através dessa nova forma a realidade aparece nova. É um novo tempo e um novo espaço que o cinema nos proporciona. São novas categorias de conhecimento que o cinema nos abre. A realidade aparece em estrutura nova, e são novas as regras que a informam. A criação filmica é a aplicação consciente dessa estrutura e dessas regras contra a realidade, e é uma criação, porque a realidade, assim transformada, é, para nós, nova. Todo filme autentico é uma revelação de um aspecto até então encoberto da realidade. Nisto reside a sua "verdade". Não importa qual é essa realidade revelada, se é psicologica ou biológica, se é histórica ou social, enquanto que seja autenticamente revelada de acordo com a estrutura da nova linguagem. Qualquer outro uso do cinema, por exemplo o seu uso para provocar certas reações predeterminadas na platéia, é um desvirtuamento, uma inautenticidade filmica, enfim uma alienação da realidade nova que o cinema proporciona.

Para os realizadores do cinema "engagé" a realidade está na sociedade. Essa realidade obedece a regras, a "leis objetivas" que pouco ou nada têm a ver com as regras do cinema. O cinema é, com efeito, uma entre as manifestações da realidade social, e pode portanto ser julgado de acordo com as "leis objetivas" que regem essa realidade. O cinema é "bom", quando obedece à tendência progressiva dessas leis, e "reacionário" quando obstroi o seu desenvolvimento. Se o cinema "bom" é simultaneamente adaptado às regras filmicas, trata-se de um filme inteiramente realizado. Se o cinema "reacionário" é assim adaptado, isto o torna duplamente detestável, porque duplamente perigoso. Em suma: o sr. Ismael encara o cinema de dentro, os realizadores do cinema "engagé" o encaram de fóra. Justamente por estar o sr. Ismael situado dentro da realidade filmica, está ele, do ponto de vista externo, em situação alienada. O "engagement" do sr. Ismael em prol do cinema é portanto muito mais autentico do que o "engagement" dos realizadores de filmes "engagés", e esta autenticidade é a fonte da crise na qual se encontra.

Se formos considerar o Brasil, num esforço de abstração, como sistema cultural fechado, devemos dizer que se trata de uma cultura "in statu nascendi" e que tende de maneira muito desigual para articular-se. Em campos como música e pintura já alcançou quase a maturidade, em campos como a filosofia é embril-

VILÉM FLYSSER

onária, na teologia é inexistente. Essa desigualdade é um perigo, porque a sociedade brasileira pode assim, ao dar luz à sua cultura, dar luz a um movimento, lutar contra esse perigo é lutar em prol da sanidade. O sr. Ismael está empenhado nessa luta, ao tentar abrir caminho para uma articulação brasileira no campo do cinema. Mas essa sua luta tem um aspecto paradoxal que está intimamente ligado com o problema do papel do crítico no conjunto da cultura. A crítica segue os passos do poeta, não pode, em tese, abrir-lhe o caminho. Uma crítica prematura pode até inibir a produção poética, e o pode fazer tanto mais radicalmente, quanto mais lúcida for a crítica, e quanto mais acanhada for a poesia. O perigo da luta do sr. Ismael reside portanto na sua própria lucidez, em total desproporção com a primitividade da poesia que critica. Porque este é um aspecto do cinema brasileiro que o sr. Ismael, a meu ver não focaliza suficientemente; a sua primitividade. Sem me arregar o direito de julgar um fenômeno que me é alheio, diria que é a primitividade, a falta de recursos técnicos, que inibe o desenvolvimento do cinema brasileiro muito mais que a prostituição e a demagogia. Mas creio que o sr. Ismael está consciente desse perigo da sua posição, e isto é mais um aspecto da crise na qual se encontra.

A crise é uma situação de decisões suspensas. Ela é superada pela tomada de decisões, portanto pelo uso da liberdade. Quais são as decisões que podem ser tomadas pela crítica do cinema brasileiro em geral, e pelo sr. Ismael em particular, para superar sua crise? Parece que existem somente três possibilidades. A primeira é a adaptação do crítico ao que o cinema brasileiro lhe oferece, o abandono da revolta portanto. Essa adaptação não é necessariamente uma traição, já que o crítico pode continuar fiel à "verdade" filmica, embora sem o ardor que o sr. Ismael denota. A segunda possibilidade é o salto transcendental, a "chute" camusiana para dentro do "engagement" dos realizadores brasileiros. Esta sim seria uma traição do ponto de vista da verdade filmica, tal como o sr. Ismael a entende. A terceira possibilidade é o salto da crítica para a poesia. Se não me engano, foi justamente assim que a "nouvelle vague" européia surgiu. Foram os críticos em crise que se precipitaram sobre o cinema para, numa decisão existencial, articular a "verdade" à sua maneira. Nessa decisão deram o "salto para frente", e expuseram-se ao perigo da poesia. Não tenho dúvida que o sr. Ismael, em sua situação autêntica, sabe desse perigo. Mas não escondo a esperança que será essa a decisão para a superação da crise.

A crise da crítica do cinema brasileiro é um aspecto parcial, mas característico, da crise cultural brasileira, e, num sentido mais amplo, da crise do Ocidente. Se escolhi um colaborador deste "Suplemento" para ilustrá-la, foi com a segunda intenção de contribuir para forçar uma decisão e assim contribuir, muito modestamente, para a solução da crise.