

A revolução além da razão

Ronie Alexsandro Teles da Silveira

O cinema é uma ontologia.
(Glauber Rocha)

I- O dilema: modernidade artística e revolução

O objetivo deste capítulo é tornar evidente que, em um sentido específico a ser determinado aqui, os filmes de Glauber Rocha tematizam a possibilidade de uma revolução – no Brasil, na África e na Europa. Em geral, a crítica de cinema e de cultura reconhece o caráter “revolucionário” contido na sua obra. Entretanto, não há consenso sobre o conteúdo desse aspecto revolucionário. Não se sabe ao certo qual é a revolução que Glauber propõe. Assim, embora ele seja um cineasta e uma figura pública polêmica, há uma tendência geral à confusão no entendimento do caráter revolucionário do cinema glauberiano.

É certo que sua proposta não equivale a uma versão da revolução marxista. Embora Glauber tenha se aproximado da revolução cubana – principalmente por intermédio de Alfredo Guevara, então Presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica e de ter passado um período em Havana (ROCHA, 1997) – jamais adotou o ideário típico da esquerda latino-americana. Apesar de as evidências do não-marxismo de Glauber poderem ser encontradas em várias partes de sua obra, há uma passagem em que ele é explícito a esse respeito. Em carta a Paulo Emilio Salles Gomes de 2/11/1960, comentando sobre a realização de “Barravento”, ele afirma que “não sou marxista” e que “Nunca li Marx” (Rocha, 1997, p. 125).

Do ponto de vista formal, sabemos que Glauber estava alinhado com o que havia de mais moderno em termos de narrativa cinematográfica no início da década de 1960 (Rocha, 1963). Essa vanguarda era caracterizada pela negação de uma

narrativa construída para fornecer os tradicionais efeitos de realidade ao expectador. Negava-se a segurança e a linearidade da narrativa, a uniformidade temporal, a objetividade e a centralidade de um ponto de vista privilegiado que fornecesse ao expectador todos os dados necessários para entender o conteúdo (Rocha, 1981). Assim, no sentido da adoção de uma narrativa contemporânea, Glauber se alinhava ao que havia sido simbolizado pelo tiro no Sol dado por Belmondo no filme “À Bout de Souffle” de Jean-Luc Godard (Xavier, 2007). Com essa simbologia do tirocínio solar, rompia-se a unidade da narrativa e o privilégio oferecido por um narrador dotado de um ponto de vista especial que submetia todos os dados relevantes a um mesmo esquema. A narrativa tradicional, marcada pela presença desse narrador onisciente, fornece ao expectador uma perspectiva privilegiada que lhe permite entender a totalidade do que é apresentado em fragmentos temporais e espaciais. Com a negação desse artifício, rompia-se a ideia de oferecer todo o conteúdo sob uma mesma luz, sob a forma de uma multiplicidade de elementos dotada de unidade. A adoção de um ponto de vista que não gera efeitos de realidade no expectador é um elemento formal marcante da obra de Glauber Rocha.

Além desse aspecto formal, há também a questão do conteúdo. Para parte da mentalidade brasileira da década de 1960, com seus vários matizes de esquerda, a revolução era uma questão de tempo, de muito pouco tempo. Entretanto, o sentido dessa revolução era indeterminado e variava muito em função da perspectiva adotada pelos vários grupos e mesmo daquela adotada por cada indivíduo. Se a direita não possuía um ideário muito bem estabelecido (Gaspari, 2002), a esquerda parecia ainda mais confusa. Havia apenas uma espécie de consciência difusa e fé indeterminada de que uma reviravolta do regime político estava no horizonte dos acontecimentos – a chamada “concepção messiânica da Revolução” (Xavier, 2007, p. 8). Vivia-se um clima de adolescência política: a revolução era possível, embora não se soubesse no que ela consistiria. Uma grande agitação cultural de esquerda ocorria com o propósito de efetivar essa inevitável revolução.

