

# Eu vou ser como a toupeira ou Para que serve o cinema?

Alberte Pagán

## **Eu vou ser como a toupeira**

Eu vou ser como a toupeira que esburaca nos impolutos céspedes das urbanizaçons, porque por muito que a relva tape a terra, a terra é de todos, de todas. Quero-me à minha vontade, não na tua. Queremos o nosso espaço na cultura porque a cultura, por muito que a envernizem de academia, é de todas, de todos. Cumpre umha janela aberta às criaçons audiovisuais alternativas, subterrâneas, clandestinas, porque por muito que disfarcem o cinema de técnica, a arte nom nace da técnica senom da necessidade de expressar-se, da soidade, do amor, da raiva, da desesperaçom, da esperança. Gostamos do cinema, do vídeo, granuloso, desfocado, com eivas técnicas, co som inçado de impurezas, em tanto seja autêntico. «O pior do cinema é o mundo do cinema» (Guerín), coas suas produtoras, estreias, estrelas, alfombras vermelhas, galas, prémios é demais aparato e boato que só adornam o vazio. O dinheiro todo o suja. Essa é a grande eiva do cine: nom é possível criar estando sujeito a uns benefícios.

O vídeo é a toupeira do cine. O vídeo é cine, com outros materiais, do mesmo jeito que umha escultura é escultura independentemente do material sobre o que se trabalha. Si, o material influi no resultado, a madeira exige um trabalho diferente ao da pedra, do ferro, do bronze. Mas o resultado sempre é umha escultura. O vídeo é a toupeira do cine porque lhe devolve à/ao cineasta a liberdade criativa e a independência económica. Só há que seguir esburacando para conseguirmos espaços onde mostrar os resultados, bares, pubs, salas, praças, casas de amizades, igrejas... Só há que seguir esburacando para que alguém deixe constância dos resultados e se possibilite assi umha história alternativa do cinema.

### **Ou: Para que serve o cinema?**

Umha ontologia do cinema (*Qu'est-ce que le cinéma?*) implica umha teleologia do cinema (*Para que serve o cinema?*). Podemos-nos pôr estupendos e afirmar, sem faltar à verdade, que o cinema nom serve para nada, porque a arte nom serve para nada e o ser humano nom serve para nada e nom existe nengumha finalidade no feito de estarmos vivos. Somos um acidente cósmico prisioneiro deste planeta e como prisioneiros gostamos de dar-lhe sentido às nossas vidas invocando éticas e estéticas que nos fagam mais levadeira a estância. Missom impossível: dar-lhe sentido ao que nom o tem. O ser humano é experto nisso; o criador, a artista, som expertos nisso; e o crítico, a crítica, superam ao resto na sua capacidade para elaborar ontologias e teleologias e éticas e estéticas e dar-lhe sentido a qualquer expressão humana. Para que serve a arte? Para que serve o cinema? Para podermos converter teorias estéticas em posicionamentos éticos que nos fagam sentirmo-nos úteis à comunidade, quiçá imprescindíveis: é um jeito, tam válido como qualquer outro, de buscar a felicidade. Em contra da criação artística podemos argumentar que existem outros

meios, mais directamente políticos, de lutar contra a injustiça, mas nom o tenho tam claro: às vezes umha frase feliz do nosso escritor favorito ou um plano acertado da nossa cineasta preferida cria mais consciência política que um tratado inteiro de ciências sociais.

A arte (comprometida) é portanto umha ferramenta para acadar um fim (a felicidade da ou do artista, por umha banda; a melhora das condições políticas da comunidade, por outra) ao tempo que um fim em si mesma (a obra de arte tem que ir além da sua mera instrumentalização para ser válida; se se pensa a si mesma como ferramenta, e só como ferramenta, fracassa como obra de arte e em consequência volve-se inútil como ferramenta).

Temos dous carreiros a seguir: o primeiro considera o cinema como evasom, sem nengumha incidência política, puro entretenimento. A inclusom de temas políticos converte a película num panfleto, sem valor político nem artístico. Deixemos a política para os manuais políticos. Isto é tam certo como o seu contrário: Toda película é política desde o momento em que reflecte necessariamente umha ideologia e uns modos de produção particulares. Todo texto, escrito ou audiovisual, influi dumha ou outra maneira no público. A pretendida «neutralidade» de certas propostas sempre joga a favor do poder (*Nulla aethetica sine ethica*). Por nom falar da produção cinematográfica: Quem fai cine, que países, que persoas, com que meios?; que possibilidades ficam para quem queira fazer cine anticapitalista, para quem queira fazer cine nos países empobrecidos?

