Esboço para uma teoria crítica do cinema de guerrilha

Arthur Moura
2019

Este é um primeiro esboço para uma teoria crítica do cinema independente de guerrilha resultado de diversos textos publicados em sites e blogs que estão aqui organizados como forma de contribuir para um debate alargado sobre o cinema como ferramenta de transformação social e disputa de hegemonia no campo cultural, político e econômico.

Aos trabalhadores do audiovisual.

I

A guerrilha é um tipo de enfrentamento que visa não só a sobrevivência da luta por meios táticos e estratégicos diferentes de uma guerra convencional; ela é um modo de superação de um estado de coisas (ainda que sob evidente desvantagem na correlação de forças não só driblando, mas encurralando o inimigo sem dar-lhe chance de reação). A deficiência material e quantitativa das guerrilhas deve necessariamente ser inversamente proporcional mediante o amplo apoio popular que é o que deve legitimar a luta guerrilheira. O inimigo alçou à condição de dominador por meios infinitamente mais perversos obrigando os dominados a eliminar este poder maior também por meio da inteligência logrando uma condição emancipatória desejada. A guerrilha é feita com parcos recursos e também pouca força humana envolvida. A letalidade da guerrilha é o seu caráter mais indesejado, pois do lado dos dominados toda perda é uma grande perda e por outro lado os dominadores sabem dos perigos que correm.

O cinema de guerrilha substitui os focos de combatentes armados por grupos de comunicadores e cineastas organizados. A diferença são as armas usadas e em ambos os processos é preciso ter disciplina, perspicácia, agilidade e inteligência. É preciso transgredir e apontar para a superação de um estado de coisas. Por isso, é necessário o uso de uma teoria e um método. Do contrário, esse enfrentamento é só uma via para o suicídio. O cinema de guerrilha é a forma primária da sobrevivência do cinema autêntico. A força do mercado é mordaz contra este cinema, tentando cooptá-lo como forma de eliminar tais manifestações domesticando suas expressões. Este cinema, que podemos chamar de pobre, precisa desenvolver seus próprios meios de produção e distribuição que inevitavelmente irá conflitar com a ordem estabelecida pelo mercado seja no campo da arte, da política ou da economia. A transgressão do cinema autêntico se dá, portanto, desde a sua elaboração, produção e distribuição. A ausência de recursos mínimos além de imputar sobre o produtor um sobretrabalho dado as condições materiais existentes, obriga os produtores a desenvolver meios de produzir ainda assim sem qualquer garantia de manutenção da existência dessas manifestações o que nem por isso fragiliza as suas expressões. Por isso, este cinema necessita do apoio daqueles

diretamente envolvidos com as tramas deste cinema, que é político e que genericamente faz parte do campo comumente denominado “esquerda”.

A esquerda, no entanto, é muita coisa e todo esse moinho de vento comporta relações humanas e horizontais, mas uma boa parte guarda como característica central o egoísmo e as formas vis de poder, nada muito distinto dos inimigos de classe que algum dia disseram combater. A fama, o estrelato, o know how, o poder e o glamour fazem parte do capital desejado pela esquerda ou progressistas a ponto de nos questionarmos das diferenças substanciais de ambos os lados disso que parece ser a mesma moeda. Vendo-se neste cenário de portas absolutamente fechadas, o cinema de guerrilha é o estranho, o indesejado e aquele que merece desaparecer dando lugar às carniças de sempre, não sendo notado, passando batido. A guerrilha precisa ser financiada, afinal de contas o sistema vigente é o capitalismo, contra o qual lutamos. Não é a força e o tamanho do oponente o problema central, mas neste caso a ausência de apoio por parte dos que supostamente deveriam engrossar as fileiras contra o inimigo. O cinema de guerrilha, portanto, visa furar bloqueios ou estruturas intransigentes às suas manifestações. Ele força a entrada e arca com a reação. Isso acontece porque o conflito de classe está colocado.

Este breve ensaio é uma tentativa de tocar em questões importantes para o cinema independente e destina-se fundamentalmente aos trabalhadores do audiovisual, para que possam refletir sobre a condição da arte que produzem e o meio social em que vivem e da relação do cinema e da comunicação com a sociedade burguesa. É também uma forma de compartilhar conhecimentos e experiências. Resolvi escrever este trabalho para organizar uma série de escritos publicados em sites como Lavra Palavra, Passa Palavra, Esquerda Diário, Crônicas da Guerra de Classes e outros assim como trechos inéditos que venho acumulando em anotações. A versão que o leitor tem em mãos só foi possível graças ao apoio da editora Armazém de Quinquilharias e Utopias, de Paulo de Carvalho que também publicou “O problema da arte no capitalismo” e “Polícia e dominação de classe: para que serve a repressão no capitalismo?” de minha autoria. Este é um trabalho introdutório e que trata de questões importantes e determinantes para o produtor de cinema e para os comunicadores de uma forma geral. A produção cinematográfica deve estar em constante diálogo com a teoria. O cinema independente na minha avaliação para além de não estar totalmente domesticado pelas forças de mercado possui um sem número de qualidades capazes de elevar o nível do

cinema produzido de forma a ampliar o acesso e as condições de produção dos trabalhadores do audiovisual e da comunicação. Por isso, discutiremos alternativas possíveis para se materializar formas de organização capazes de dar novas condições de desenvolvimento à arte combativa e crítica. O cinema possui vantagem nesse âmbito por ser uma arte coletiva e que quase sempre envolve um número razoável de pessoas envolvidas nas produções. O cinema não é uma arte solitária; ele requer forças, mentes e criatividade; ele nasce da coletividade. É uma arte que se caracteriza pela dificuldade de produção, custos altos, etc e que tem enorme poder de comunicação. Para além das dificuldades é necessário pensar alternativas e como o cinema é uma arte com grande comprometimento social nos resta materializar tais alternativas de forma a não só burlar o mercado, mas superá-lo. Para isso, precisamos debater uma série de assuntos um tanto complexos.