Esse sentimento era impulsionado pelo sucesso da revolução cubana de 1959, liderada por Fidel Castro e Che Guevara: “Acho que devemos fazer a revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir” (Rocha, 1997, p. 151 – carta a Saraceni de 1961). Portanto, havia um exemplo a ser seguido e o sonho adquiria contornos quase palpáveis, considerando que uma revolução semelhante já havia sido realizada aqui, na América Latina.

A criação do Centro Popular de Cultura (CPC), uma associação entre intelectuais de esquerda e a União Nacional dos Estudantes (UNE), visava produzir uma arte popular que promovesse as mudanças. A proposta era negar a arte alienada, conscientizar o povo para a revolução e promover seu engajamento no enfrentamento político que parecia iminente. Os CPCs contribuíram para a formação de uma cultura de ativismo político que perpassava todas as manifestações artísticas da época. Para isso, a arte tinha de ser comprometida com as mudanças sociais e com o engajamento político. O debate girava em torno da melhor estratégia para conscientizar as massas passivas e sem consciência política. Portanto, o foco se dirigia para a questão de uma pedagogia revolucionária para as massas (Gerber et al. 1977).

Uma arte engajada em um projeto revolucionário tem, necessariamente, de possuir um grande poder pedagógico para atingir a maioria da população e produzir uma tomada de consciência que visa à ampliação da participação política e a eliminação da alienação. Uma reviravolta em um estado de coisas exige a participação massiva da população. E a participação só pode ser obtida com a eliminação da falsa consciência do povo sobre seu estado político. Era essa falsa consciência (ideológica) que o povo possuía de si mesmo e que deveria ser eliminada para que pudesse obter uma consciência verdadeira. E esse é o papel do artista engajado: produzir a conscientização da verdadeira situação do povo, revelar a situação de opressão e de falta de liberdade a que a maioria da população está submetida.

Esse engajamento tem de ser operado a partir da capacidade de compreensão que o povo efetivamente possui.

A arte revolucionária gera o desafio pedagógico de enviar uma mensagem compreensível para o povo, de falar a ele e fazê-lo mudar de ideia a respeito de sua situação no mundo, a partir de uma consciência que ele já possui. O sucesso ou o fracasso dessa arte revolucionária está concentrado na habilidade do artista de fazer a sua mensagem chegar ao povo e torná-lo apto para a transformação social. Uma pedagogia que combata a alienação, o mau entendimento que o povo possui de si mesmo, é essencial para tornar a atividade política e revolucionária possível. É consequente que a postura de um artista engajado na revolução termine apresentando a questão pedagógica de como alterar a consciência política do povo. Toda revolução popular implica em uma pedagogia de aniquilação da alienação política e de promoção de uma autorrepresentação verdadeira.

Esse quadro que estamos delineando projeta um conflito entre o aspecto moderno da narrativa dos filmes de Glauber e seu engajamento revolucionário – ou entre a adoção de uma forma moderna e um conteúdo revolucionário. Para Glauber, ser cineasta e ser revolucionário eram sinônimos. “Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como *revolucionário*, porque a condição de autor é um substantivo totalizante” (Rocha, 1963, p. 14, grifos do autor).

A dificuldade enfrentada por Glauber era, portanto, a de auxiliar na promoção de uma revolução popular a partir da adoção de um ponto de vista narrativo moderno. Nesse sentido, ele tomou como tarefa conciliar dois dos grandes desafios de um artista de sua época: a) por um lado, estar à frente das mudanças narrativas da arte contemporânea que ocorriam na Europa, com a “Nouvelle Vague”; e b) por outro lado, tomar pé no Terceiro Mundo a partir da necessidade de realizar a revolução, mesmo não adotando posições marxistas.

