

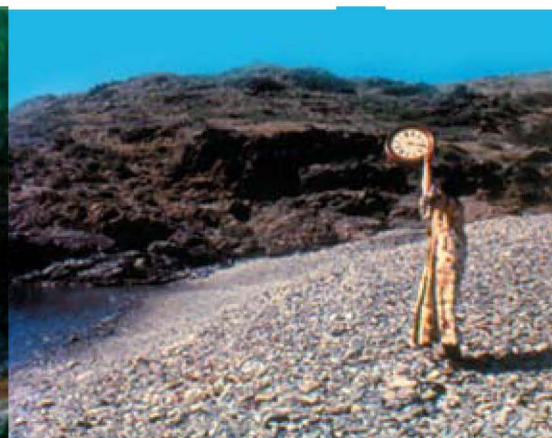
A REVOLUÇÃO E O INCONSCIENTE

POR ESTEVÃO GARCIA

O CINEMA LATINO-AMERICANO MODERNO PÓS-1968 SEGUNDO GLAUBER E JODOROWSKY

A passagem dos anos 1960 para os 70 é marcada, sobretudo, pela inauguração de uma nova via na compreensão do binômio arte-política. A expansão do termo política, que agora não se restringirá apenas ao âmbito socioeconômico e se abrirá a outras esferas, é uma característica que se tornará mais evidente a partir de 1968 e se prolongará ao longo de toda a década de 1970. O termo, ao tornar-se por demais amplo, transborda as suas estruturas tradicionais, relacionadas, principalmente, ao aparato estatal e às relações trabalhistas, como partidos e sindicatos. A partir de agora, os planos metafísico e do inconsciente, as alterações de comportamento pessoal e as mudanças relacionadas com as convenções sociais serão por ele absorvidos. A política se converte em algo existencial e mental. E é justamente nesse ponto em que se insere a contracultura, representando uma nova maneira de se fazer política e de se interagir com as questões de seu tempo.

No campo do cinema, certas posturas e conceitos articulados pelo cinema moderno começaram a ser questionados. Novas proposições a respeito da própria compreensão do cinema, ou melhor, da criação de imagens e de seu vínculo com a realidade apareceram nesse contexto. Tal renovada maneira de se relacionar com o cinema e de conectá-lo com o mundo implicou necessariamente uma redefinição das relações estabelecidas entre cinema e sociedade e entre cinema e política. Podemos afirmar que antes de 1968 as obras participavam em uma guerra que ultrapassava a estética. Com distintos graus e orientações, houve tendências que consideravam o cinema como um instrumento de luta, um terreno de combate, uma tomada de posição a favor de uns e outros.

Cabezas cortadas

No entanto, na virada da década, há algo que se transforma. Se antes a aproximação ao problema consistia em reivindicar uma linha política, definir a natureza do cinema e mostrar que a segunda se enlaçava com a primeira, a partir de 1968 se inverte a ordem dos fatores e se trata, sobretudo, de identificar os comportamentos do cinema, depois captar as suas implicações políticas e, por fim, projetar tais implicações em toda a sociedade. Mais do que da política ao cinema, o momento agora é de ir do cinema à política. O cinema, por si mesmo, expressa determinadas instâncias políticas que se dirigem à reflexão de todos. Experimentar com a linguagem e buscar novas linhas estéticas tornaram-se uma nova maneira de ser político, de fazer política.

No contexto específico do cinema latino-americano moderno, aparecem na virada da década, paralelamente à hegemonia do Nuevo Cine Latinamericano (NCL), cineastas isolados ou correntes que proclamaram de maneira intransigente a sua necessidade de experimentação. Entre os cineastas isolados se sobressaem os nomes do chileno Raúl Ruiz e do peruano Armando Robles Godoy. E entre as correntes ou grupos de realizadores – que nunca se autodefiniram como escolas ou movimentos cinematográficos – se destacam o Grupo de los Cinco e a produtora CAM na Argentina, e o Cinema Marginal no Brasil. Sem deixar de ser políticas ao seu modo, as correntes modernas latino-americanas surgidas a partir de 1968 elaboraram renovadas formas de relação com o espectador, a sociedade e a cultura de seus países. É nesse contexto em que se torna significativa a comparação entre Glauber Rocha, no momento da realização de *Cabezas cortadas* (Brasil/ Espanha, 1970) e o chileno Alejandro Jodorowsky, na ocasião em que fez *La montaña sagrada* (México/EUA, 1972).

