

manterei, premido pelo programa do presente curso, a análise da nossa circunstância no seu aspecto de artes plásticas, e dirigirei a atenção sobre o cinema.

Que terei a dizer quanto a esta arte, que tem sido chamada com razão a arte que mais caracteriza a nossa época, terá também certa validade quanto a televisão, e direi isto logo no início da minha exposição, porque a televisão vai substituindo gradativamente o cinema. Os senhores sabem que nos Estados Unidos, essa sociedade desenvolvida, os cinemas vão diminuindo de frequência e a televisão vai assumindo um lugar central na vida. Dependerá da discussão que se seguirá a esta exposição se a televisão formará um tema especial dentro do nosso curso.

Considerem o cinema existencialmente, tal como ele se apresenta para nós, os espectadores. Com efeito, ele se nos apresenta em duas formas: na forma da sessão da tarde e da sessão da noite. Os senhores que leram o meu artigo "da cinelândia" sabem o que tenho em mente. Procurarei elaborar um pouco o que lá ficou dito. Iniciarei pela sessão noturna. Luzes cintilantes de neon e centenas de lâmpadas elétricas iluminam as entradas palacianas dos cinemas. Criam uma atmosfera luxuriosa de luxo. As linhas e as formas das entradas variam de cinema do centro para cinema de bairro. Os cinemas do centro evidenciam a influência da arte plástica da atualidade. Um novo senso de belo procura articular-se neles. Nos cinemas de bairro prevalece o estilo pseudo-barroco da era vitoriana. Porque pseudo-barroco? Porque o barroco é a época "par excellence" do teatro, e porque o cinema em vivenciado, nos seus inícios, como uma espécie de teatro. Vivenciamos o barroco como um estilo vagamente apropriado no caso do Teatro Municipal, sentimos a sua flagrante inautenticidade nos cinemas de bairro. Mas o luxo que cerca todos os cinemas, inclusive os do centro, contrasta com a massa cinzenta dos espectadores que afluem a eles. A que o luxo quer criar uma atmosfera de festividade não apenas teatral, mas inclusive sacral, como o luxo dos templos e das igrejas. Mas esta atmosfera é negada pelos trajes e pelas atitudes dos espectadores. Que o cinema é, não obstante, um lugar de festividade, e portanto de sacro, será o tema da exposição seguinte.

As entradas fortemente iluminadas, que formam ilhas de claridade na noite, ilhas convidativas e sedutoras, são expostas imagens. Não fotografias de filmes. No seu ambiente essas fotografias adquirem o caráter de ícones, isto é de modelos no significado do termo, no qual este foi discutido na última aula. As figuras humanas que aparecem nessas fotografias são nesses modelos, no sentido de padrões de nosso comportamento. Modelos de comportamento chamam-se "mitos". Não figuras míticas as figuras humanas que aparecem nas fotografias. A como tais são vivenciadas pela massa. Toda uma literatura de revistas ilustradas é dedicada a a xegese desses mitos. A sua leitura, (ou melhor a sua contemplação, já que consistem geralmente de figura ou quadrinhos), é o equivalente da leitura dos livros de rezas ou de lendas. Uma análise das figuras míticas poderá revelar a sua origem. Muitas das atrizes são reencarnação de Íchtar ou Afrodite, e dos atores são reencarnação de Adonis ou Heracles, e os filmes nos quais aparecem são enredos míticos a revelarem a presença e atuação dessas personagens supra-humanas. A proliferação de centenas de milhares de cópias do modelo afrodítae encarnado em Brigitte Bardot que pululam nas nossas ruas, as milhares de Cleópatras em sua encarnação lollobrigiana que se apertam nos nossos ônibus, atestam a eficiência do nosso culto. Com efeito, há um clima não apenas pagão, mas ainda sexualmente pagão nesses mitos laicivos. Imagino que as entradas de cinema tem semelhança existen

cial com os prostíbulos sacros da Babilônia e da Sária pré-helênica, e o seu efeito sobre a fertilidade humana deve ser semelhante.