Com efeito, há aqui uma aparente contradição entre um engajamento político e um engajamento estético não convencional. Note que foram as consequências dessa contradição que gerou o famoso protesto de Diegues em 1978

(p. 25): “A patrulha ideológica, stalinista e reacionária, está agindo no Brasil contra todos aqueles que ousam trabalhar sem má consciência.” No mesmo sentido, Glauber (1981, p. 177) também experimentou na pele “o terrorismo da esquerda verborrágica, que quer nos impor orientações políticas.” Essas afirmações ilustram a existência de um confronto entre o engajamento político revolucionário e a liberdade formal do trabalho artístico.

Uma pedagogia para as massas, aparentemente, não poderia romper com os efeitos de realidade típicos das narrativas lineares tradicionais, sob pena de não falar a língua do povo e se tornar incompreensível e hermética. O rompimento da narrativa objetiva e a adoção de uma postura artística moderna comprometeriam a mensagem a ser transmitida, uma vez que dificultaria o advento de uma nova consciência popular.

O dilema evidente aqui é o da dificuldade em conciliar a postura de vanguarda formal com a ideia de promover a revolução e alterar a consciência popular existente. Obviamente, ele pode ser facilmente eliminado com o abandono de um dos seus componentes: é possível ser revolucionário e é possível ser da vanguarda artística. No primeiro caso, a mensagem revolucionária pode ser transmitida em uma linguagem popular que não impacte formalmente o espectador. Ao ser falada na língua do povo, a mensagem pode ser compreendida e adquirir poder de convencimento. Todavia, também é possível eliminar o caráter revolucionário da arte e manter o engajamento formal da vanguarda, algo que manteria o caráter “alienado” do artista.

Entretanto, Glauber não dissolveu o dilema pelo abandono de um de seus elementos. Pelo contrário. Sua originalidade consistiu em haver conciliado a adoção dos elementos formais das vanguardas cinematográficas de sua época com a esperança latino-americana na revolução. No entanto, para isso, foi necessário alterar substancialmente a própria noção de “revolução”.

Com efeito, Glauber sempre insistiu no caráter revolucionário popular de seu cinema e não abriu mão dos

procedimentos narrativos modernos. Pelo contrário, notamos um acirramento do uso desses procedimentos ao longo de sua produção cinematográfica. Em entrevistas gravadas, ele afirmou que “A Idade da Terra”, seu último filme, era cinema e não literatura ou teatro, indicando justamente o fato de que teria se libertado da dependência das narrativas convencionais dessas outras duas formas de arte. Para ele, o acirramento da negação da forma tradicional de narrar significava, inclusive, a criação de uma linguagem autônoma para o cinema, libertando-o da dependência da literatura e do teatro. Glauber acentuou, ao longo de sua produção, o aspecto moderno da narrativa cinematográfica. Ao mesmo tempo, mesmo em face de pouco sucesso de público e de crítica de alguns de seus filmes, nunca abriu mão de afirmar o caráter revolucionário de seu cinema.

A questão que nos interessa aqui, portanto, é entender como Glauber obteve a conciliação dessas duas posturas aparentemente contraditórias. Ele, efetivamente, conciliou sua narrativa cinematográfica com um conteúdo revolucionário popular, ou tornou-se gradativamente um cineasta hermético e cada vez mais distante da mentalidade das massas? Para resolver esse aparente dilema, teremos que entender melhor o aspecto “revolucionário” da obra de Glauber Rocha.

II- História e histórica narrada

Os filmes de Glauber tratam de processos sociais, mas não de uma perspectiva estritamente sociológica, isto é, eles não se utilizam da perspectiva tradicional para focar esses processos. Assim, temos filmes políticos que não são narrados do ponto de vista tradicional da política. As questões históricas estão nos seus filmes, mas não encaradas como conteúdos históricos. Mesmo o espectador mais distraído notará que “Deus e o diabo na Terra do Sol” ou “Terra em Transe” são filmes sobre a realidade brasileira, mas terá dificuldade em identificar de que perspectiva essa realidade está sendo apresentada. O que vemos ali é certamente o Brasil, no entanto, de um ponto de vista diferente do que nos é familiar (Salles Gomes, 1977).