Glauber e Jodorowsky, que antes de 1968 ocupavam espaços diferentes no âmbito do cinema latino-americano moderno, irão compartilhar preceitos e propostas no começo dos anos 1970. Glauber vinha do Cinema Novo e do NCL, em outras palavras, do cinema político latino-americano. Jodorowsky vinha do teatro de marionetes, da pantomima, da poesia, do teatro de vanguarda, do *happening*, do Movimiento Pánico fundado com Fernando Arrabal e Roland Topor na Paris de 1962, e de mais de 10 anos de encenação teatral no México. Portanto, é importante sublinhar que é Glauber que se aproximará de Jodorowsky. Aqui também cabe indicar um aspecto significativo: tanto Glauber como Jodorowsky estão filmando fora de seus países de origem, são dois estrangeiros. Ambos realizaram o trajeto centro-periferia, só que no sentido inverso. Glauber sai do Brasil e vai trabalhar na Europa, e Jodorowsky sai da França para trabalhar no México.

Esse trajeto estará visível no diálogo que Glauber estabelecerá em *Cabezas cortadas* com a tradição da arte de vanguarda e com o cinema moderno europeu. Em Jodorowsky o percurso centro-periferia se iniciou antes, no começo dos anos 1960, e se configurou por meio de sua proposta de levar para o México as últimas tendências da arte de vanguarda. O chileno havia passado seus anos de formação intelectual e artística na França, e estava em dia com o que havia de mais contemporâneo na arte europeia. O seu objetivo de fazer um teatro místico-ritualista no México e o fato de que foi o precursor do *happening* no país nos comprovam essa ideia. Anos mais tarde, ele expandirá suas experiências ao cinema. O que sublinhamos é que tanto Jodorowsky como Glauber, diferentemente do NCL, não estarão preocupados em fazer um cinema “autenticamente” latino-americano. Ao se abrirem para o mundo, vão propor uma nova visualidade às imagens do Terceiro Mundo.



Podemos definir *Cabezas cortadas* como uma ruptura na obra de Glauber Rocha. Aqui entendemos ruptura mais como um divisor de águas, como a conclusão de uma etapa e a inauguração de outra, e não como uma negação do passado. Em seu exílio europeu e diante de novas conjunturas históricas, políticas e culturais, o cineasta articulará uma reavaliação do que já realizou e uma redefinição de sua compreensão do cinema e de sua própria estética. Tal ruptura será assinalada em duas esferas: a prática e a teórica. *Cabezas cortadas* pertence à primeira e a escrita do manifesto *Eztetyka do sonho*, à segunda. Glauber, a partir dessas duas experiências, ampliará os seus conceitos de política e de arte revolucionária, pois eles irão se abrir à absorção do plano místico e do inconsciente.

Conceitos como “magia”, “desrazão”, “mística religiosa” e “irracionalismo liberador” serão incorporados a seu pensamento cinematográfico. Desse modo, em *Eztetyka do sonho*, ele chegará a uma definição de arte revolucionária: “Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político, como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica”. A consciência das limitações do marxismo, de englobar e explicar uma série de questões que ultrapassam a esfera material do mundo o leva a dar uma maior dimensão à esfera do sagrado. *Cabezas cortadas* inaugura a supremacia do sagrado no cinema de Glauber. Supremacia que alcançará o total apogeu e a extrema explosão em seu último filme, *A idade da Terra* (Brasil, 1980).

