

Identidades culturais e ruptura com o realismo dramático em *Claro*, de Glauber Rocha¹³

Rodrigo Cássio Oliveira¹⁴

Resumo

O cinema característico da indústria cultural é realista dramático. Enquanto pesquisa crítica da ideologia, os estudos culturais observam a ocorrência de estereótipos, nesse cinema, como um fator determinante nas relações midiáticas de poder. *Claro*, de Glauber Rocha, é um filme que realiza a crítica da ideologia e ao modelo realista dramático.

Palavras-chave: Ideologia, Estereótipo, Identidade Cultural, Indústria Cultural, Glauber Rocha.

Abstract

The typical cinema of cultural industry is the dramatic realism. As critical research of ideology, the cultural studies observe the occurrence of stereotypes in this cinema, as a decisive factor in the *media* power relationships. *Claro* (Glauber Rocha) does the critique of ideology and of the dramatic realistic model of cultural industry film.

Keywords: Ideology, Stereotype, Cultural Identity, Cultural Industry, Glauber Rocha.

1 INTRODUÇÃO

Em sua variedade de abordagens e de objetos, os estudos culturais incluem as análises do discurso midiático – ou da *cultura da mídia*, segundo Kellner – centradas na representação de identidades culturais. Essas análises têm em vista uma crítica das relações de poder que sustentam, historicamente, o estabelecimento e a manutenção de

¹³ Trabalho apresentado no GT 1 – Audiovisual e Cultura, na II Semana do Audiovisual da UEG – SAU, de 24 a 30 de setembro de 2012, em Goiânia – GO.

¹⁴ Professor do curso de Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Mestre em Comunicação (UFG) e doutorando em Filosofia (UFMG).

hegemonias. Em grande medida, trata-se de um domínio de pesquisa que busca raízes nas atualizações da teoria crítica produzida por autores de estirpe marxista como Gramsci, Althusser, ou, em menor medida, os pesquisadores da Escola de Frankfurt (AMADEO, 2007). A economia capitalista como âmbito da formação de desigualdades sociais passa a ser considerada por meio de um esforço compreensivo voltado para a superestrutura, isto é, para os aspectos indiretamente relacionados à exploração do trabalho, já que ocorridos no interior da vida cultural da sociedade, perpassando valores, hábitos e formas de relacionamentos não especificamente produtivos.

Trata-se de uma indicação de elementos que, no entender do materialismo histórico, originam-se e dependem da organização das condições concretas da vida humana (do ponto de vista da viabilização da subsistência), e que, na medida em que são reconsiderados teoricamente, embutem novas facetas ao processo de dominação. Até certo ponto, essa abordagem transporta a discussão em torno da hegemonia para relações que vão ao encontro de novos arcabouços não coincidentes com o da típica distinção marxista de classes sociais, investigando concepções de poder cuja manifestação envolve características não necessariamente convergentes com o dualismo da teoria do poder tipificada no marxismo – uma classe dominante, uma classe dominada. Esse movimento é possível, por exemplo, quando a análise alarga a sua fundamentação sobre o terreno da virada linguística do século XX, apropriando-se de uma perspectiva arraigada na filosofia e nas ciências humanas contemporâneas, quando estas concebem a linguagem como o *lugar* da construção das verdades e dos valores.

Autores como Wittgenstein ou Foucault, muito diferentes quanto aos seus problemas e métodos – e também quanto às propostas filosóficas que resultam de suas trajetórias particulares – podem ser igualmente aliciados nessa linha de problematização da cultura orientada pelo inquerimento da *linguagem* e do *discurso* como núcleos de particular relevância na conformação do todo social. A *linguistic turn*, essa *virada* da teoria que distancia o pensamento contemporâneo da metafísica clássica e moderna, recusa a pretensão de voltar-se diretamente para os fatos, explicando-os e nomeando-os, já que a linguagem passa a ser responsável pela própria constituição do factual, não

existindo um mundo anterior ao que se instauraria nela mesma. Em outras palavras, a linguagem opera ao modo de um incontornável procedimento de nomeação e identificação que determina os limites da própria realidade. A linguagem é uma *criadora de mundos* no sentido da episteme moderna conceituada por Foucault em *As Palavras e as Coisas*, que assinala a chegada de uma época “em que a verdade se deslocou do ato ritualizado, eficaz e justo, de enunciação, para o próprio enunciado: para seu sentido, sua forma, seu objeto, sua relação com a referência” (FOUCAULT, 2006, p. 15).

A partir dessa concepção de uma realidade a ser construída incessantemente no seio da própria enunciação, as construções de significado e os enredamentos de discurso dos produtos midiáticos são objetos de especial interesse nos estudos culturais. O reconhecimento das partes integrantes de um corpo coletivo, negociado no interior de conflitos políticos e sociais, constitui um pano de fundo comum e intrínseco a esses estudos. Enquanto os próprios movimentos organizados, representantes de minorias relegadas a segundo plano pela cultura oficializada, encontram dificuldade para se auto representar no discurso da mídia, veículos como a televisão produzem em grande escala as representações mais presentes das identidades culturais, raramente ultrapassando os limites do estereótipo e da simplificação dos conflitos em evidência (SHOHAT; STAM, 2006). Em termos conhecidos na teoria crítica da sociedade, a adequação desses conflitos às convenções dos produtos da *indústria cultural* acaba sendo um imperativo inseparável do próprio sistema que, em última instância, abriga essa indústria.

2 A CRÍTICA DA IMAGEM NA PRÓPRIA IMAGEM

2.1 Estereotipia e obsessão com o realismo

Ella Shohat e Robert Stam desenvolvem este tema, tendo o cinema como foco, no livro *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Para os autores, o hábito bastante comum de cobrar uma coerência empírica dos filmes, especialmente por parte de uma crítica de

esquerda atenta aos aspectos políticos da representação, deveria ser relativizado e situado como um efeito da própria constituição de uma linguagem dominante nos produtos de maior circulação e visibilidade. Essa procura pela verossimilhança, supostamente capaz de revelar o real, estaria ligada a “uma obsessão com o *realismo*” que emoldura toda a discussão, a tal ponto que a eficácia ideológica do cinema na manutenção das relações de dominação “parece se resumir a uma simples questão de identificar *erros* e *distorções*, como se a *verdade* de uma comunidade fosse simples, transparente e facilmente acessível, e *mentiras* fossem facilmente desmascaradas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 261). Logo, não caberia ao filme, em nenhuma circunstância, oferecer um relato definitivo e absoluto a respeito de um grupo social imaginado pelas narrativas hegemônicas. Para essa linha de estudos culturais, como vimos, a exigência pelo verossímil não deve carecer absolutamente de relevância; contudo, a relativização da ideia de verdade e o afastamento da ontologia como fundamentação impedem uma menção mais forte a qualquer tipo de entendimento do cinema como um aparato especialmente voltado para a apreensão e significação da realidade, o que contraria um vasto legado das teorias do cinema aparecidas desde a origem dessa forma de representação e expressão artística (pensemos, por exemplo, em como pode soar inadequado o realismo ontológico de um André Bazin para ouvidos acostumados a Foucault). A finitude e a história são agora propriedades inerentes ao discurso. “A questão, portanto, não é a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas a orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas” (ELLA SHOHAT; STAM, 2006, p. 265).

A arte *representa* ou *cria suas imagens* – já que estamos em rota de fuga da *episteme clássica* –, não apenas no sentido de uma *mimesis* responsável por reproduzir a plasticidade do mundo sensível ou por lidar com os temas que estão na ordem do dia, mas também no sentido de cunhar a própria representação a partir de um ou outro ponto de vista do real. Logo, a rigor, não existem para os estudos culturais as representações mais ou menos corretas, mais ou menos fiéis ao destino essencial do aparato do cinema, mas sim uma série possivelmente inumerável de representações que participam de

diferentes concepções do verdadeiro e arranjos de poder, expressando, a seu modo, orientações políticas diversas – posto que um discurso, inevitavelmente, é ato, ou seja, um postulado que projeta significados responsáveis por uma ou outra ordem do real.