As no instante seguinte do rito cinemico o paralelismo se rompe. Depois de contemplados e adorados os ícones sacrais o fiel não vai dormir com a prostituta sagrada, mas entra na fila. Isto é um fenómeno inteiramente moderno. O que é uma fila? É a transmutação milagrosa do homem em ponto geometrico sem dimensão, que adquire uma certa realidade apenas na linha. É uma transmutação equivalente à de vinho em sangue na missa. O homem despe-se da sua personalidade, rompe as grades do eu, para fundir-se misticamente na massa, (numa massa que relute chamar de "sociedade"). É essa massa não é amorfa, mas geometricamente formada. O homem se transforma, com efeito, na coisa extensa cartesiana, isto é em algo definível, mensurável, compreensível, e manipulavel. Transforma-se em virtual instrumento. Assim objetiva e instrumentalizável o homem, (que chamarei doravante de "gente"), oferece em holocausto não apenas o valor da entrada em dinheiro sonante, mas ainda a sua personalidade, herança superada do Renascimento. Transformado assim, isto é despido do nome, penetra o rio da gente e temenos, o lugar sagrado. É característico da situação que temos a impressão de um rebanho de ovelhas que se precipita no interior do cinema quando os portões sagrados são abertos pelos guardas do templo. É a sede de salvação no anonimato que propela o rebanho, e esta sede é vivenciável na ansia que propela a massa. No templo a linha da fila se espalha em plano, de acordo com as regras da geometria analitica cartesiana. Distribui-se de maneira clara e distinta nas cadeiras organizadas em filas transversais e diagonais, para organizar-se em plano. Mas a clareza e distinção é apenas um aspecto externo e irónico do templo. A gente mesma perdeu a individualidade e tornou-se indistinta. Quanto à clareza cartesiana, esta se apaga antes do início do serviço. Uma escuridão profunda de caverna platônica cai sobre a massa dos fiéis e mergulha o ambiente em misterio, salientado pelas luzes vermelhas das saídas de emergência e das privadas. Por essas portas estreitas pode a gente emergir para a claridade duvidosa do corriqueiro, ou para os últimos refúgios do privado. Mas privadas são chamadas "powder rooms" nos Estados Unidos, isto é lugar nos quais as máscaras de pó de arroz são restituídas e assim recomposta a personalidade.

A escuridão misteriosa a gente encara uma tela vazia, uma tabula rasa lockeana. As costas da gente escondem-se, invisível, uma máquina projetora que contém, em projeto, o espectáculo a ser projetado sobre a tábula rasa. É, com efeito, uma monada leibniziana. Mas essa monada dispõe, antileibnizianamente, de duas janelas, espaço e tempo. São as duas janelas kantianas. Por essas janelas se projetam, por cima das cabeças da gente, formas espaciais e temporais, (sombras e música de fundo). Podemos formular a situação platonicamente, dizendo que vemos apenas sombras. Podemos formula-la com Berkeley, dizendo "nihil est in tabula, quod non prius fuerit in camera magica, nisi tabula ipse". Estas são as coordenadas do espectáculo que se inicia.

Desconsideremos o seu conteúdo, para fixar-nos sobre a sua estrutura. É a estrutura de um raio quebrado. Algo se projeta da câmara sobre a tela, para depois refletir-se sobre a massa inerte da gente. Notem que neste processo a reflexão cabe à tela. A gente é liberta da sua função refletiva, para ser reduzida à função de mero perceber, do mero consumo. A função produtora está na máquina projetora, a função reflexiva está na tela. A gente participa de um projeto, mas apenas como

espectador, isto é como consumidor com reações suspensas. Pode influir no projeto apenas negativamente, isto é abandonando o projeto pelas saídas de emergência ou aquelas que demandam privadas. Qualquer outra manifestação da gente, aplausos ou assobios, tem a marca da frustração estampada sobre elas. As sombras míticas na tela são divinamente indiferentes a estas manifestações dos mortais, e é por isto que se chamam "astros". São inexoráveis como o destino que a astrologia perscruta. No teatro, nessa arte barroca, o clima era diferente. A plateia infante ainda no curso dos acontecimentos. Aliás, se compreendo o teatro de Brecht, uma das suas metas é justamente a de englobar a plateia no palco, para evitar que o espectáculo se cinematise. No fundo são reacionárias essas tentativas do teatro épico, porque o cinema representa a tendência da atualidade.