Assim, mesmo que exista uma problemática conhecida, ela está envolvida em uma atmosfera que não é a usual. Sabemos que é do Brasil de que se fala, mas não identificamos bem como se fala do Brasil. Então, há uma diferença entre a forma como o Brasil nos aparece em uma fotografia sociológica ou antropológica e a forma como Glauber o apresenta para nós. Há uma diferença entre os processos sociais, como habitualmente os vemos, e o modo como Glauber os mostra. Há uma história e uma “história glauberiana”.

Essa não é propriamente uma novidade, se entendermos que toda narrativa artística que abandona os efeitos de realidade adquire a capacidade para alterar a apresentação do que é narrado. Assim, por exemplo, ela pode modificar a dimensão temporal de tal forma que um curto período de tempo vivido possa ser narrado longamente, ou que um longo período de tempo vivido possa ser narrado rapidamente. Dessa forma, a duração temporal que é narrada é diferente da duração temporal que é vivida. O tempo decorrido, entre o assassinato do Coronel Moraes por Manoel e o de sua mãe pelos jagunços, é visivelmente mais curto em “Deus e o diabo” do que o tempo real que sabemos ser necessário para que ocorram tais eventos. A narrativa, que abre mão de produzir efeitos de realidade, adquire a possibilidade de manusear a duração temporal de forma livre. Essa liberdade provoca uma diferença entre a dimensão temporal que vivemos e a que é narrada, criando uma nova estrutura narrativa.

Uma história é a histórica pautada pela temporalidade que julgamos objetiva e na qual vivemos. Outra história é a história da narrativa que manipula o tempo com objetivos específicos internos à lógica da própria narrativa. No entanto, não é apenas o tempo que pode ser uma característica de diferenciação entre essas duas histórias. A própria significação de cada fragmento narrado pode ser alterada na medida em que um novo contexto é criado. Um evento acontecido pode ter seu sentido reinventado pela lógica interna da narrativa. Então, é perfeitamente razoável verificarmos que, nos filmes de Glauber, o Brasil está lá, de um jeito diferente daquele que

aparece para nós. Esse estranhamento é consequência de um novo significado adquirido pelo Brasil no interior da narrativa. O filme torna-se um veículo gerador de significados para eventos reais. Por isso, ele pode ser de caráter social sem adotar uma perspectiva sociológica no sentido tradicional, ou pode ser político sem ser político no sentido tradicional. Os fatos são sociais, políticos ou típicos do Brasil, mas seus significados são dados no interior da própria narrativa. Aí dentro eles estão sob outra perspectiva. Assim, temos uma história vivida e uma história narrada. O mesmo evento pode significar algo na história vivida e outra coisa muito distinta na história narrada.

Para simplificar, podemos observar a mesma diferença entre o que ocorreu em nossa vida no passado e a maneira como nos lembramos dela atualmente. Muito frequentemente, condensamos ou alongamos experiências que tivemos em função do significado atual que damos aos eventos do passado. Alteramos o significado que essas experiências possuíram para nós de acordo com nossos interesses, afetos ou circunstâncias de vida atuais. Nossa memória atua como uma história narrada, reconfigurando o sentido do que efetivamente vivemos no passado (Silveira, 2007).

A obra de Glauber compartilha desse aspecto típico de toda narrativa – seja pessoal, científica, ou artística. Embora filmes como “Deus e o diabo” ou “Terra em Transe” apresentem eventos familiares da vida do Brasil, o que é determinante do significado deles é o núcleo, a partir do qual a narrativa se estrutura e de onde as partes retiram seu sentido. Será a identificação do aspecto revolucionário da narrativa cinematográfica de Glauber que nos dará a possibilidade de entender a história narrada e a perspectiva revolucionária que ele adotou.

III- Kinema e Psicanálise

A história narrada por Glauber é uma história mítica. Em uma entrevista de 1978, comentando o fato de ter declarado apoio aos militares, ele afirma o seguinte:

