

TEORIA MODERNA NO CINEMA

ENSAIO DE FENOMENOLOGIA CINEMATOGRAFICA

LÉLIO SOTTO MAIOR JÚNIOR

CURITIBA

1999

O IGITUR¹ E O PÁSSARO DE FOGO

Conforme tivemos a oportunidade de ressaltar, a arte premingeriana se divide em duas vertentes fundamentais: um cinema solar, vibracional (Carmem Jones/Porgy na Bess/Êxodos) um cinema gélido, sonâmbulo, igituriano (Anatomia de um Crime/tempestade sobre Washington/Bunny Lake).

A partir de uma classificação climaterológica, diríamos que a segunda tendência conduz a um cinema glacial, polar e a primeira, a um cinema tropical, tórrido.

Cinema glacial – frígido, letal, cinzento, pálido, tórrido.

Cinema tropical – bronzeado, vital, feroso, triunfal.

Cinema glacial – imobilidade tensa, nervosamente suspensa.

Cinema tropical – mobilidade espasmódica, jubilante.

Pode-se dizer que a segunda vertente premingeriana está ligada a uma tradição de cinema europeu: cinema de espaços gelados, de luz glacial e geométrica (Antonioni, Losey, Resnais, o Malle de “*Feu Follet*”). Vamos mais longe ainda, este medo de fogo, esta pirofobia, que também é frigidez e brancura, é o paradigma da arte moderna europeia, do impressionismo e do simbolismo para cá. Arte que, sem receio, chamaríamos de fria, anêmica, ascética, assexuada, frígida, antisséptica, geométrica, desinfetada, imunizada, pasteurizada, com receio de falar muito alto, de ferir os ouvidos amorfizados e embotados de sua plateia. Arte do Branco, do Silêncio, da Auréola, da Ausência.

Arte Branca: de cores pálidas, prudentes e desmaiadas. “A língua francesa é a língua neutra por excelência, porquanto o gênio daqui exige uma atenuação de toda cor demasiadamente viva e das variações” (Stephane Mallarmée). “Nesta língua de carne de galinha, pálida e fria como nossos céus.” (Jean-Paul Sartre). Arte de carne de galinha poder-se-ia dizer. E mesmo aqueles que souberam situar o que representou em termos sintáticos, de infraestrutura da linguagem, a adoção de Mallarmée pela página branca, como elementos informacionais, não souberam chegar a perceber as conotações mais gerais, ‘crítico-culturais’ que esta adoção subtendeu. Se, em termos sintáticos, a inclusão do espaço em branco da página

¹ IGITUR é um texto de vanguarda de Mallarmée.

representou uma abertura para novas possibilidades infraestruturais ou materiais para o poema, em termos 'crítico-culturais', esta inclusão patenteou uma atitude que viria a ser paradigmática da arte do século XX: a leucemização.

A partir de Mallarmée, a arte moderna se desmembrou em duas ramificações: os que endossaram a 'lição' mallarmática (Mondrian, Webern, Valéry, Kafka, Antonioni, o Resnais de "Mariemba") e tornaram o silêncio, a brancura, a frigidez, a geometria, o asseptismo e a palidez como peças-chave de sua arte, e os que bronzearam e incendiaram o "cemitério marinho", no qual a Bela estava adormecida. Daí porque todos aqueles que se revoltaram contra o quadro de brancura da arte moderna, foram buscar, direta ou indiretamente subsídios na arte negra, guardando pontos de contatos com a 'Negritude'. Rimbaud, *maldito*, foi buscar subsídios na magia negra. Rimbaud foi uma das primeiras manifestações de fogo num setor que tinha pirofobia. Stravinski, futurista, telegráfico, chucro, faturou novas 'iluminações' básicas, desta feita com subsídio na arte primitiva: "O Pássaro de Fogo" e "Sagração da Primavera". Van Gogh, demiurgo, proleta, visionário, neurótico, foi buscar o fogo perdido da pintura entre os operários e camponeses. Gauguin redescobriu as cores quentes e vivas da pele bronzeada do mundo e o paraíso perdido da civilização nas ilhas dos Mares do Sul. O Surrealismo foi buscar material no inconsciente coletivo (via Freud) e na arte negra. O Jazz, manifestação importante da música do século, foi buscar fonte no folclore dos 'blues' rurais (*Folk & rithm blues*).