Este é justamente por isto que o cinema é nossa arte: festeja ritualmente a situação do homem da atualidade. O homem como consumidor gozando passivamente os pródutos que sobre ele se lançam mecânicamente, e que foram projetados por forças escondidas. Mas esta situação ainda não está realizada no mundo extra-cinematice, no qual o homem ainda participa produtivamente e reflexivamente. É uma situação idealizada, é uma situação que é a meta do progresso. O cinema festeja ritualmente a meta da história no significado ocidental do termo. A situação no cinema é a situação paradisíaca da plenitude dos tempos. A situação do homem bem integrado na sociedade perfeita, isto é na sociedade geometricamente organizada. É a cidade de Deus, para falarmos com Santo Agostinho, ou a sociedade comunista, para falarmos marxisticamente. É esta sociedade perfeita contempla, qual sociedade dos santos, imóvel e silenciosa, o mundo objetivo da tela. Contempla a glória do puro ser, para recorrermos à linguagem da teologia. Está no estágio do não poder pecar, do "peccare non posse". Todos os pecados, isto é todas as obras, se mecanizaram e automatizaram, e passam-se num nível ontológico diferente do nível da gente: passam-se na tela. A gente está naquele nível ontológico que a Igreja denomina "estado da graça". Todas as obras estão superadas pelo ato de sacrifício que a gente perpetrou na bilheteria. A sessão cinematográfica é o rito da última síntese hegeliana. Tudo é espírito objetivado doravante. A história parou, e os tempos se cumpriram. Essa era messiânica e descrita pelos profetas na palavra: "seréis mudados". O profeta não diz em que seremos mudados, mas nós o sabemos: em espectadores bem integrados na massa geometricamente ordenada.

Insisti no aspecto babilônico, platônico, cristão, agostiniano, cartesiano, lockeano, berkeleyano, leibniziano, kantiano, hegeliano e marxista do espectáculo que estou descrevendo. Se o fiz, foi para mostrar que a situação messiânica estabelecida pelo cinema é resultado de um desenvolvimento histórico milenar, e que ela é a realização derradeira de inúmeras potencialidades. É para as salas dos cinemas que quase todas as tendências de nossa história convergem. É ela a meta de quase todas as tendências filosóficas, científicas, artísticas, sociais e religiosas. Mas não digo de todas. Há uma correnteza constante, embora subterrânea, que se opõe a isto. É uma correnteza que nega o progresso geral do Ocidente, porque prevê o seu desfecho. Figuras isoladas surgem a tona dessa correnteza subterrânea, figuras como o albigense, Pascal, Kierkegaard e Nietzsche. É o existencialismo é uma irrupção dessa correnteza no instante da quase realização do projeto do Ocidente. Podemos definir o existencialismo que a rebeldia contra a transformação da nossa cena em sala de cinema.

Demoremos um pouco no fato de chamar-se "sessão" o espectáculo do cinema. O termo

é conhecido nosso do espiritismo. O que acontece nas sessões neste significado do termo? Os espíritos do passado são evocados para conjurar o futuro. Pois mantenho que os espectáculos do cinema são sessões exatamente neste significado do termo. As figuras míticas que se movimentam na tela, gigantescas e barulhentas, são espectros de um passado remoto. Evocam, com seus gestos superhumanos, acontecimentos arquetípicos que estão adormecidos no nosso subconsciente. Mas ao evocar assim o nos o passado, extrapolam e objetivizam esse passado na tela. Devemos de sermos responsáveis por esse nosso passado, pela simples razão de termos sido eximidos de qualquer possibilidade de resposta. E neste sentido os espectros na tela conjuram o nosso futuro. Garantem que nada mais acontecerá, porque tudo já aconteceu. Ao modelarmos as nossas vidas em obediência aos projetos que se projetam sobre a tela, relegamos a responsabilidade sobre as figuras míticas que nela se agitam. Passamos a viver a historicamente. E tudo passa a ser a repetição de mitos primordiais, isto é retorno do sempre identico préfigurado nos mitos. Quebramos a linearidade do tempo que tanto caracterizava o Ocidente. Voltamos para o tempo circular de mito. E isto não pode surpreender, já que o tempo linear esgotou-se, tendo alcançada a história a sua meta. Sabemos que o espiritismo é uma influência oriental no Ocidente. E fruto da circularidade do tempo, de samsara, da roda da vida. Pois no cinema esta mundivivência ocidentalizou-se, muito mais que nas diversas teosofias e antropofias. Podemos evocar por setecentos cruzeiros os espíritos de Marduk e Isis em qualquer cinema diariamente. Podemos destarte evitar eficientemente que o futuro nos ameace.