No plano da discussão culturalista, a estereotipia é um dos principais procedimentos de cooptação simbólica dos grupos sociais subalternos pela representação da identidade cultural no cinema dominante. No plano da linguagem cinematográfica, por sua vez, os estereótipos são resultados de construções de personagens bastante apropriadas a uma determinada prática cinematográfica. Naturalmente, a crítica das convenções de um cinema baseado em estereótipos não pode omitir a relevância da análise dos filmes, aderindo sem nenhuma timidez ao estudo da linguagem. Desse modo, a tarefa de problematizar a representação das identidades acaba passando pela reflexão sobre as diversas operações de desconstrução do discurso hegemônico (XAVIER, 1984, p. 107-38), uma intervenção originada na própria indústria cultural a fim de viabilizar personagens mais complexas e desembaraçadas dos cerceamentos impostos pelo imaginário estereotipador.

A abordagem da crítica aos estereótipos está implicitamente baseada no desejo por personagens tridimensionais “redondos” dentro de uma estética realista-dramática. Diante da tradição cinematográfica de apresentar retratos unidimensionais, o desejo por representações mais complexas e “realistas” é perfeitamente compreensível, mas não deveria eliminar alternativas mais experimentais e anti-ilusionistas (ELLA SHOHAT; STAM, 2006, p. 305-6).

Um exemplar da desconstrução em um cinema experimental e anti-ilusionista, seguindo os termos acima, é o filme *Claro* (1975), de Glauber Rocha. Trata-se de uma produção que se propõe a participar diretamente da luta pela representação, tematizando a história da colonização cultural por meio de uma encenação radicalmente avessa a estereótipos. É digno de nota que, no mesmo ano de lançamento do filme, em um escrito intitulado *Depois do Vietnã*, reproduzido na obra *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha (2004, p. 304) afirmava que, “com exceção dos filmes de Godard (aqueles do período anárquico e aqueles do período marxista), daqueles de Jean Marie-

Straub e daqueles de Miklos Jancso, o discurso cinematográfico da esquerda revolucionária é ainda realista-crítico”. Atento e contrário a esse realismo crítico, Glauber identifica no cinema dos anos 1970 os traços de um romantismo anterior a Joyce, assim como de um teatro psicológico anterior a Brecht, devidamente acompanhados de práticas documentárias que priorizavam uma retórica formalista pouco adiantada em relação à estética propagada pelo imperialismo norte-americano, objeto permanente da crítica glauberiana.

Glauber Rocha articula o seu comentário no sentido de não conceber a possibilidade de uma produção desatada das cooptações da hegemonia sem que ela deixe de repercutir os aspectos especificamente formais do cinema hegemônico. A crítica da representação clássica realista-naturalista é a própria crítica do eurocentrismo. De acordo com um espírito consagrado por Walter Benjamin da década de 1930, o diretor brasileiro assume os filmes como instrumentos importantes para um projeto revolucionário anti-burguês, impetrando uma politização da arte que deveria responder à estetização da política angariada pelo cinema de consumo em nome da adesão das massas ao *status quo*. Para Benjamin (1994), a reprodutibilidade técnica inscrevia o cinema em um contexto no qual a recepção da arte passa por alterações radicais, deslocando os espectadores da contemplação para transformá-los em examinadores distraídos. A distração é edificada com o aproveitamento da potencialidade cinematográfica de manipular o espaço-tempo, expandindo os contornos pelos quais o homem identifica a sua própria circunscrição em um contexto social – não mais limitada pelo que é visível na experiência comum, como os prédios, as casas, as construções modernas em geral, mas expandida no interior do quadro movediço que é a janela do cinema. Se Benjamin não deixou de se incomodar com a cultura tecnológica sustentada pelas massas, há em suas proposições uma indisfarçável simpatia pelo cinema enquanto meio a ser valorizado por um projeto de crítica do capital.