Percebemos em nossa prática cotidiana que este debate amplo atende a uma demanda mais abrangente de trabalhadores envolvidos com cinema, que assim como nós, buscam formas alternativas e eficientes de produção de seus filmes. Acreditamos que momentos de crise produzem saídas, mas que nem por isso muitas vezes são viáveis ou produzem resultados satisfatórios para um número maior de produtores. É preciso pensar mais sobre isso. Para tanto, debruçaremos nossas discussões sobre temas como: cinema, formação de redes; mercado; sistema capitalista; maquina estatal e estabeleceremos distinções entre o cinema industrial e o cinema enquanto ferramenta de transformação social com vistas a encontrar saídas possíveis que nos permitam trabalhar e superar relações de trabalho alienado e passarmos a proprietários dos meios de produção e distribuição, pois, entendemos que só assim é possível haver leituras ou releituras da realidade através do cinema comprometidas com as históricas lutas da esquerda no Brasil e na America Latina assim como a colonização de nossos povos e culturas. Pensaremos, portanto, as bases para a criação de um cinema emancipatório.

O cinema e o audiovisual, como colocamos, tem profunda relação com as questões sociais. Nas ações empreendidas em 2013 houve uma rica profusão de pontos de vista sobre as manifestações o que dificilmente ocultava a repressão policial sistemática nos eventos até mesmo porque este não era o objetivo dos mídia-ativistas e cineastas que registraram as Jornadas de Junho. Por mais que estes produtores muitas vezes não estivessem organizados (o que obviamente os debilitou na luta), a mão de ferro do Estado não deixou de incidir sobre eles. A neutralização foi possível graças ao

suporte de grandes corporações como a rede globo, apesar de algumas vezes repórteres de grandes redes de comunicação também serem inevitavelmente alvos da repressão policial. Mas logo ao perceber os riscos de se estar frente a frente com uma enorme massa de pessoas que rejeitavam a mídia burguesa de um lado e a repressão de outro, fez com que as grandes corporações midiáticas filmassem tudo do alto dos helicópteros ou arranha céus protegidos da incontornável violência das ruas. Por outro lado, a exposição dos independentes garantiu não só acompanhar as manifestações em tempo real a partir de outros olhares, mas em desnudar as mais vis intenções do capital e seus defensores como foi o caso de policiais (infiltrados ou não) plantando provas contra manifestantes ou tirando a farda atrás de uma blazer preta e logo em seguida correndo atrás da pessoa que estava filmando que por sorte conseguiu entrar na embaixada dos Estados Unidos salvando-se da ação policial. Uma coisa é saber que a polícia é um antro de criminosos. Outra coisa é assistir isso e não ter dúvidas sobre o seu caráter. Isso tudo no final das contas provocou o aumento da repressão policial, o que também não deixa de ser uma novidade para nós. Essa é a função da denúncia: publicizar a vergonha alheia, expor e responsabilizar aqueles que causam e garantem a barbárie. Superar uma condição dessa natureza requer pensarmos todo o contexto social e histórico que este cinema faz parte atuando na disputa por mentes e corações.

II

O homem moderno carrega uma contradição em si, quem sabe a principal. É dele que advém importantes avanços de todas as ordens. O cinema, por exemplo, representa um importante avanço no campo das artes, mas que só foi possível graças ao desenvolvimento tecnológico. Sabe-se que o homem moderno goza deste status, conferido pela economia de mercado liberal, da concorrência e grandes monopólios. De todas as formas reivindica também a defesa da democracia, da igualdade perante a lei e defesa do interesse geral, da ordem e liberdades individuais. Nesse processo se materializa o Estado burguês que se baseia numa economia que ordena toda a vida social a partir dos interesses da classe que defende.

A produção cinematográfica depende de razoáveis recursos para existir. É por isso uma arte de muitos custos e difícil acesso por conta dos equipamentos necessários. É claro que a produção é adaptável a uma determinada realidade material, mas isso tem seus limites. Filmar algo e montar exige um custo, por exemplo da mão-de-obra e dos equipamentos utilizados. Se a produção envolve mais de uma pessoa há também os custos do pessoal envolvido, pagamento, alimentação e transporte. Por mais que haja importantes recursos advindos do Estado para o financiamento e distribuição de obras cinematográficas, sabemos que as políticas que regem este campo são ordenadas por cartas marcadas. Marcam-se as cartas de acordo com sua capacidade ou não de concorrer em meio a um universo de produtores de calibre muito maior e mais preparo e que, portanto, comumente acessam tais recursos e dessa forma se estabelecem no mercado. A chance de um produtor pequeno conseguir até mesmo verbas menores é reduzida se este não estiver inteiramente disposto e organizado para isso. Este é o primeiro passo para o caminho da profissionalização do cinema. Os gastos para ter uma produtora legalizada e regularizada são enormes e de fato poucos têm este privilégio. Por mais que haja um sem número de produtores espalhados pelo país a grande maioria permanece sem qualquer apoio por parte do Estado ou capital privado. No entanto, é no universo dos produtores independentes que o capital lança seu olhar em busca por novidades, ávido em cooptá-los na busca por suprir a miséria criativa do que já é conhecido pelo mercado.

A autogestão ao passo que é propositiva em formar e consolidar novas bases de organização horizontal, equânime, contribui para tornar mais explícito o que de fato representa esse antagonismo que tanto tratamos e falamos em teorias. Isso se dá porque a autogestão é incompatível com o mercado, com a burocracia e a verticalidade desses sistemas. Onde há mercado não há autogestão. Os produtores no capitalismo, ou seja, os trabalhadores, estão presos a um modelo em que o trabalho é apenas uma forma de garantir a manutenção da sua mão-de-obra que depende de condições mínimas de existência para a sua reprodução. O salário é a recompensa por esse esforço que não chega a resultar em ganhos ao próprio trabalhador, mas a um agente externo à produção que na verdade possui o monopólio dos meios de produção. Isso tudo coloca o artista ou o produtor diante de um desafio enorme. Ele precisa pensar as adversidades que está submetido, compreender a natureza dessas adversidades e como superar este estado de coisas.

A crise do artista é também a crise de toda sociedade. A classe artística não é nada homogênea e reproduz no seu interior, tal como diversos outros segmentos e estruturas societárias, as mesmas contradições da sociedade de classes. Vive suas pequenas misérias e engalfinham-se em competitividades tenebrosas. De uma forma geral, os artistas na medida em que se expressam através da arte aproveitando seus espaços de fala, demonstram incrível incapacidade crítica com relação aos principais problemas sociais. Pensemos, então, a relação da arte e do artistas na sociedade capitalista. O protesto, na medida em que ativa os ânimos, estanca sua raiva na sua própria incapacidade de modificar as relações necessárias na superação de contradições. A despolitização da arte tornou o artista descartável e inofensivo. Ele obedece aos ordenamentos de mercado em troca de algum diferencial, como status, contratos ou visibilidade. O cinema, o teatro, mas principalmente a música esvazia-se cada vez mais. Os novos nomes da música popular, da MPB ao rap, o que impera é a miséria. São bons esteticamente, tocam seus instrumentos maravilhosamente bem, mas o sumo é pautado por uma arte fundamentalmente capitalista e uma mentalidade pequeno burguesa, o que não necessariamente invalida suas expressões e produções tendo apenas esta um caráter adverso de uma arte emancipatória revolucionária. E as relações também se norteiam por este parâmetro.

O lugar da arte e do artista parece que se tornou o lugar de poucos que concentram seus pequenos poderes frequentando ambientes badalados com outros grandes nomes da arte que reforçam seus pequenos núcleos com alguns poucos selecionados contemplados. O hall dos simulacros muito bem frequentado é a nova cara do espetáculo. Quem não quer estar lá? A função dessa arte hoje por mais diversa que possa parecer confina-se na busca pela sobrevivência através da competição, portanto, quem chega lá são os merecedores e os mais competentes, de acordo com parâmetros construídos para um fim muitíssimo específico. A arte, no capitalismo, tem uma função específica. Em primeiro lugar, ela só é reconhecida como arte não meramente por existir como expressão humana que guarda igual valor como as demais expressões produzidas pelo gênero humano restando uma relação utilitária e fetichista. Isso asfixia a arte criando pequenos guetos e pouca resistência. Em segundo lugar, as relações, de um modo geral, são mediadas por interesses particulares e unilaterais. Nas sociedades capitalistas estes interesses estão notadamente relacionados ao mercado e ao capital. As relações são atravessadas pelo trabalho por sua vez fortemente vinculado à garantia da

produção e consumo mercantil. O trabalho apenas não basta. Ele deve servir à produção ininterrupta de mercadorias que o próprio trabalhador é impedido de consumir. A arte, portanto, torna-se mercadoria como qualquer outro produto a ser consumido. Em terceiro lugar, o trabalho quando não serve aos interesses centrais do capital é visto como algo menor ou simplesmente um trabalho improdutivo e, portanto, inútil. Isso faz com que a parcela que não entra no hall do consumo passe inevitavelmente a compor uma espécie de limbo da produção cada vez mais distante da possibilidade de garantir a sua própria sobrevivência. Este limbo também é consequência de segmentos da cena mais abastados que funcionam cooptando e neutralizando setores mais combativos, principalmente. Por isso, a arte no capitalismo não tem uma utilidade qualquer. Assim, tudo o que houver de mais subversivo é visto como degenerado, rústico ou arcaico neutralizando a singularidade e aquilo que de mais potente há na produção. Esse crivo milimetricamente arranjado passa a ordenar e tão logo determinar o que deve e o que não deve ser visto e consumido corroborando o esquecimento, construindo limbos auto-degenerativos retirando toda responsabilidade do mercado na construção dessas prisões.

Arte é trabalho, e isso tem forte significado. Marx, diz Marshal Berman, "vê o trabalho como uma fonte fundamental de sentido, dignidade e autodesenvolvimento para o homem moderno". O trabalho dá sentido à vida, pois transforma e integra o produtor numa relação de totalidade onde seus esforços inferem diretamente no campo social. No entanto,

> "o trabalhador mortifica seu corpo e arruína sua mente, só sentindo-se ele mesmo fora de seu trabalho, e quando está em seu trabalho parece estar fora de si mesmo. Ele só se sente em casa quando não está trabalhando e, quando está trabalhando, nunca se sente em casa. Seu trabalho, portanto, não é livre, mas coagido. É trabalho forçado." (Marx)

Ao estancar a produção artística por qualquer que seja o motivo, há um duplo prejuízo. Em primeiro lugar para o próprio artista, que não disporá mais da sua principal ferramenta; e em segundo lugar para a sociedade, que carecerá de maiores contribuições na produção da cultura facilitando o controle das redes de mercado. O trabalho é o elemento fundamental de qualquer sociedade. Na sociedade capitalista ele serve como forma primária da própria alienação humana, pois quando a produção está distanciada do produtor (em todos os sentidos), não há como pensá-lo para além da mera escravidão. A alienação, segundo Giovanni Alves, "é o ato/processo histórico de

perda/despossessão dos meios de produção/controle da vida social que constitui a condição sócio-existencial de estranhamento".

O artista vive o paradoxo entre sobreviver no capitalismo e fazer arte e até que se encontre uma solução para isso há um inevitável desgaste permanente que fará parte de todo esse processo. Existe um enigma a ser resolvido pelos artistas e produtores que diz respeito aos aspectos gerais da cultura e da arte assim como a sua sobrevivência como artista no campo individual. Isso comumente já faz parte da pauta de todos. Não se trata só disso. Esse problema torna-se ainda mais complexo se pensarmos que a resolução de boa parte das contradições (eu diria as principais, como a liberdade de criação e veiculação das produções e condições concretas para a realização dessa arte), só pode ocorrer num estágio avançado das lutas em prol da construção de um novo modelo de sociedade. A arte se emancipa junto com a sociedade e deve andar a galope com outras esferas do campo social disputando cada centímetro. A arte e o seu fazer mudam quando a sociedade acompanha este movimento. As experiências de arte que temos no capitalismo, no entanto, estão aquém do que a arte de fato pode oferecer, ainda que cumpra função importante na socialização e emancipação das pessoas dentro das micro-esferas societárias. Não se trata somente de um paradoxo ou de como saber lidar com o mercado. O mercado tem suas próprias regras, submete-se aquele que necessita sobreviver. Neste sentido não há escolha. Com isso, não se quer atestar a irreversibilidade do capitalismo como único sociometabolismo capaz de gerir as relações humanas. Eis parte da complexidade do enigma sobre o qual devemos nos debruçar.

III

Todo produtor terá que obrigatoriamente optar por qual caminho seguir, ainda que esteja inconsciente disso. Quanto mais crítico for seu pensamento, mais obstáculo encontrará. Até mesmo as relações pessoais e familiares podem se tornar um desafio para o artista. E chegará algum momento na vida que o artista se perguntará: é possível continuar fazendo o que faço? O que preciso compreender e fazer para superar qualquer possibilidade de invisibilidade ou esquecimento? E principalmente: como ganhar

dinheiro com o que faço? Isso é de fato possível?! O desestímulo que a sociedade burguesa cria contra os artistas e produtores não pode ser suficiente para neutralizá-los. Esse desestímulo é permanente, todos devemos saber disso sem que este seja o maior dos problemas. Essa é uma condição perene, nem por isso irreversível. O artista deve pensar a arte não como expressão individualizada que brota dos seus dedos ou neurônios. Pensar a arte integra um movimento intelectual e teórico crítico não se resumindo à mera produção artística de um determinado sujeito. À arte produzida cabe a reflexão sobre aquilo que se faz e seu efeito social. É preciso pensá-la como processo ontológico do ser social confrontando tudo aquilo que nasce como expressão artística com o meio social e as temporalidades históricas.

A arte, elemento imprescindível em qualquer gregariedade humana, é resultado de profunda inquietação e necessidade vital. A arte necessariamente reflete o seu contexto histórico situando-a nas tensões sociais mais gerais. A sua expressão é resultado da condição material de quem a cria. A formação ou capital cultural/educacional que o sujeito dispõe habilita-o ou não a expressar aquilo que o incomoda. Dependendo das condições técnicas, uma determinada produção pode ser aceita ou não em determinado circuito ou cena. Isso faz com que muito do que se produz nasça como insatisfação e desejo de mudança de uma determinada realidade social, o que caracteriza diversos estilos musicais como o punk e o rap ou o Cinema Novo. Os campos artístico e cultural são estrategicamente importantes na afirmação de um determinado conjunto de ideias que servirá a um fim específico. Há um verdadeiro desprezo pela arte e pela cultura no capitalismo e na sociedade hodierna, materializando-se em desvalorização direta daquilo que se produz e nos piores casos incêndios contra lugares que prezam pela história, memória, cultura e arte, como foi o caso do Museu Nacional há pouco tempo. Nada disso acontece descolado de um contexto social marcado pelas cisões de classes e os interesses inconciliáveis dessas mesmas classes. Dentro desse cenário contraditório, boa parte das expressões artísticas de alguma forma dialoga com as necessidades e exigências da sociedade de consumo, o que gera uma série de problemas para a arte produzida e para o artista que a produz.

As sociedades capitalistas de uma forma geral têm uma relação bastante utilitária com a arte. Seus museus lotados de pinturas e exposições muitas vezes acompanhados de todo um misticismo que forja uma redoma fetichizando o real significado daquelas expressões; grandes músicos em espetáculos memoráveis; o maravilhoso cinema que

encanta espectadores. Todas essas expressões de sucesso escondem outras sem as quais nenhum referencial poderia existir. Essa relação contraditória com a arte é a forma como o mercado encontra para manter sua própria dinâmica reconhecendo e usando tais expressões a seu favor. Essa dinâmica na verdade funciona reconhecendo uns em detrimento de outros, sendo o parâmetro dessa avaliação o valor maior que a arte pode oferecer ao capital: **o lucro**. O único alvo que o capital tem em mira, como bem coloca Marx, é a busca insaciável e incessante do lucro. Como capitalista, diz Marx, "um homem vem a ter um único impulso vital, a tendência a criar valor e valor excedente, para fazer com que os meios de produção absorvam a maior quantidade possível de valor excedente".

O capital é uma máquina, ou melhor, um sistema sociometabólico que se autoalimenta indefinidamente num movimento de autoexpansão de caráter predatório, incontrolável e que destina a apenas uma classe o controle da economia e das formas de sociabilidade num suposto movimento de autorregulação do mercado o que inevitavelmente causa profundos danos a uma imensa maioria pelo fato de haver a superexploração do trabalho. O que no final das contas garante os privilégios da burguesia, dos detentores do capital; não confundir com a mera posse de equivalente universal. O fetiche da mercadoria, onde a prática social mais reiterada é a da compra e da venda, é central nesse processo. O fetiche requer a si as vias pelas quais é processado todo um conjunto de alienação capaz de reorganizar as forças produtivas ao objetivo comum do capital, qual seja, a sua reprodução indefinida. É, portanto, um fenômeno complexo, só possível de ser compreendido em sua essência se observado em suas múltiplas faces de acordo com o seu tempo histórico. Como é um sistema em profunda contradição, opera dialeticamente a partir de certas estruturas, organizações e instituições que supostamente prezam pelo bem comum. Essas estruturas de poder tampouco estão alijadas de um contexto social maior e porque não global. Toda essa rede de poder se afirma num elemento fundamental: o fetichismos da mercadoria. Segundo Reinaldo Carcanholo,

> O fetichismo é mecanismo regulador das relações sociais na sociedade capitalista, permite o funcionamento e a regulação indireta do processo de produção da distribuição e da apropriação por meio do mercado. Além disso, o fetichismo é um fenômeno indispensável na preservação da ordem capitalista. Por meio dele, o conjunto dos seres humanos, em particular os subalternos, acreditam que o mundo é regido por determinações naturais, por leis naturais e imutáveis, e que, portanto, nada podem fazer contra isso. Acreditando-se

> dominados por forças naturais, tais seres (e todos eles, mas especialmente os subalternos) convertem-se em escravos: "o mundo sempre foi assim e nada há a fazer." Sua impotência, autoatribuída, torna-se real, concretiza-se.