Em relação a Jodorowsky, entendemos *La montaña sagrada* como seu filme-síntese. Nele, Jodorowsky promoverá a síntese de seu mundo poético e estético. Dito de outro modo, é como se os seus dois filmes anteriores, *Fando y Lis* (México, 1967) e *El Topo* (México, 1969), fossem uma preparação para o apogeu de seu universo criativo, expresso em *La montaña sagrada*. Com esse filme, Jodorowsky obtém a culminação de sua declaração de princípios e escreve seu manifesto audiovisual. Sua visão da arte, do compromisso ético do artista com sua

expressão, do diálogo que uma obra artística deve ter com o espectador e logo com o mundo está aqui presente de forma explícita. Jodorowsky percebe o cinema da mesma maneira como percebe as demais artes: como um instrumento de autoconhecimento, que, de tão amplo, envolve o autoconhecimento espiritual, evidenciado por meio de seu grande interesse por filosofias, ciências místicas, doutrinas e religiões das mais variadas procedências. A partir desse momento, Jodorowsky amplifica toda a tradição de vanguarda que tem assimilada por meio da conexão com a revolução cultural de sua época: a contracultura.

A contracultura absorve e reelabora a arte de vanguarda e, no contexto particular do cinema latino-americano moderno, demarca a passagem de um certo didatismo revolucionário (tão presente no NCL) para filmes experimentais nos quais prevalecem a agressão e o choque ao espectador. Glauber e Jodorowsky se localizam nessa passagem do didatismo para o choque, porém, mais do que despertar o espectador de sua habitual passividade e de questionar sua posição social, irão desejar transformá-lo integralmente. Esse desejo de transformação total se distancia das estratégias de aproximação espetacular realizadas pelo NCL – em sua maioria de tonalidades brechtianas – e se aproxima de outras influências como, por exemplo, a do moderno “Teatro de Vanguarda”.

Refiro-me aqui ao termo empregado pelo teórico e historiador do teatro Christopher Innes para designar certos encenadores e grupos que desenvolveram suas experiências cênicas nos anos 1950, 60 e 70, como os integrantes do Teatro do Absurdo (Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, Tardieu), o Living Theatre, Fernando Arrabal, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, etc. A marca desse teatro, em linhas gerais, será uma aspiração à transcendência e ao espiritual em seu sentido mais amplo. Daí que um teatro materialista ou de mensagem será por ele frequentemente refutado. Trata-se de um teatro que produzirá obras que representam arquétipos ou sonhos e empregam estruturas ritualistas, substituem a comunicação verbal por símbolos visuais e pautas de som, ou promovem uma intensa

participação do público em uma tentativa de despertar respostas subliminares, baseando-se no inconsciente.

Mais do que conscientizá-lo em relação a um problema material, esse teatro aspirava à transformação existencial e espiritual do espectador. Antonin Artaud, como o pai dessa vertente do teatro moderno, será neste momento uma influência compartilhada por Jodorowsky e Glauber.

Para os dois cineastas, é precisamente pelo uso de símbolos e por meio do inconsciente que se estabelecerá o contato com o espectador. Jodorowsky dirá: “Cuando uso símbolos, lo que trato de hacer es despertar una cierta reacción en el inconsciente del espectador”. Segundo o cineasta baiano, o que o inconsciente comunica ao consciente em termos de símbolos na experiência individual do sonho poderia ser desenvolvido pelo cinema como experiência coletiva. Era necessário liberar o inconsciente coletivo em um espetáculo audiovisual integral. O cinema, portanto, é sentido como um instrumento de transformação por meio de imagens oníricas e como um autêntico fluxo irracional. Para Jodorowsky, mudar o espectador define a sua ideia de revolução: “La única revolución en la que creo es la revolución completa del ser humano: intelectualmente, emocionalmente, sexualmente”.

Como vimos, tanto Glauber como Jodorowsky utilizaram formas vanguardistas e símbolos, e se direcionaram a novas relações de interação com o espectador por meio de uma linguagem onírica que aspirava dialogar com o seu inconsciente. Com isso quisemos indicar que, apesar do privilégio conferido pela crítica e pela historiografia ao NCL, a ponto de ele ser descrito como sinônimo de cinema latino-americano moderno, houve uma forma alternativa de se pensar o cinema e de concebê-lo como força transformadora. ■

Estevão García é professor de História do Cinema Latino-Americano do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), cineasta, crítico e pesquisador. Autor da pesquisa *Estética, magia y revolución: un estudio comparativo entre Cabezas cortadas de Glauber Rocha e La montaña sagrada de Alejandro Jodorowsky* (Universidade de Guadalajara, México, 2010).