1.2. A contra-invasão colonizadora de Glauber Rocha e Juliet Berto

Claro pertence a uma época singular de protestos e vanguardismo no campo do cinema, podendo ser definido como um filme que se equilibra no limiar entre o cinema brasileiro moderno, em seu auge agônico dos anos 1970, e o paulatino surgimento de um modelo de produção alinhado ao Estado ditatorial. O próprio filme sugere a sua posição no debate, destilando um tom irônico-esperançoso de epitáfio do capitalismo. Os expressivos registros documentais, praticados por Glauber pouco tempo antes em *As Armas e o Povo*, convivem com as apropriações originais de Brecht que marcam a sua obra. *Claro* assemelha-se a um colocar-em-prática o ataque ao realismo crítico elaborado em *Depois do Vietnã* (a propósito, a temática do Vietnã está presente no filme). Outra percepção do espaço e da realidade global que influi nas vidas locais, na esteira do que Benjamin considerava uma potência crítica do cinema, é o primeiro elemento que o filme oferece ao espectador, definindo-se, desde as sequências iniciais, como um projeto de inspiração antirrealista e anti-ilusionista que metaforiza e inverte a tomada territorial da América pelos europeus.

Na sequência inicial, que escolhemos para ilustrar esse breve ensaio, Juliet Berto e Glauber Rocha é que invadem o território europeu. O solo de Roma é conquistado precisamente em seus lugares mais famosos, nos monumentos e resquícios arquitetônicos da fase áurea do império. Do mesmo modo que nas conquistas marítimas europeias, a chegada da dupla Berto/Glauber é um lance imprevisto, abrupto, de notável violência, traduzida pelos atores de tal modo que as personagens se impõem sobre os hábitos locais enquanto *conquistam a cena*. A *mise-en-scène* avança diretamente contra o hábito do consumo turístico da história, acusando o processo mecanizado de visitação aos lugares famosos do império, verdadeiros emblemas do Eurocentrismo. Berto está rolando no pátio do Coliseu, enquanto Glauber dá voltas por cima dela. É o “centro mundial em decomposição”, diria alguém em uma cena posterior, quando diferentes *estereótipos* são assumidos *como estereótipos*, numa interpretação propositadamente

grotesca do complexo de Édipo em uma família capitalista. Berto entra em cena entoando cânticos tribais, o que ressalta a identidade ameríndia de sua personagem. A presença do dominado no território original do dominador é um evento extravagante, no sentido de romper com a ordem de uma naturalidade construída historicamente.

A intervenção de Berto e Glauber desperta a observação estarecida dos turistas, visivelmente perdidos entre os sentimentos de surpresa e curiosidade, o que já é suficiente para julgarem que a encenação é uma atração turística merecedora de muitas fotografias. Há, portanto, mais imagens sendo produzidas ali do que aquelas do filme de Glauber Rocha, o que ocasiona um contraste ideológico entre os atores e os turistas, enriquecendo o sentido da cena. Há um fosso entre as imagens fotográficas *claramente* eurocêntricas, já que inseridas na ordem de significação do real desejada pelo capitalismo tecnológico, e as imagens impetuosamente críticas de *Claro* (pesa para isso o fato de que os turistas são orientais, denotando o contato das culturas, o fluxo dos visitantes numa era em que ainda não se falava tanto em globalização). Este contraste, que traz à frente as máquinas fotográficas dos turistas, resolve-se portanto como a figuração de um momento de exasperação, de encontro e de separação de mundos (o Primeiro e o Terceiro), subitamente dispostos em um mesmo espaço físico. As diferenças de comportamento e de interesse entre as personagens e os turistas colocam em crise a função da imagem no mundo das mercadorias:

Os objetos do mundo capitalista das mercadorias também irradiam seu “ser” independente e suas qualidades intrínsecas e passam a ser instrumentos de satisfação mercantil. O exemplo conhecido é o do turismo: o turista americano não deixa mais a paisagem “estar em seu ser”, como diria Heidegger, mas tira uma foto dela, transformando, dessa forma, graficamente o espaço em sua própria imagem material. A atividade concreta de olhar uma paisagem [...] é assim confortavelmente substituída pelo ato de tomar posse dela e convertê-la numa forma de propriedade pessoal (JAMESON, 1995, p. 11).