Assim o cinema engloba o passado e futuro num "nunc etans", num tempo replegado. Ele leva-nos por cima da corrente do tempo, e liberta-nos de empenha nessa corrente. O cinema é catarsis. Mas notem como é diferente essa catarsis da outra, da qual falei quando a música foi meu tema. O cinema nos purifica, não por conchamar-nos para nós mesmos, para o ensinamento, mas porque nos mergulha no anonimato da gente. Neste sentido é o cinema o exato oposto da música, tão oposto quanto o Ocidente é oposto ao Oriente. No cinema abandonamos a ilusão do eu, para mergulharmos naquele anonimato chamado "nirvana". O cinema é o aniquilamento. Na música encontramos o nosso próprio eu. A música é a vivência da solidão, e o cinema é a vivência da integração no anonimato. Mas a solidão é uma forma de integração no inefável, e a integração na massa é uma solidão desesperada. Páreo neste instante as minhas meditações, porque ameaçam de conduzir-me até as regiões do inarticulável.

Embora seja, desta forma, o cinema o lugar da festividade atual, é ele, como os templos e as igrejas do passado, também o lugar da paz, da consolação e do refúgio do desespero. Nele se abrigam as almas desconsoladas em procura do abraço misericordioso do reino suprahumano. Como os senhores sabem, era esta a dupla função dos templos e das igrejas. Nos dias festivos, nos dias fastos, procissões de fiéis demandavam a acrópole, carregando estátuas e cantando hinos. Nos dias corriqueiros, nos dias nefastos, vinham existências voltiárias depositar as suas mágoas sobre os altares. O ritmo das nossas vidas mudou, afastou-se da natureza e é governado pelo canto das sirenas sincronizadas. O dia não se enquadra mais organicamente no ciclo ritual do ano, mas forma o seu próprio ciclo. Momentos fastos e nefastos se alternam com rapidez mecanizada. Nos fastos são os momentos nos quais, ainda acorrentados as linhas de produção praxa

viva, funcionamos como instrumentos de um projeto já agora supra-humano. Pas-  
to são os momentos de lavar, quando as fábricas, os escritórios e as institu-  
ções desse projeto nos entregam aos cuidados de aparelhos festivos, como o é  
o cinema. Pois a festa que acabo de descrever passa-se nos momentos fastos.  
Mas os momentos nefastos de dia são duplamente nefastos para aqueles que não  
participam do projeto. Vagueiam essas existenciais marginais pelas ruas da ci-  
dade, e distinguem-se dos demais pela sua falta de rumo. Os outros correm fe-  
brilmente de meta provisória para meta provisória, e esta correria não permite  
que surja a pergunta terrível que demanda pela última meta, (que é a morte). Os  
marginais, no entanto, (como os chama a coluna policial num desprezo total pela  
situação de limite), estes marginais tem a morte diante dos seus olhos. É uma  
visão insuperável. Em sua infinita misericórdia fornece pois a estes miserá-  
veis o aparelho da sociedade o cinema como consolo. No luxo já agora altamente  
ironico das salas de espetáculos estes seres se acocoram, para enfrentar a tela  
com suas aventuras objetivadas, afim de não enfrentar a única verdadeira aven-  
tura, que é a sua morte. O clima de fuga e de pecado, que prevalece nas salas  
dos espetáculos matinais, (que se os da tarde), não é, no entanto o mesmo das  
matinas. É um clima francamente crepuscular, e anuncia talvez o crepúsculo dos  
deuses que o cinema festeja. Pelo menos esta é minha prece.

Nota, e os senhores devem ter notado o mesmo, que enfiquei o cinema do ponto de  
vista do espectador, e ignorei o ponto de vista de produtor, do artista, (se é  
que este termo pode ser aplicado aos impostores dos personagens míticos), e do  
apreciador do cinema de vanguarda. Mas a minha exposição já assumiu tamanhas pro-  
porções que me vejo forçado a dedicar mais uma aula à consideração do cinema.  
Que fique esta exposição portanto truncada. É um pouco mais curta que de costume.  
Permitirá que nos aprofundemos um pouco mais no debate. Preponho que este se  
desenvelva no clima teológico e de história da filosofia, no qual procurei leca-  
lívá-lo.