Podemos adentrar-nos por este segundo carreiro, felizes e colhidos da maõ, mas seguiremos sem pormo-nos de acordo em qual é a essência dumha language audiovisual revolucionária ou politicamente útil. Fagamos um repasso das diferentes possibilidades:

### *O cinema como arma*

A idea de que avonda com introducir un tema político numha película convencional (industrial e lingüisticamente) para criar umha película política tem provocado longos debates ao longo da história. O tema será político, mas está encadeado num sistema narrativo conservador, polo que a atitude do público nom muda fundamentalmente com respeito a umha película reaccionária: sentimo-nos identificados co ou coa protagonista nom porque valoremos racionalmente o seu ponto de vista, senom porque a narração no-los apresenta desde umha óptica positiva. Se vendo as películas de Eisenstein simpaticamos co proletariado e desprezamos a burguesia nom é como resultado dum processo intelectual nosso senom porque o cineasta nos oferece um retrato estereotípico do burguês e da burguesa como seres obesos e risonhos ante os assassinatos dos revolucionários. A técnica nom se diferencia da empregada por Hollywood à hora de pintar-nos aos terroristas como personagens mal encaradas, desagradáveis e mesmo pouco asseadas.

Na França dos anos sessenta quem defendiam esta posição argumentavam que nom cumpre desmontar um fuzil estado-unidense (em alusom aos que advogavam pola deconstrução da language) para podermos utilizá-lo em contra do imperialismo. Mas «A representação novelesca da luta prejudica a luta»<sup>1</sup>.

### *O cinema como language*

Em conseqüência, o que há que cambiar é tanto a language como o conteúdo. Para a revista *Tel Quel* o cinema revolucionário

<sup>1</sup> Entrevista con Jean-Henri Roger. Bouquet, Stéphane e Lounas, Thierry. «Defensa del cine» em *Cahiers du cinéma España*, nº 11, abril 2008; p. 88.

devia sê-lo tanto no seu discurso político como nos seus códigos de expressom. Utilizando umha analogia educativa: Tentou-se contrapor umha «escola de esquerdas» à convencional por meio da inclusom de «conteúdos de esquerdas» nas aulas. Mas nom avonda com cambiar os conteúdos se a maneira de ensinar continua a ser impositiva e nom permite que o alunado aprenda a razoar, debater, entender e chegar a conclusons por si mesmo. Há que ensinar a razoar e nom a memorizar conteúdos de «esquerdas». Há que cambiar a language (a forma) tanto ou mais que os conteúdos se queremos umha cidadania livre e independente.

Em 1990 deu-se um debate similar no Millenium nova-iorquino, em que Abigail Child afirmava: «Forma radical é conteúdo radical. O conteúdo radical radicaliza a forma», e rejeitava qualquer falsa dicotomia entre a umha e o outro. Se o «conteúdo radical» dumha película nom radicaliza a sua forma será porque tal radicalidade nom existe, ou foi edulcorada ou fagocitada pola forma.

«Toda película esteticamente justa é politicamente justa, e toda película esteticamente falsa é politicamente falsa.»<sup>2</sup> «Toda carência a nível formal implica necessariamente umha carência a nível político.»<sup>3</sup> «Nom creio que umha película poda ser progressista e reaccionária ao mesmo tempo. Se é reaccionária formalmente, é reaccionária.»<sup>4</sup> «Restringindo a forma, restringe-se o conteúdo.»<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Macé, Arnaud. *Cahiers du cinéma*, nº 589, avril 2004; p. 79.

<sup>3</sup> Daney, Serge. «Fontion critique 1», *Cahiers du cinéma*, nº 248, sept-oct. 1973; pp. 39-40.

<sup>4</sup> Rose Lowder citada em Gidal, Peter. *Materialist Film*. Londres, Nova York: Routledge, 1989; p. 101.

<sup>5</sup> Mekas, Jonas. *Diario de cine (24-10-1963)*. Madrid: Fundamentos, 1975; p. 142.

### *O cinema como forma*

Temos que liberar o cinema da narraçom. Esta era a consigna de Fernand Léger, e a de Dziga Vertov («O drama é o ópio do povo»). Liberemos a pintura do tema e o cinema da narraçom. Toda narraçom é manipuladora (vejam-se se nom os contos infantis). Peter Gidal chega a rejeitar iconoclastamente toda representaçom da figura humana porque o seu significado na pantalha está politicamente mui carregado (especialmente o da figura da mulher). Chega-se assi a um cinema formal e materialista cujo tema é a sua própria materialidade e processo. Mas este materialismo teórico foi acusado, contraditoriamente, de elitista e apolítico e mesmo reaccionário.

