

Intervenção ou transparência

Jean-Claude Bernardet

A função do narrador dentro da estrutura de *Greve!*, tal como a analisamos em *Cineastas e Imagens do Povo* (Editora Brasiliense, 1985), encontra embasamento no conhecido modelo, exposto por Lenin em *Que Fazer?*, do relacionamento entre um certo tipo de intelectual (o intelectual revolucionário) e o operariado. Como se sabe, Lenin luta, neste livro, contra o espontaneísmo, sindicalismo e economismo da classe operária, e contra líderes e intelectuais que se limitam a seguir o movimento desta classe. De fato, para Lenin, a consciência revolucionária, a compreensão global da sociedade e as perspectivas políticas não nascem espontaneamente na classe operária. Numa frase célebre, ele afirma que a consciência revolucionária só pode chegar aos operários de fora. Ele aprova Kautski quando escreve que “a consciência socialista de hoje não pode surgir senão à base de um profundo conhecimento científico (...). Ora, o portador da ciência não é o proletariado, mas os intelectuais burgueses”. Mas a consciência teórica do intelectual revolucionário se complementa ao encontrar o proletariado, sem o qual ela fica girando no vazio; por sua vez, o proleta-

riado não consegue escapar ao espontaneísmo, aos movimentos reivindicatórios e à ideologia burguesa se não for como que fecundado pela consciência teórica do intelectual. Este me parece ser um dos modelos sobre os quais se apóia, de modo geral, o documentário sociológico que se desenvolve no Brasil a partir da década de 60 e, de modo mais particular, um filme como *Greve!*, que o papel da narração torna sensível. No caso deste filme, a narração não tem uma função descritiva, ou apenas descritiva, mas sim a de fornecer informações de que o discurso operário carece, e um diálogo se estabelece, pelo menos num sentido, o de refutar o que o narrador julga incorreto no discurso operário e de contribuir, com o saber de que ele dispõe, para o enriquecimento e a transformação da consciência operária, que é do tipo sindical e reivindicatória. Acho que é neste sentido que se deve entender a referência feita por João Batista de Andrade à universidade, quando diz que os que tiveram a oportunidade de adquirir, na universidade, um saber que não está ao alcance do conjunto da sociedade, têm o dever de colocar este saber a serviço do povo. Como Batista não



Linha de Montagem, de Renato Tapajós, foi produzido pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo.

teve oportunidade de desenvolver os seus conceitos de “universidade” e de “saber”, essa afirmação permanece um tanto abstrata.

É uma postura totalmente diferente que encontramos em *Braços Cruzados* e seus autores. A tendência deles é de deixar o discurso operário se expressar, sem diálogo, sem refutar. Eles praticam o que, em *Que Fazer?*, é qualificado de *caudismo* (mais ou menos: reboquismo). Roberto Gervitz e Sérgio Segall deixam patente sua postura quando afirmam que, embora discordando de como a greve vinha sendo encaminhada, eles não colocaram suas objeções. Aqui o intelectual-cineasta se omite, tenta se tornar transparente, sendo apenas veículo que permite ao discurso operário manifestar-se. O que também pode ser entendido como: nada temos a ensinar aos operários, e se alguém tem algo a ensinar a alguém, são os operários que têm a nos ensinar e não nós a eles.

Em realidade, podemos nos perguntar se a transparência é tanta. O intelectual-cineasta se manifesta ao selecionar uma determinada corrente do movimento operário e apoiá-la em detrimento de outras. E mais. Ao lembrar a minha reação na primeira vez que vi o filme, tenho a impressão de ter sentido uma espécie de satisfação pessoal ao ouvir as posições externadas pela chapa 3. Uma proposta de descentralização de poder, de valorização das bases, de atomização da estrutura burocrática, de autonomia do movimento sindical em relação ao estado etc., o que, independentemente de maiores análises, me estimulava pessoalmente. Donde a hipótese: a presença do intelectual no filme poderia se dar ao nível de uma projeção sobre o operário, o intelectual vendo no discurso operário a expressão de suas aspirações ideológicas. Mas isso, se for o caso, permanece latente no filme, nunca se explicita, nunca é objeto do discurso.

Os filmes de Renato Tapajós não me parecem colocar esta problemática, nem num sentido nem noutro, porque são mediados por entidades que orientam a sua mensagem e assumem a produção. Aqui a forma de produção aparece como divisor de água. Os filmes de Batista e de Gervitz / Segall são produções independentes em que os autores, manifestando-se ou tentando se tornar transparentes, não podem senão assumir a orienta-

ção ideológica de seus filmes. A subordinação dos filmes de Tapajós às entidades os torna porta-vozes da orientação e das palavras de ordem das entidades produtoras. Chegam ecos de divergências ocorridas entre Tapajós e entidades para as quais realizou filmes, mas tais divergências não aparecem nos filmes. É provável ou possível que o resultado final tenha sido, em alguns casos, um compromisso entre o cineasta e as entidades, mas essa tensão não aparece explicitamente nos filmes e, se ela é presente, não sabemos detectá-la.

As posições antagônicas que verificamos nas relações do intelectual-cineasta com o operariado em *Greve!* e *Braços Cruzados* devem ser colocadas no quadro da revisão da posição do intelectual que se verificou no cinema brasileiro nos anos 70, revisão esta que é a expressão cinematográfica de uma revisão mais ampla. Em certos filmes da primeira metade da década de 60, não raro o cineasta fazia uma análise da situação popular em que se mostrava a inadequação do comportamento do povo para a solução dos problemas sociais; o povo tem um comportamento alienado; e um personagem mais ou menos porta-voz do autor indicava os rumos adequados que a ação devia tomar. *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, pode ser entendido desta forma, pelo menos numa de suas interpretações possíveis. A este intelectual que assume uma posição superior e que dita regras de ação provenientes antes de seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência, filmes dos anos 70 opuseram a imagem de um cineasta que, longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular que seu filme apresenta, e se algo há de ser ensinado, é ele cineasta que quer ser ensinado pelo povo.

Essa tendência entra em confronto polêmico com uma postura intelectual dos anos 60 e, ao querer inverter mecanicamente a postura ideológica a que se opõe, pode se revestir de idealismo. Tal tendência é manifestada particularmente em filmes como *Iaô* (1976), de Geraldo Sarno, e *O Amuleto de Ogum* (1974) e *A Estrada da Vida* (1980), de Néelson Pereira dos Santos. Pode-se dizer que a questão da intervenção/transparência do intelectual-cineasta diante do povo-proletariado coloca-se hoje no cinema brasileiro numa tensão cujos pólos mais significativos são Néelson Pereira dos Santos e João Batista de Andrade.