No cinema, todo cineasta glacial não pode fugir à nostalgia de um paraíso perdido, onde o homem e paisagem se fundiam num arco-íris sensual e inocente. Minnelli, o mais *raffinée* dos cineastas americanos (Os Huysmman de Hollyú) vem propor a volta ao barro, ao sol, à Praia Ensolarada, à Pele Mágica e Virgem do Universo, à harmonia angélica entre homem e décor, à Inocência, num filme que faz pensar em Gauguin, Hoelderlin, Rousseau, Thoreau e Kerouac; "The Sandpiper" (Adeus às ilusões). Losey em "Eva" coloca personagens glaciais, frígidos, indiferentes e pálidos num décor da arte primitiva: sequência do *night-club*, com máscaras primitivas e música africana. O gelado Antonioni, inclui, em todos os seus filmes, um *flash* de nostalgia da negritude: a sequência do *night-club* de "La Notte" (A Noite), com dançarinos negros e jazz; a sequência do Quênia em "L'Eclisse" quando o cineasta realiza um documentário *cinema-verité* fotográfico da África, enquanto Vittoria (Monica Vitti), travestida de indígena africana, tenta

desajeitadamente dançar uma música negra, documento de difícil acesso ao paraíso perdido.

É esta desleucemização que o príncipe negro (Giorgio Albertazi) vem trazer ao Castelo de Mariembad da Bela Adormecida (Delphyn Seyrig). Infiltrando-se neste mundo gelado, petrificado, lunar, letal, cristalizado, adormecido, mundo de espaços gelados de luz difusa e polar, esse príncipe negro e ou mediterrâneo vem despertar a Bela Adormecida de seu sono cultural, daquele estado de letargia, petrificação e congelamento que é o estado da cultura europeia contemporânea. Em arte, toda forma é sonho de cultura, de certa forma cúmplice de uma determinada *Weltanshaung* (visão do universo).

UM HITCH RETAGUARDA?

Para não nos distendermos em demasia, enumeramos os motivos que nos fazem crer ser *Hitch* um dos mais extraordinários autores de cinema de nosso tempo:

1. Não apresenta um conceito de realidade onde os fatos são reportados como 'casualmente' particulares. Ao contrário, intensifica uma engrenagem onde seus personagens ou seu universo, como quiserem, atingem uma dimensão mais geral em relação à temática abordada: *o homem frente ao mundo, o homem em busca da felicidade, o homem no absurdo*.
2. A intensificação de uma arte vasada em sua própria estrutura formativa, quer dizer, o cineasta que expressa ideias e proposições, mas 'motovisual-sonoramente', como diria o genial Zé Lino Grunewald. Hitch dá um *elan*, um *encantamento especial* (para dizer só isto) à conjugação câmera x realidade, valorizando o objeto, o detalhe e o movimento em sua latência concreta. Daí a especialização do plano e da montagem ao nível do *funcional puro* e autocontrole absoluto do autor sobre os elementos estruturais componentes da obra.
3. A criação de um universo particular onde mais importante que a redução psicológica dos personagens é o entrechoque dialético *personagens x situações, homem x ambiência, homem x décor*. Em decorrência, toda a instigação de uma inventiva analógica em ataque a uma redução logicista do pensamento bem maiores que o seu *status* absoluto e isolado.
4. 'Um Corpo que Cai', 'Os Pássaros', 'Janela Indiscreta' e 'Marnie' nos comprovam ser Hitchcock o inverso de um cineasta da retaguarda – um *regard* (olhar) instigante e lúcido (mas também lúdico) sobre o mundo moderno.

DESNOVELAR VAGO

A *Nouvelle-Vague* francesa possui um ponto de vista comum que engloba todos os seus colaboradores, residindo aí a importância maior do movimento – reivindicar com grande euforia, um caráter estrutural para os elemento-chave da arte (som/imagem/movimento) e instigar a partir disto uma nova conjuntura para a abordagem crítica do fenômeno cinematográfico e um novo processo para se avaliar o ‘comportamento’ do homem na tela. Os personagens já se fazem conhecer através da ambiência fenomênica propulsada pelos elementos-chave acima referidos, e tão somente através dela: o que a pujança da informação cinematográfica não for capaz de sugerir, tal não será sugerido.

Com a *Nouvelle-Vague*, filmar não é mais transpor o mais anedoticamente possível um conteúdo anterior para uma linguagem fílmica, mas construir um dado objeto (realidade) com um determinado instrumental. Eliminar-se, enfim, o vício de deduzir num filme o conteúdo literário, discursível, anedótico: o que o diretor quis ‘dizer’ ao em vez de se indagar o que mostrou, o que a fábula conclui ao em vez de se indagar das argumentações que ela se presentificou. O intento errado de reduzir uma hora e meia de filme (cargas sonoro-visuais se relacionando numa espaciovizualidade) num esquema estratificável a partir de um conjunto de signos estranhos à filmengrenagem, ou seja, a linguagem verbal cujo alicerce é o lógico-discursivo (destarte adjetivo), ao contrário da linguagem cinematográfica cujo alicerce é o analógico-sintético (destarte substantivo).

Aqui o conteúdo só pode ser deduzido a partir de próprio cinema, do próprio processo visio-sonoro a se distribuir numa dinâmica de relações dialéticas. Essa posição vai, não é nem, preciso dizer, contra os postulados do néo-realismo *zavattiniano* que dava prioridade ao tema, à anedota. Já para a *nouvelle-vague*, “a anedota não é nada fora da maneira pela qual ela é reportada”. (Alain Robbe-Grillet).

Por outro lado, a essência do cinema não vem anterior à sua existência. Este está constantemente a desbravar novos elementos estruturais (quantidades) e, portanto, a agenciar novas possibilidades de jogo, isto é, a reformular-se qualitativamente. Como diria Francis Ponge, o poeta de ‘O Partido das Coisas’: “*Le cinéma est l’avenir du cinéma.*”

Assim, não é movimento formalista, porque o formalismo implica o uso escassamente funcional ou meramente infuncional de uma estrutura informacional. A *Nouvelle-Vague* é, pelo contrário, um movimento de *invenção* – trabalha com o trilhar de novas peças para a partida cinematográfica; peças estas que não são simples efeitos isolados, mas novos elementos de base, porque capazes de alterar a fisionomia estrutural da partida fílmica.

DOS SIGNOS DE EXPRESSÃO E DO EXPRESSIVO

“Eu não percebo a cólera ou a ameaça como um fato psíquico oculto atrás do gesto, leio a cólera no gesto, o gesto não me faz pensar na cólera, é a própria cólera”.

(Merleau-Ponty em *A Fenomenologia da Percepção*).

Não há dúvida que *gestalticamente* para quem percebe e recebe o gesto da cólera, este gesto não é o cartão de identidade da cólera, mas já o manifestar fenomênica desta. Contudo, para que perceba, neste gesto, uma intenção, uma sugestão *significante* da cólera, é preciso que eu esteja previamente imbuído do conhecimento de algo que, *a priori*, define e caracteriza a cólera. A este definidor e caracterizador da significação do *expressivo*, chamaremos ‘signos de expressão’. Assim sendo, praticamente a *expressão* (o termo expressão tomado aqui como o ato de algo tornar-se *significante* a qualquer receptor) de algo, não pode ser efetivamente recebida, se já não estiverem em circulação uma série de signos-de-expressão convencionados, de uma significação estabelecida, padronizada, estratificada, oficializada, codificada.

Assim (por exemplo),

1. Se V. for mulher e quiser expressar dentro da feminilidade vigente, no setor do *andar*, obedeça aos seguintes regulamentos:
 - acentue sua fragilidade (sua impotência) através do jogo mole das pernas.
 - valorize o ritmo do corpo e do andar com um balancear alternativo das ancas;
2. Se V. for homem e quiser se expressar dentro da masculinidade vigente, no setor do *andar*, obedeça aos seguintes regulamentos:
 - acentue seu firme propósito através de um sólido jogo de pernas,
 - valorize a robustez do corpo através do balanço rígido dos ombros, controlando com o máximo rigor a possibilidade (entrópica) de um balancear muito sinuoso das ancas.

O desenho animado ao mesmo tempo documenta e satiriza o cúmulo de estereotipia a que pode ser levado o emprego por demais sistemático e sectário

destes *signos-de-expressão*. (Cf. Popeye e Olívia Palito, ‘o eterno masculino’ e ‘o eterno feminino’).

Já o cinema moderno em geral (e os filmes de Michelangelo Antonioni e Jean-Luc Godard, em particular) evidencia, no próprio comportamento dos personagens, um dos fenômenos mais sintomáticos do nosso século, o da inadaptação e não-coincidência de conexão entre os *signos-de-expressão* e o expressivo, tendo este último – de uma hora para outra – através do *éclat magique*, de um salto brusco se colocado numa vertiginosa dianteira face ao primeiro, numa transcendência que o conduz a uma progressiva desorganização dos *signos*, que o atira numa ‘desordem significante’ (já que não mais existe, anterior ao gesto, aqueles sinais convencionados que o pré-definiam) e o projeta, descaracterizado, descodificado, nas raízes inorgânicas do *inexpressivo*.

Daí a modernidade, no que diz respeito à técnica interpretativa, coincidir com uma espécie de neutralidade expressiva ou inexpressividade por parte do ator. Ou que, por sua vez, corresponde a um critério anti-psicológico de aprender o ‘estar’ do personagem, já que é abolida a intenção de modelar um comportamento a partir dos carimbos de significação dos *signos* convencionais de expressão. É o caso da interpretação de Jeanne Moreau em *Le Journal d'une Femme de Chambre*, de Luis Buñuel, sem dúvida, o mais *insignificante* dos grandes filmes moderno. O próprio Hitchcock chega a declarar a esse respeito numa entrevista concedida a François Truffaut, que:

“*é a seguinte a minha definição de bom ator: alguém que é capaz de nada fazer e de fazer extremamente bem.*”

Encontramos neste *inexpressivo*, no ato subversivo da expressão saltar, num vertiginoso salto, a todos os padrões de expressividade vigente e a qual até então ela se encontrava subordinada, para atingir uma zona livre, um contingente expressivo inexplorado e em estado virgem, o que chamaríamos de *anarquia de linguagem*.

É preciso, entretanto, não confundir esta tendência básica da arte moderna para o ‘insignificante’ ou para a ‘insignificação’ com algum postulado neo-realista – o neo-realismo, simplesmente procurava significação no insignificante (parente, aqui, de banal, corriqueiro, trivial), mas nunca esteve preocupado com a ‘insignificância’ em termos daquilo que Roland Barthes chama de ‘a técnica do sentido suspenso’,

ou seja, o sentido da obra de arte colocada em xeque-mate, através de uma elaborada *tábula rasa* fenomenológica, levando o cinema ao reino encantado do mistério, do enigma, da obra aberta, da obra sujeitas a diversas significações e a diversos níveis de leitura.

CINEMA, 7ª. ARTE?

Conversando com um jovem intelectual curitibano, percebi um fenômeno bastante desanimador: *O cinema continua recebendo das novas gerações o mesmo tipo de preconceito que recebeu das gerações anteriores.*

O jovem intelectual, em questão, me censurava de fazer este subproduto de sub-intelectualidade, que é a crítica de cinema. O certo é que, depois de quase 25 anos de crítica cinematográfica (a crítica de cinema praticamente começou no pós-guerra. O que havia antes eram ensaístas cinematográficos), nem a crítica de cinema foi reconhecida como atividade intelectual e nem o cinema foi reconhecido plenamente como arte. A maior parte dos chamados 'intelectuais' veem no cinema uma espécie de neo-arte, uma subsidiária das Grandes Artes: Teatro, Literatura, Música, etc. E mesmo aqueles que se dedicaram uma vez a crítica de cinema, quando solicitados, se identificaram como poeta, ator teatral, crítico de literatura etc., menos como crítico de cinema. Não souberam ainda compreender que o cinema é a *Gesamtwerk* de que falava Wagner: a arte total, a meta-arte, a síntese dialética de todas as artes. E, se já existe uma síntese, por que os chamados 'artistas' ficam ainda se debatendo nas teses e antíteses?

Uma coisa que deixava cabreiro o jovem era o fato de como eu, defensor radical da vanguarda, posso me dedicar a uma coisa tão insignificante como cinema? E mais: a uma coisa tão insignificante como a crítica de cinema? Não compreende o meu jovem intelectual que:

1º.) o cinema é a arte mais completa e total que existe;

2º.) que a crítica de cinema é, conseqüentemente, a atividade crítica mais completa e total que existe. Por quê?

O cinema é a síntese de todo o conflito estrutural da civilização moderna: arte & máquina (arte industrial); cultura & ciência (metalinguagem); produto estético & comunicação de massas (teoria da informação); informação estética & reprodução em série (cultura de massas); arte feita sob encomenda e por uma equipe de técnicos especializados (2ª. Revolução Industrial).

A crítica cinematográfica é, pois, a atividade crítica mais completa porque:

- a) o crítico de cinema tem que conhecer estruturalmente todas as outras artes na medida em que o processo cinematográfico é uma síntese da literatura (roteiro e diálogos), da pintura (imagens), da música (som), do teatro (encenação), da arquitetura (montagem e decupagem);
- b) ao contrário do crítico das artes clássicas (artesanal), o crítico de cinema – por estar trabalhando criticamente uma arte industrial e moderna – não pode se alhear de toda aquela conjuntura de novas realidades que caracteriza o século XX; tecnologia, automação, cibernética, era de fabricação e de reprodução em série, arte fabricada industrialmente e em equipe técnica, etc.