Que sentido político pode ter um cinema formalista, umha peça como *La Région centrale* (Michael Snow), por exemplo, em que a figura humana está ausente? A aposta formal nom é senom a consequência lógica (ainda que extrema) da necessidade de buscar umha nova language coa que contra-arrestar os códigos estabelecidos do poder. O campo de batalha nom está nos conteúdos, no «significado», senom no «significante» e a sua articulaçom, na denúncia da pretendida neutralidade de signos e significantes. Se a língua é umha construçom social, e nom algo dado, é portanto um reflexo dessa sociedade e corresponde-se coa visom do mundo dessa sociedade. Se cambiamos os códigos lingüísticos (ou denunciemos a sua artificialidade, o seu convencionalismo) quiçá tamém algo mude na nosa visom do mundo. Como dizia Robbe-Grillet, «Desfazendo a sua language trabalho no derrubamento da burguesia». Ou em palavras de James Benning: «Suponho que se penso que as minhas películas som políticas, é pola maneira em que miramos a pantalha. Se miras as cousas esteticamente dum jeito diferente, quiçá podas mirar as cousas dum jeito diferente politicamente.» A justificaçom moral e política dá-no-la sem embargo Morelli em *Rayuela*: «Nom se pode

denunciar nada se o fazemos dentro do sistema ao que pertence o denunciado. Escrever em contra do capitalismo coa bagage mental e o vocabulário que se derivam do capitalismo é perder o tempo.»

### *O cinema como modo de produção*

Mas também podemos argumentar que nom se trata tanto do resultado na pantalha como da maneira em que esse produto chegou a essa pantalha. Nom importa *que* escrevemos, senom *desde onde* escrevemos. Nesse senso temos que buscar vias de produção alternativas à indústria, que por definição busca exclusivamente o benefício económico. As Cooperativas de Cineastas fôrom um bom exemplo de funcionamento alternativo, assembleário e democrático, sem nengum filtro de «qualidade» que pudesse coarctar propostas mais radicais ou «diferentes». Nelas era possível criar, projectar, distribuir e debater. O importante nom é o produto como «arte» senom a criação de espaços por parte da população para podermos produzir e consumir produtos alternativos. Os grupos Dziga Vertov e Medvedkine na França do 68 apontavam nesta direcção, incluindo a morte do «autor» ao nom assinarem as películas individualmente. É mui diferente o *Sleep* de Warhol do *David* de Sam Taylor-Wood nom polo resultado, mui similar, senom pola maneira em que se encarregou e subvencionou o segundo, convertido já desde a origem numha «obra de arte» para o museu e portanto num «produto comercial», algo que obviamente, mesmo hoje, nom o é a película de Warhol. (É possível um cinema revolucionário subvencionado polas instituições? Devemos rejeitá-las porque desvalorizariam o nosso cinema ou temos que aproveitar as fendas do sistema para lutar contra el?).

O cinema que surge das cooperativas ou associações populares é por definição um cinema pobre, e umha das maneiras mais baratas de fazer cinema é reciclando material preexistente, actividade

que ataca directamente as normas do mercado (do capitalismo) e os chamados direitos de autor. O cinema de apropriação, de reciclagem ou remontagem permite descontextualizar as imagens originais para que elas se denunciem a si mesmas; é (pode ser) fortemente crítico ao sistema utilizando as próprias imagens que esse sistema produz de si mesmo; implica um processo de desconstrução ou *detournement* (Isidore Isou) tanto no âmbito lingüístico (choque entre imagem e som, desestruturação da causalidade narrativa) como no social. A projecção em locais alternativos e vizinhos, fora dos circuitos comerciais, incide nesta «recontextualização» das imagens.

### **Para quem fala o cinema político?**

Para os conversos, para que se reafirmem nas suas ideias? Com afã proselitista? Por que, quando tratamos um tema político, se nos acusa de demagogos, panfletários, simplistas, e quando prescindimos de qualquer conteúdo social se nos chama elitistas? Existe uma única maneira de fazer política no cinema, de fazer cinema político, de fazer cinema politicamente? Liberdade é a chave: precisamente o cinema experimental caracteriza-se pela ausência de códigos estabelecidos, pela sua liberdade formal e de conteúdo, pela falta de ataduras temporais, económicas e formais. Deixemos que continue a ser livre, não imponhamos códigos ao que por definição existe sem codificar. Que cada cineasta se expresse como pode e como queira, porque todas as vozes são necessárias. Criemos espaços para que todo o mundo se possa expressar, porque não há nada mais político que o próprio discurso, que o direito a falar. «O discurso é em si mesmo uma actividade política, não só o seu espelho.»<sup>6</sup>

<sup>6</sup> James, David E. *Allegories of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1989.