Em *Claro*, a crítica da imagem fetichizada pelo impulso da detenção consumista não é apenas um elemento da diegese, um tema tratado ironicamente, mas também um

dado central da própria discursividade. Não encontra respaldo, aqui, a imagem-fetichê, objetiva, clarificada, construída em plena harmonia com os princípios ilusionistas de filmagem e de montagem. Essa imagem que não tem lugar é a mesma na qual insistem as câmeras fotográficas, em seu registro turístico do visível, o que faz lembrar o Godard de *Les Carabiniers* (1963) – mais propriamente a cena do desfecho, em que as personagens que retornam da guerra trazem consigo uma mala repleta de cartões-postais, resultado máximo de sua excursão quando soldados, mas cujos objetivos e consequências eram incapazes de compreender. Ao buscar o Ocidente como o objeto de um registro que rompe com o padrão da imagem hegemônica, questionando a história afirmativa dos heróis e dos monumentos sublimes, de César Augusto e seu abastamento (essas *sombras* magníficas que acompanham os indivíduos das gerações posteriores), *Claro* desautoriza o ideário que substancializa certa escrita do passado, apresentando, no lugar de um recorte estereotipado, a diferença tal como ela se posiciona em face do próprio hábito estereotipador do cinema convencional.

Com seu canto e seu manto, Berto dá sobrevida aos povos pré-colombianos. Do mesmo modo, o homem branco, heterossexual, ocupado com as finanças e com os prazeres do corpo (desde que mantida a aparente devoção religiosa e familiar), é contraposto às minorias marginalizadas que protagonizam *Claro*, do homem negro ao homossexual. O tom da abordagem, todavia, não passa pelo ressentimento ou pela vitimização, que poderiam culminar numa política de enfraquecimento da vontade de poder, tão bem percebida por Mario Perniola (2010) no *politically correctness* das décadas mais recentes. Há um reflexo de nós mesmos nos fantasmas condenados a desaparecer depois da contra-invasão, numa paródia abusada dos filmes de mafiosos, com suas típicas intrigas familiares e assassinatos. No domínio da construção da identidade, da composição das personagens e do posicionamento delas na narrativa, a autoconsciência das identidades como representações torna a obra de Glauber Rocha uma proposta de ruptura com o *modus operandi* do filme clássico. Uma autoconsciência que é, igualmente, a própria consciência da marginalidade de si mesmo em relação a um discurso que se instala silenciosamente por todos os lados, mas que não deixa de possuir

um centro diretivo, quase um primeiro-motor, nas remanescências do império romano, ora substituído pela liderança militar dos Estados Unidos em *guerra fria* com o Oriente comunista.