O crítico de cinema se defronta com a tarefa de reformular todo um formulário estético que é válido para as artes artesanais e de elite, como o teatro e a literatura, mas que não é válido para uma arte industrial e de massas, como cinema. Assim, por exemplo, se em literatura é válido para uma arte industrial e de massas, como o cinema. Assim, por exemplo, se em literatura é válida a distinção entre sublitteratura e Literatura com L maiúsculo, se em teatro é válida a distinção entre subteatro e Teatro com T maiúsculo; em cinema esta distinção é inadmissível: um musical da Metro é tão importante quanto um filme de Fellini, um faroeste é tão importante quanto um filme de Antonioni, uma comédia de Jerry Lewis é tão importante quanto um filme de Ingmar Bergman, um desenho animado é tão importante quanto um filme de Glauber Rocha.

A arte industrial, por romper com a estrutura tradicional da Arte, destrói estas distinções acadêmicas e reacionárias. Não existe 'cinema-arte'. Todo filme é arte, pois o cinema já ele próprio é uma arte industrial. Pode-se até dizer que os únicos filmes que podem ser considerados como 'filmes não-de-artes' são aqueles feitos individualmente e amadoristicamente sem uma consciência industrial. Daí porque o cinema não é a 7ª. Arte como pensa a chamada classe intelectual. O cinema é a 1ª. Meta-Arte, a 1ª. Arte Industrial. Com o cinema cai por terra as distinções cocorocas entre indústria & arte, entre comércio & produto estético, arte & mercadoria de consumo, cultura & produto em série. Arte agora é um produto industrial, uma mercadoria de consumo fabricada maquinalmente e reproduzida em série para ser consumida por milhões de pagadores, coisa que os humanistas, os reacionários jamais admitirão. Para eles, arte é uma coisa sagrada, feita pela *mão do homem*,

jamais reproduzida em série (perderia a preciosidade que só o original é capaz de conter) um confeito artesanal para ser degustado por uma elite de aficionados, por uma assembleia de eleitos. Mas queiram ou não admitir, o certo é que as artes industriais, as culturas de massa conseguem um grau de informação estética muito maior do que o das artes artesanais e das culturas de elite. Um filme comercial como '2001' oferece uma cota de informação estética superior a de todas as peças de teatro; a música comercial dos Beatles, Rolling Stones e Mutantes oferecem um índice de informação estética maior do que toda a música erudita clássica junta. Isto porque as artes industriais são fabricadas por *designers*, técnicos especializados que possuem alta consciência profissional e estrutural no trabalho das formas, ao contrário dos chamados 'artistas', geralmente ingênuos, sentimentalóides, intuitivos e alienados da problemática estrutural da forma. E as artes industriais dispõem de uma infraestrutura tecnológica, de uma riqueza de materiais técnicos mil vezes maior que o das artes artesanais. Mas, para os humanistas, isto logicamente não conta: a Arte, esta entidade sagrada e absoluta, nada tem a ver com coisas mesquinamente materiais e relativas, como material técnico, instrumental tecnológico, infraestrutura do material. Para eles, a materialidade de uma arte (seus recursos técnicos, suas possibilidades materiais) não condiciona o resultado estético dos produtos desta arte. E como se já não bastasse a triste precariedade material das artes artesanais, ainda por cima vemos 'artistas' apregoando um retorno purista as autênticas raízes da arte. Numa arte industrial, isto seria não somente ridículo como desqualificaria profissionalmente o proponente. Um desenhista de *posters* que propusesse a volta ao pergaminho (a 'essência' do pôster?), um cineasta que propusesse o retorno ao cinema-mudo (a 'essência' do cinema?). Mas como os chamados 'artistas' geralmente trabalham sem nenhum compromisso socioindustrial e sem nenhuma responsabilidade profissional podem se dar ao luxo desse tipo de brincadeira. Daí surgem 'teatro puro', 'pintura pura' etc. mas, se para os humanistas a arte nada tem a ver com material técnico, instrumental, tecnológico, infraestrutura de material, chegou a hora de dizer justamente o contrário. Índice de formação: consciência estrutural da forma/infraestrutura técnica do material.

A atitude paradoxalmente velha do jovem não me chamaria a atenção se não visse nela o reflexo de um dos mais graves problemas da civilização contemporânea, o que Marshall chama de 'espelho retrovisor': o homem que está

sentado dentro de um galaxie e ao olhar no espelho retrovisor enxerga uma carroça de Bonanza.

Existe, na sociedade moderna, uma enorme defasagem entre o avanço tecnológico e material da civilização e a mentalidade artesanalista, humanista e século XIX dos nossos contemporâneos. E todo preconceito contra as artes industriais, todo desprezo aos processos tecnológicos de comunicação de massas reflete, indisfarçadamente, uma atitude reacionária, romântica e humanista contra os Tempos Modernos (em geral) e contra a 2ª. Revolução Industrial (em particular).

MINNELLI

“Não há um só herói de Vincente Minnelli que não seja um hiper-sensível,
portanto um artista.”

(Jean Douchet)

De fato, de Van Gogh (Sede de Viver) à bailarina, ao pianista e ao pinto de *An American in Paris*, ao compositor-dentista e ao musicista-charlatão de *Esta Loura Vale 1 Milhão* (The Bells are Ringing), ao ator Kirk Douglas de *Assim Estava Escrito* (The Bad and the Beautiful) e, destes, ao pintor Desnoyers de *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, passando pelo ator de *A Cidade dos Desiludidos* (Two Weeks in Another Town), e pelo cenarista Charlei de *Goodbye, Charlie*, todos eles são artistas e, portanto, hipersensíveis.

E, de cada artista, Minnelli elabora um retrato, um documento, oferecendo a cada um a sua vez de falar, de expor e exprimir o seu mundo (entrevista do artista), para depois ele mesmo propor ao mundo de cada artista um documento do documento, um retrato de retrato (um depoimento e uma crítica de cineasta). Os artistas de Minnelli oscilam entre dois extremos, entre dois excessos: *mundo do cotidiano e o mundo da criação*, levando a escolha (a superestimação) por um desses universos, à abdicação, ao alheamento, e à subestimação do outro.

E essa constante (a oscilação entre o mundo cotidiano e o mundo da criação) já comporta, ela própria, elementos para uma compreensão (e talvez elucidação) da personalidade de Minnelli – um cineasta que oscila programaticamente entre o rigor do realismo e as tentações do onirismo, que oscila entre o documentário e a fábula, entre a História e a sua transformação onírica (a lenda); enfim, que oscila programaticamente entre o drama e o filme musical. Um esteta, um requintado que trabalha, não obstante sob contrato da Metro; cineasta cujo maior mérito é, em suma, o de fazer do programático, poesia; da mercadoria por encomenda, arte; um aristocrata a ironizar constantemente do ideal de vida aristocrático (ver no que dão as ‘festas aristocráticas’ de seus filmes, notadamente aquela da *Esta Loura Vale 1 Milhão*, onde Jude Holliday, anjo irreverente, passa a noite a caçoar, com citações sobre Lassie e Rin-Tin-Tin, da afetação e do senso ‘raffinée’ do ambiente). Assim como suas comédias musicais deboçam da dimensão paroxisticamente feérica do

filme musical, a comédia musical – sobretudo a comédia musical minneliana -, dada a interferência de um halo de ironia, de autodeboche, específico mesmo da comédia cinematográfica, desdramatiza os sonhos do absoluto, a magia desmedida do filme musical, e propõe uma singular coexistência pacífica de opostos: a comédia (o desdramático) mais o filme musical (o hiperdramático), resultado – a magironia?

A superestimação do mundo cotidiano ou a superestimação do mundo da criação, resultam em falsas e inexatas medidas de solucionar homem e mundo que levam a mentiras, erros, ilusões, e cuja justa medida homem e artista estão ainda por encontrar.

Dean Martin, por exemplo, em *Esta Loura Vale 1 Milhão*, por estar demasiadamente abandonado ao mundo cotidiano, perdeu o sentido de ‘gesto imaginário’. Esta perda do gesto imaginário o leva à renúncia do gesto de criar. Trata-se de aceitar o mundo como aí está, sem cogitar da possibilidade de nele ‘magicamente’ interferir, sem cogitar da possibilidade de transformá-lo, recriá-lo. Por estar excessivamente preso ao *visível*, ao contingente, ele está interdito de conceber o *virtual*, o *possível* (o imaginário), o invisível (quer dizer, a arte). Reside aí um realismo negativista porque de desistência, de acomodação; totalmente submisso ao *presente*, ele se sente impossibilitado de reimaginá-lo, de reinventá-lo e passa, então, a agir com a mecanicidade de reflexo condicionado. Em outras palavras, por excesso de empirismo, ele perdeu a noção do para-si. “A consciência humana não somente reflete o mundo objetivo, mas o cria.” (Lenine). Essa perda do senso imaginário, da possibilidade de interferência da consciência projetiva sobre a trajetória das coisas, o reduz à impotência, à pura ‘vida vegetativa’. (E Martin realmente vegeta. Todas as vezes que Jude Hollyday o procura em seu apartamento, ele se encontra dormindo).