As escolas, universidades, repartições burocráticas e jurídicas e todo o conjunto (com salvas exceções) dos espaços e territórios da cidade-empresa visam perpetuar a fabricação de um homem dócil, adaptado a uma realidade mercantilizada, privando-o de sua própria liberdade que se acentua no que diz respeito às restrições consolidando as relações de dominação. Oxigenar essa realidade por si só é um ato de coragem e bravura. A fábrica que tudo fetichiza também fetichizou a revolta, espetacularizando-a, transformando muitas vezes o enfrentamento numa via para o suicídio, o que reafirma o espetáculo como norma social. A emancipação necessária, portanto, está muito além da mera cidadania, visto os seus próprios limites estruturais. Ivo Tonet nos dá uma boa pista a este respeito. Diz o autor:

> Este conceito de cidadania não estaria sendo utilizado de forma pouco crítica ou seria ele, efetivamente, aceito como sinônimo de plena liberdade humana? Será de fato livre uma sociedade onde vigem plenamente as liberdades democráticas? Será este tipo de sociedade o horizonte inultrapassável da humanidade, isto é, uma forma de sociabilidade aberta ao contínuo aperfeiçoamento? Não haverá uma confusão entre socialidade e cidadania, sendo a primeira um componente da natureza essencial do ser social e a segunda uma categoria histórica e concretamente datada? Não será a cidadania, embora ressalvando decididamente os seus aspectos positivos e a sua importância na história da humanidade, uma forma de liberdade essencialmente limitada? A crítica radical à cidadania implicaria, necessariamente, uma opção por uma forma autocrática de sociabilidade? Haveria bases razoáveis, isto é, reais, para sustentar a possibilidade de uma forma superior de sociabilidade, radicalmente diferente da forma democrático-cidadã? Qual seria a natureza essencial daquela forma? E quais as consequências que derivariam daí para a prática educativa hoje? (Tonet, Ivo. Educar para a cidadania ou para a liberdade? 2005)

O uso que o mercado faz da arte, portanto, diz respeito do quanto cada expressão ou manifestação artística pode render em ganhos financeiros. Somente a partir daí seu valor social é percebido. Até então, essas produções estão no campo do famigerado underground (que é uma incógnita para muitos) ou do amadorismo, que se define por seu eterno estágio de menoridade sem grande valor. Como bem coloca Marshall Berman em Aventuras no Marxismo, "o capitalismo é terrível porque fomenta a energia humana, o sentimento espontâneo e o desenvolvimento humano com o único objetivo de esmagá-los, a não ser nos poucos vencedores que ocupam o topo." É claro que a modernidade trouxe uma série de benefícios incomparavelmente superior às

formas de organização social anteriores. No entanto, a dialética de Marx permite pensar que “o mesmo sistema social que tortura os trabalhadores também os ensina e transforma de tal forma que enquanto sofrem, eles começam a transbordar de energia e ideias”. Essas ideias muitas vezes materializam-se naquilo que genericamente denominamos “arte”. O artista não é só aquele que produz uma determinada expressão, mas o que reflete sobre a condição daquilo que se cria; das contradições em torno da sua criação e de como isso se relaciona com o meio e quais os resultados disso tudo na sua vida prática. Pensemos a produção artística no contemporâneo. Essas forças criativas estão absolutamente relacionadas com o contraditório contexto que as cercam sofrendo e reagindo de acordo com a correlação de forças e o momento histórico atestando muitas vezes a permanência ou extinção de determinada expressão. Se para muitos o termo “artista” parece um tanto quanto banal ou algo genérico tipo um balaio de gatos, para nós deve ser discutido como algo necessário à própria funcionalidade das sociedades. O artista é aquele que cria e oferece ao público e a todo tecido social algo mais que o simples consumo de um determinado produto/mercadoria. A arte produzida expressa a materialidade de um conjunto de elementos praticados e organizados de forma a dar sentido a uma determinada concepção, que ao ter contato com os demais gera reações diversas produzindo outros comportamentos e subjetividades o que escapa ao controle até mesmo de quem produz. Pensemos agora a questão do cinema mais propriamente dito.

IV

Toda a história do nosso país pode ser contada através do cinema. Certamente algum cineasta pensa em produzir um filme sobre os acontecimentos que estão se dando agora com antagonismos tão evidentes. A política é um prato cheio para o cinema. O cinema toca em questões cada vez mais profundas, ainda que em alguns casos pelo seu comprometimento com o capital deixe de questionar e passe a afirmar o establishment. Mas o que me interessa aqui é introduzir questões importantes que venho discutindo com meus companheiros de produção: o que se quer com este cinema que se faz ou que cinema é possível fazer nas condições dadas? Digo, no caso dos produtores e trabalhadores do audiovisual, da comunicação. Que tipo de organização é necessário construir para a produção e distribuição desse cinema que se quer fazer ou que se faz?

Que tipo de teoria é preciso desenvolver para fomentar a emancipação e a educação do olhar? E o mais importante: como contribuir para a revolução social utilizando o cinema para isso? E por fim, qual é a função do cinema na sociedade? São realmente muitas questões, mas temos que pensá-las.

O cinema parte de investigação; de linguagem e campos do conhecimento. É, devido a isso, uma arte de difícil acesso e produção. A sua qualidade depende da habilidade de quem a produz. Na medida em que essa habilidade é monopolizada ou restringida a poucos, a arte vira algo exclusivo das classes dominantes. Vira uma arte aristocrática. Por isso a ideia de que o cinema é feito para poucos. Se o cinema de fato fosse feito para poucos a indústria não teria sentido. A massa consome cinema, as empresas investem em cinema. O lucros são, portanto, altos! Não é essa, mais uma vez, a intenção do cinema revolucionário. Estamos debatendo em como produzir um cinema autônomo e antagônico aos mercados da arte. Como produzir este cinema? A partir das parcerias estabelecidas, do conhecimento acumulado e das redes estabelecidas, a função do produtor é aproximar este cinema do projeto de classe ao qual se filia. É preciso pensar criticamente a produção do cinema em tempos de crise financeira, moral e política onde o caos generalizado, violência e repressão, coloca-nos a toda prova de dificuldades, fazendo com que muitos trabalhadores do cinema tomem para si a solução imediatista e inócua de superação da precariedade através dos modelos de mercado, tornando-se empreendedor de si e mercantilizando tudo quanto for possível resultando em expressões esvaziadas de conteúdo crítico. Por mais que o mercado e a indústria divulguem ganhos suntuosos, sabemos, pois, que ele é concentrado nas mãos de poucos. Essa é a velha saída individualista ou corporativa. Ela se encontra na prateleira de todas as áreas e esta a disposição, mesmo que no campo da imaginação ou alucinação, a todo tecido social. Debater sobre mercado e formação de redes é de fundamental interesse para nós, enquanto produtores de cinema, pois buscamos meios independentes e coletivos para viabilizar nossa produção.

Pensar a formação de redes é também nos colocar na condição de construtores de formas de rede que são construídas a partir de pautas comuns. Por mais que existam diferentes segmentos da esquerda tem que haver pautas comuns. Essas pautas são de interesse político e social. Este é apenas o primeiro passo. A rede é também uma questão de sobrevivência. O cinema é uma ferramenta imprescindível na defesa dos grandes interesses de classe. Essa arte está longe de ser um mero divertimento. Obviamente que a utilizamos também para isso. Vamos ao cinema em encontros com

amigos e namorados para ter contato com outras sinergias e saímos afetados dependendo daquilo que nos é mostrado. Por isso, é normal fazermos balanços, ainda que breves e de forma mental, após ver um filme. Esse afeto é carregado de valores que por vezes se confrontam com os nossos, causando as reações mais diversas. Às vezes estranhamento ou má compreensão, outras vezes uma profunda identificação com aquilo que vivemos ou pretendemos viver. Como cada frame é pensado, nada é mostrado gratuitamente. Desde a elaboração do roteiro, filmagem e montagem, tudo é milimetricamente pensado, até mesmo no cinema mais livre. O exercício da montagem, por exemplo, estabelece o que entra e o que fica de fora definindo o conteúdo e a narrativa do filme. Por isso, explorar e compreender essa arte requer uma boa compreensão dos fatores sociais que determinam aquilo que se produz. No entanto, utilizamos o cinema primordialmente para confrontar nossos limites pessoais, mas principalmente aqueles que atravancam o avanço das sociedades denunciando as contradições através das ferramentas do audiovisual. O filme político é, portanto, uma arma eficaz nas disputas hegemônicas. Ainda que as esquerdas de uma maneira geral tenham entendido mal a função do cinema (arriscaria dizer que alguns setores simplesmente recusam essa ferramenta como algo necessário), a sua produção acaba avançando por outros lados, que por uma falta de organização é facilmente cooptado pelo mercado e suas formas de fetiche e espetáculo. Digo que as esquerdas entendem mal porque em primeiro lugar muito mal produzem filmes, muito menos apoiam-se os produtores restringindo-se a algumas exceções de nomes já demasiadamente conhecidos funcionando muitas vezes como um outro mercado. A esquerda não fomenta a produção cinematográfica, e seus produtores por uma parca formação intelectual acabam se formando por outros referenciais e naturalmente servindo a outros interesses. As esquerdas, portanto, não fazem uso dessa ferramenta tão necessária à luta dos trabalhadores que diariamente são bombardeados com mil notícias capciosas da direita e produções com mega investimentos. Os partidos, sindicatos e organizações autônomas muito recentemente tem se preocupado com o audiovisual beneficiando cobertura de manifestações ou análise política, mas nunca a construção lúdica da emancipação humana ou simplesmente uma montagem agressiva que denuncie com eficácia os desmandos do capital e do Estado e fomente a revolta popular. Eles não têm quadros qualificados para isso. E que diferença faz este apoio? Para quem produz, muita. Para os trabalhadores o ganho é ainda maior.

O cinema político é aquele que se agrega às lutas sociais desenvolvendo-se no seu interior, independente do seu modo de financiamento. Seja nas culturas de resistência ou nos movimentos sociais este cinema se forja a partir de necessidades reais e concretas. Sua precariedade, no entanto, é o seu principal limite o que muitas vezes reduz a sua vitalidade resultando na sua anulação. O cinema que é possível fazer então na maioria das vezes é tecnicamente limitado, mas nem por isso perde no seu potencial crítico como é o caso de Atrás da Porta filme visceral de Vladimir Seixas ou À Margem da Imagem de Evaldo Mocarzel que aborda os porquês de um importante setor da classe trabalhadora estar alheia às construções narrativas imagéticas e quando aparecem são marcadamente caricaturizados ou utilizados em prol de interesses privados. A distribuição desse cinema também é precária, pois não existem redes horizontais estabelecidas a partir de um objetivo centrado e comum, necessário à construção de alternativas ao mercado que tudo traga. Os produtores, então, são obrigados a adentrar em regras muito pouco conhecidas e que tem seus mecanismos próprios de seleção que estão longe de ser democráticos. O que se quer com este cinema é limitado mais uma vez por estes fatores. Registrar-se na Ancine, ter um Mei, pagar taxas, impostos, enfim, tudo isso não necessariamente precisa fazer parte da construção cinematográfica. Produzir um filme independente com orçamento médio é algo muitíssimo difícil. Os filmes políticos produzidos são neste universo os mais baratos. A função do cinema político é certamente contribuir da melhor forma possível às necessidades mais urgentes da classe trabalhadora, contribuindo para a sua organização e emancipação. É função deste cinema denunciar (sem pestanejar) a burguesia como classe dominante e seus aparatos como a polícia, a justiça burguesa e a sua mídia que entorpece os trabalhadores com mentiras e mentiras. Dentro disso, o cinema entra num debate ainda maior que é o campo da comunicação.