Não é que as personagens, a rigor, apresentem-se como marginais. A marginalidade lhes é atribuída como marca determinante, como um elemento central da presença em cena. Ela é o ponto de partida das falas, dos gestos, da condição de cada estereótipo no recorte dos espaços, compondo a alegoria de uma Europa em crise. Dito de outro modo, as personagens de *Claro* não estão diluídas numa narrativa que necessita reduzir a caracterização dos traços identitários a um substrato pouco afeito à complexidade do real, adequando a representação em favor de uma boa fluidez dos eventos narrados (BORDWELL, 2005). Antes de se prestarem ao processo da continuidade, as personagens interessam ao filme *por elas mesmas* (isto é, como personagens) e a clareza do discurso de oposição ao hegemônico, buscada por Glauber, passa ao largo de imergir suas representações em um fluxo de situações preponderantes sobre o todo. Ao mesmo tempo, a imagem se previne de transformar-se em espetáculo, tal como ocorre, contemporaneamente, na estética *high concept* do novo cinema hollywoodiano (MASCARELLO, 2008). A exuberância do que é visto em *Claro* não se pauta pela intenção de espantar ou tensionar o espectador. Pelo contrário, a encenação brechtiana desvirtua os objetos nos cenários e os elementos do figurino, reconectando-as metaforicamente. As cenas de Carmelo Bene, interpretando um travesti que ironiza a história romana, ou a do assassinato do pai mafioso, em uma mesa farta, sintetizam o tipo de impacto imagético que pode ser esperado da oferta glauberiana de poesia visual. Todos os motivos da intriga de morte estão reunidos ali, amarrados pela narração de Juliet Berto, que orienta o sentido do evento recusando a impessoalidade.

O auto reconhecimento do discurso não está presente apenas na construção das personagens (vale notar que mesmo os *tipos* do poder dominante são dispostos com franqueza, como nos solilóquios do mafioso e da princesa, fitando o espectador em um plano americano frontal). O próprio filme se oferece como mais um discurso. Berto é ao mesmo tempo personagem e narradora. O seu não-ocultamento – tanto quanto a

presença de Glauber *em cena* – evita o procedimento da *voz over* que forjaria a objetividade da descrição clássica, tanto no modo ficcional quanto no modo documentário. Essa objetividade, de fato, não interessaria a *Claro*. Não se trata apenas de um artifício de convencimento do espectador a respeito da necessidade do conteúdo que lhe é oferecido, naquele discurso, mas de uma suposição da necessidade do próprio discurso, acarretando a omissão do seu caráter finito, condicionado e histórico – ou seja, tudo o que não pretende ser a narrativa de *Claro*, que se propõe a participar de um embate explicitando ao máximo o seu lugar de fala, dado aqui como uma construção, e não como feitiço.

Filme-discurso, auto-reflexivo, *Claro* requer o entendimento da história como ficção, e não como um relato da objetividade dos fatos. O personagem negro tem a sua memória desvelada por Berto. O negro-escravo, resgatado de antes da abolição, é *atacado* pela câmera para denunciar uma nova escravatura: a da inserção em um sistema econômico que realizou o passe livre como produto da conveniência, e não da efetiva contenção de desigualdades. Se estão em xeque os recursos e instrumentos que sustentam o discurso ocidental, cuja pretensão é a universalidade de *formas de vida*, refletidas nas *formas* das mercadorias culturais da indústria cultural, deve-se evitar a rendição aos formatos especificamente cinematográficos que respondem pelo estabelecimento do mesmo discurso a que *Claro* se opõe com contundência. É dessa contradição que Glauber procura escapar, e é ela que marca a interferência de *Claro* em um debate possível no campo intertextual que reúne a investigação da linguagem cinematográfica e o estudo da cultura, colocando em pauta todo um filão da produção contemporânea de filmes intencionalmente críticos do capitalismo, mas que omitem os comprometimentos da forma e apenas corroboram o *status quo*.

REFERÊNCIAS

AMADEO, Javier. Mapeando o Marxismo. In: BORON, Atilio A.; AMADEO, Javier; GONZÁLEZ, Sabrina. *A Teoria Marxista Hoje: problemas e perspectivas*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*. São Paulo: Senac, 2005, 2 v, p. 277-302.

ELLA SHOHAT; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

_____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JAMESON, Fredric. *As Marcas do Visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: *História do Cinema Mundial*. São Paulo: Papirus, 2008.

PERNIOLA, Mario. *Ligação Direta: Estética e Política*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ROCHA, Glauber. Depois do Vietnã. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 304-5.

SINGER, Ben. Modernidade, Hiperestímulo e o o início do Sensacionalismo Popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify: 2001.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.