A esse mundo relaxado, demasiadamente entregue ao *natural*, à *contingência*, ao *acaso*, à *preguiça*, é preciso impor a verve e a potência de uma rigorosa desnaturalização, daí a interferência de Jude Holliday, fada telefônica da Metro Goldwin Mayer, que vem reensinar ao nosso ‘estrangeiro’ o poder de invenção. Essa invenção não se confunde, em nenhum momento, com fantasia, com realidade ilusória. Ela propõe que se encare o mundo cotidiano não como um dado em si, inertemente fechado sobre si mesmo, mas como um índice pleno de possibilidades, como um dado a ser, a cada instante, reexaminado, revistado,

remodelado, isto é, transcendentalizado. Mundo e homem não são mais compartimentos inertes e impermeáveis um ao outro, mas a ocasião de um fulgurante combate dialético; o importante é que esse imaginário não é a abdicação (ver fuga) do mundo real para as delícias do extratemporal, para as delícias do irreal muito fácil, muito cômodo; mas, sim, uma maneira mais instigante, mais ativa, mais rica, mais dinâmica, do homem conceber o assim chamado 'mundo exterior' – o projeto. É na carne do cotidiano, e somente nela, que o autêntico imaginário pode eclodir. É na rua, em pleno dia, que se dá o milagre: repentinamente as pessoas, instigadas por Jude Holliday e sob o olhar assombrado de Dean Martin, começam a dialogar umas com as outras, rompem-se as barreiras que divorciavam o cotidiano e o sonho. É algo como o irromper do paraíso perdido em pleno centro da Broadway.

Em aprendendo que a mais importante obra de arte do homem é a atitude mágica diante do cotidiano, e que aprender a criar é, portanto, aprender a viver, Martin pode, então, criar.

No outro polo, há Desnoyers de *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Excessivamente entregue ao mundo do sonho, mostra-se insensível ao drama dos homens, à História, o que o leva ao puro desperdício do imaginário. Em outras palavras, à fantasia. Trata-se, aqui, do extremo contrário: imaginando-se puro paraíso, Desnoyers é tomado prisioneiro de seu excesso de sonho e, esquizofrênico, ele acredita ser imune às contingências, aos condicionamentos do mundo real. Essa ilusão de descondicionamento leva a aberrações, à deformação completa do mundo real – o mundo se vê reduzido ao delírio de sua dilatação (quer dizer, reduzido ao universo do filme musical). Do homem resta apenas um traço frágil, absorvido por esse volume de formas, de movimentos, de cores em vibração e aceleração espasmódica (cf. a entrada de Desnoyers em Paris, o automóvel a valsar desvairadamente entre luzes, cores, fosforescências). Trata-se, aqui, portanto de um 'onirismo negativista'. Dean Martin e Desnoyers: o demasiadamente adulto (e, por isso mesmo, submisso) e o demasiadamente criança (e, por isso mesmo, egocêntrico).

Entre Dean Martin e Desnoyers há, ainda, (entre outros, já que não pretendemos esgotar aqui toda a multidimensionalidade de aspectos da obra minnelliana) o artista charlatão, de *Essa Loura Vale 1 Milhão*. Incapaz, como toda artista, de suportar a gratuidade e a vulgaridade do mundo cotidiano, mas sem a

coragem de revalorizá-las pelo avesso (Ponge e Godard nos ensinam a olhar um prato de batatinhas com o espanto e a inocência do primeiro a desembarcar na lua), ou de combatê-las cara-a-cara (o ator-cineasta de *A Cidade dos Desiludidos*), ele propõe uma conciliação ilusória, artificial do universo real e do universo imaginário: ao mesmo tempo que não abdica do mundo da música e da dança, faz dessas ponte intermediária para suas trapaças comerciais. Na verdade, cada compositor, cada músico de seu Clube de Disco, corresponde ao nome de um cavalo a correr nos próximos *sweepstakes*. Bookmaker, poeta, farsante, dandy, clown, ele perfaz a imagem ao mesmo tempo irônica e triste do artista que desistiu, destruído por condicionamentos, contra os quais ele não teve coragem de se insurgir. É o combate do artista à mediocridade, mas ao mesmo tempo, a dificuldade do artista em conseguir escapar, no sistema capitalista, ao pressionamento humilde de ‘certos compromissos’², é novamente *A Cidade dos Desiludidos*

Mundo real e mundo imaginário, mundo vegetal e mundo projetevito, em-si e para-si, realismo e onirismo, drama e filme musical, têm em Minnelli uma só oportunidade de sínteses, um único ponto de encontro: a comédia minnelliana ou *Goodbye, Charlie* (Um Amor do Outro lado do Mundo).