Existe um pensamento aristocrático até mesmo na esquerda que diz que o cinema se resume a obras ficcionais, excluindo aí uma gama imensa de documentários e outras obras experimentais que a partir dessa leitura não gozariam do status de cinema. Geralmente os setores que partem desse lugar não são produtores, mas teóricos ou críticos, o que limita a sua visão e leitura sobre os processos de pré-produção, produção e distribuição. De forma geral, acreditamos ser cinema, tudo aquilo que parte de uma estrutura em audiovisual que não se esgota em formatos de programas televisivos ou publicitários, que arrisca novas linguagens não comumente usuais a partir de uma narrativa totalizante. O cinema possui inúmeras formas de linguagens, narrativas,

conceitos e metodologias de produção. Para se produzir um filme é necessário pesquisar sobre o assunto, pensar todo o processo de produção desde técnica, roteiro, montagem, finalização, distribuição e, claro, todo o pessoal envolvido como técnicos e especialistas. Porem, um filme pode ser feito sem ter a princípio alguns elementos como, por exemplo, o roteiro. Um documentário pode ser feito no calor das movimentações políticas e só depois ser estudado em como construir uma narrativa a partir do material bruto como é o caso do clássico documentário A Batalha do Chile de Patrício Guzmán. Um filme para ser considerado como tal não precisa necessariamente passar pelo crivo da distribuição, mas um filme sem roteiro e distribuição não completou todo o seu caminho. Sim, são múltiplas as formas de se fazer um filme, mas nem todo filme atua como ferramenta de transformação social; muitos inclusive, visam a alienação do espectador por meio do espetáculo, tal como coloca exaustivamente Guy Debord em seu clássico livro "A Sociedade do Espetáculo". Contudo, o cinema como ferramenta de transformação social que tratamos aqui é sensível a metodologias de produção e temas que incitem questionamentos sobre o sistema capitalista e sua construção ética de individuo. Acreditamos que fazer cinema parte de funções técnicas e artísticas. Nesse sentido o cineasta atua na sociedade como construtor e dinamizador de idéias, que estimula em maior ou menor grau a transformações das estruturas de poder ou a manutenção de tais estruturas. Sendo assim, o cinema é um campo de disputas, e o que esta em jogo nessa disputa são os temas que iremos abordar e a lógica de produção dos nossos filmes. Em vez de reproduzir a divisão do trabalho na produção dos filmes, o cinema revolucionário deve utilizar metodologias horizontais de produção, substituindo o clichê das narrativas e roteiros por temas originais e formas originais de contar histórias. Pensamos que uma ruptura com o cinema industrial só é possível absorvendo três pautas principais:

- 1ª utilizando roteiros que possam estimular, de forma geral ou especifica, visões críticas da sociedade que habitamos e trabalhar formas de produção eficientes fora do mercado;
- 2ª metodologias de trabalho horizontalizadas, pois, só com a valorização e estimulo do sujeito enquanto agente criador de idéias é possível criar obras que sejam capazes de propor rupturas efetivas contra o sistema capitalista;
- 3ª a criação de redes de apoio mutuo é o amparo para as demais pautas; ela possibilita a viabilidade do projeto. Essa rede absorve a polivalência de

> funções que envolvem a realização de um filme e toma partido dele de forma cooperativa, ao passo que por uma condição de logística de trabalho seus membros se diluam em diversas funções especificas; é de fundamental importância que todos os envolvidos no ato de criação tenham direito a fala de modo a enriquecer a obra como um todo e o trabalho de cada um.

O cinema como ferramenta de transformação social, portanto, pode ser expresso através de uma linguagem simples documental ou algo mais complexo em narrativa ficcional. Há todo um processo de produção material e conceitual que determina o que é cinema, porem, o cinema é uma arte coletiva e com diversos campos de atuação, mas que não necessariamente precisa funcionar a partir da lógica da divisão social do trabalho capitalista. Há formas colaborativas e horizontais possíveis e que não perde em seu potencial, pelo contrário, agrega ainda mais possibilidade de desenvolvimento dos seus campos.

V

O que é um filme? Um filme é uma estrutura narrativa composta por linguagens sonoras ou silêncios, texturas e estética visual e sonora. Por mais que o cinema tenha nascido sem som é impensável hoje produzir algo sem este necessário elemento. O filme pode ter uma determinada narrativa que para uns soa familiar enquanto outros podem achar absolutamente estranho e incômodo. A narrativa e o argumento compõem um filme. Há o elemento da montagem que organiza um determinado conjunto de informações visual e sonora o que torna cada filme algo singular. Um filme não é, obviamente, somente aquilo que nos agrada. Ele pode ser ficcional ou documental. Para ser um filme também é necessário haver algum tipo de tratamento particular. Os filmes geralmente são produzidos pensados previamente amparados por pesquisa prévia. Há os fatos políticos que geram materiais fílmicos no calor do momento também. Para fazer um filme é preciso aprender diversos campos da produção cinematográfica. Operar câmeras, luz, som, montagem, coloração, pesquisa, mixagem, masterização isso sem contar com a etapa da distribuição tão importante quanto todo o resto. Não se produz um filme somente com conhecimento teórico ou filosófico. Por isso, os produtores

precisam compartilhar suas experiências como forma de estimular e desfazer certas normatividades e até impossibilidades notórias para os mais precarizados que quase sempre é aquele que mais deseja e precisa produzir, mas que menos têm, pois quase sempre está vendendo sua mão-de-obra para outros fins.