Goodbye, Charlie efetua, como toda comédia minnelliana, a síntese rigorosa dessas duas dimensões de realidade. O filme pode não só ser tomado como um documento realista sobre a atual situação do cinema americano (documento, portanto, sobre a gente de cinema, como o foram também *Assim Estava Escrito* e *A Cidade dos Desiludidos*) e do cinema minnelliano, em particular, como também ser tomado como um sonho, como um filme puramente onírico. O demasiadamente ‘natural’ (e por isso mesmo impassível, insensível, medíocre) amigo de Charlie, recebe, ‘em forma de sonho’ a visitação do anjo da consciência ou da memória, que vem lhe obrigar a reconsiderar com maior criteriosidade ontológica uma série de problemas dos quais ele, apressadamente, já se desembaraçara (aquela oportunidade única, que só aparece uma vez na vida de cada americano médio). Mas porque Tony Curtis nutre pelo seu finado amigo Charlie sentimentos escusos e equívocos, os quais ‘diurnamente’ ele é o primeiro a considerar com desprezo e não conceber (sentimentos ‘imaginários’, porque fogem do programa, ao estatuto

² Minnelli, justamente por ser um dos raros grandes cineastas norte-americanos que ainda trabalha sob os regulamentos do antigo sistema de produção hollywoodiano (pois Hitchcock, Preminger, Ray, Wilder, Brooks, Fuller etc. passaram todos eles à produção independente), é quem está mais credenciado a decorrer sobre esse assunto.

mecanicista a que muitos pretendem subordinar o mundo cotidiano), e porque Charlie, em sendo artista (isto é, um desnaturalizador e reinventor do mundo cotidiano), é necessariamente um 'desnaturador', é que neste sonho Charlie aparecerá reencarnado numa mulher hermafrodita. É porque Tony tem pelo amigo Charlie uma repulsão afirmada (a vida desregrada, excessiva, desmedida, de Charlie, representa-lhe uma ameaça porque uma radical negação dos valores médios nos quais se encontra alicerçada e acomodada sua existência) e uma atração dissimulada, que esse sonho adquirirá nas linhas, feições punitivas, e nas entrelinhas, uma indisfarçável fisionomia de expurgação. Tony vingá-se dos desregramentos do amigo, obrigando-o a ser mulher e, portanto, *caça* em vez de *caçador*, e ao mesmo tempo pode realizar, sob a máscara de travestimento, sua paixão oculta por ele. O efeito, tanto sob uma quanto sob outra perspectiva, é catártico. É somente também com o auxílio do artifício, do disfarce (artifício, sabe-se é a reinvenção do natural), que ele poderá admitir a existência de uma forma de amor pouco natural (*Um Amor do Outro Mundo*). Realiza-se aí a mais flagrante das contradições. Para não assumir o amor por Charlie e para defender a sua estabilidade emocional – o seu bem-estar moral, a sua comodidade vivencial – ele precisa fazer uso do jogo de Charlie, a desnaturalização. Charlie, portanto, entra na casa de Tony como Jude Holliday no apartamento de Dean Martin: ambos se encontram esquecidos a dormir no sofá (para Tony, trata-se simplesmente de expurgar Charlie de sua mente e deitar descansado e tranquilo no túmulo do sofá). Contudo esse sonho acaba se transformando para o amigo Charlie, naquelas imagens que aparecem em nossos pesadelos, as quais quanto mais esforço fazemos para apagar, atomizar, mais elas se engrandecem e se multiplicam, como uma violência e uma força cada vez mais veloz e aterradora. Charlie tantas vezes aniquilado mentalmente, tantas vezes abandonado ao oceano do esquecimento pelo amigo, tanto mais renascerá, antes sob o corpo de uma mulher, depois sob o corpo de um cachorro etc. é que a imaginação, a magia, a invenção, postos de lado e reprimidos, podem gerar, por um processo de hipercompensação, os mais terríveis e indigestos pássaros noturnos. Ou, em outras palavras, que um excesso de 'realismo negativista' pode vir a autocompensar-se através do golpe desordenado (porque desprovido da supervisão 'rigorizante' de Jude Holliday) de um salto brusco num excesso aqui já paroxístico de 'onirismo negativista'.