A poesia do cinema, no entanto, não é algo que se aprende, mas se faz e de acordo com esse fazer se chega a alguns resultados importantes para a arte e para a comunicação. Fazer um filme sem um propósito inicial aparente também é possível e geralmente daí nascem filmes experimentais. Mas a produção aliada a objetivos principalmente sociais é necessária para ampliar o acesso e popularizar esse magnífico campo artístico que engloba muitas outras artes. A experiência torna-se mais rica com a socialização desse complexo fazer entre os sujeitos sociais possibilitando a eles maior compreensão e contribuição a uma determinada causa a partir de trocas emancipatórias. O título de um filme pode parecer atraente, mas também enganador. Não há formula para se produzir qualquer coisa a não ser as matematicamente enquadradas num determinado procedimento, como construir prédios ou coisas do tipo. Nem mesmo a ciência possui uma formula. Não é essa a proposta do debate, pois o fazer não implica necessariamente uma determinada normatividade. As formas de fazer nunca estão alheias às possibilidades materiais e concretas que podem de fato tornar possível a produção, mesmo que limitados. Isso quer dizer que o fazer deve ser necessariamente experimental e socialmente comprometido abrindo caminhos ainda desconhecidos, acertando ou não em sua proposta.

Há várias formas de se produzir um filme, mas poucas com parcos recursos e pessoal envolvido. É dentro dessas condições que o cinema independente se desenvolve. Por isso a experiência deve ajudar na formação do livre-produtor. Mas vejam que ela só não é o suficiente. É preciso investigar e para isso precisamos de um método. Uma questão principal é: que filme se quer fazer? Um doc-drama? Ou simplesmente um documentário? Uma ficção? Curta ou longa? São várias possibilidades. Onde se vai veicular? Nas redes virtuais ou TV´s, cinemas ou cineclubes? Nas praças e ocupações? Isso implica pensar que filme se pode fazer e como realizar essa produção. O cinema é campo vasto e historicamente rico. Hoje, até mesmo alguns vídeo-clipes se intitulam filmes. Um certo exagero, pois um filme requer um determinado tratamento e estrutura de linguagem e narrativa. O cinema como se percebe é necessário, sobretudo nas formas de dominação do capital, mas também nas disputas que se travam em narrativas

antagônicas ao modelo espetaculoso das grandes corporações. Um fator deve ser determinante: produzir até que não se possa mais. Não de maneira análoga às alienadas formas de produção em série dos artistas que desejam views alucinadamente e que constroem seus filmes a partir dessa demanda. Um cinema revolucionário não se enquadra nos procedimentos da propaganda industrial. Aliás, não é esse o seu objetivo e nem deve ser. Ainda assim, este cinema não pode estar alheio aos meios existentes de divulgação ainda que quase completamente capturadas pelo capital. É uma contradição que deve ser superada na formação de redes de apoio mútuo para assim superar a forma-mercado. A dificuldade é que os livres-produtores começam suas trajetórias de forma muitas vezes solitária, o que dificulta obviamente o seu estímulo e vontade. As atividades coletivas e o cinema é a expressão da coletividade nesse sentido, são muito engrandecedoras, por isso a necessidade das parcerias.

O cinema crítico contemporâneo está em impasses determinantes para sua sobrevivência e manutenção. Este cinema está em permanente crise e modifica-se rapidamente por conta da própria dinâmica a que estão submetidos seus produtores que carecem de apoio e alternativas de distribuição. Muitas vezes o produtor viabiliza a produção de seus projetos com recursos próprios. Mas essa dinâmica tem uma validade muito curta, pois o produtor também precisa viver como qualquer ser humano e possui necessidades materiais básicas, como uma moradia, alimentação digna, transporte, etc. Geralmente isso acaba levando-o ou a uma completa adequação às normas de mercado que passa a negociar e influenciar nas produções ou este artista simplesmente desaparece caindo facilmente no esquecimento. Como não há uma organização da arte independente muitos produtores acabam não tendo o privilégio de resguardar aquelas produções para gerações futuras, o que acaba por ser uma perda enorme para toda a sociedade que deixa de conhecer obras reveladoras de determinados aspectos da realidade. A questão financeira, portanto, acaba sendo determinante para que este cineasta ou qualquer produtor independente possa produzir e distribuir sua produção. A dinâmica política e econômica local e global é determinante para este cinema. Para comunicadores independentes de uma forma geral as coisas também caminham por aí. O que se conclui quase que automaticamente é que os diversos campos da comunicação devem interagir como forma de desbravar caminhos difíceis, cifrados. O cinema convencional de cunho comercial depende das TV´s, rádios e jornais corporativos já historicamente comprometidos com a indústria cultural. O cinema alheio ao mercado

depende das rádios comunitárias, sites, blogs e portais de esquerda ou independentes, canais de TV online, jornais, revistas e demais canais. Uma das primeiras tarefas para a integração dessas mídias é a produção de um mapeamento de estruturas comunicacionais dispostas (a partir do seu caráter político principalmente) a se integrar numa relação de ganhos compartilhados distanciando-se de qualquer unilateralidade ou instrumentalização das relações. Produzir uma teoria para o desenvolvimento do cinema independente é tarefa árdua, muitíssimo necessário. E o que é este cinema que chamamos independente?

O cinema de uma forma geral depende (para sua existência) de todo um aparato técnico, de pessoal e distribuição capaz de dar cabo de seus objetivos que é comunicar, tocar, sensibilizar o público que passa a interagir com a sétima arte criando íntima relação entre aquilo que é visto na tela e a própria realidade concreta material. O cinema subdivide-se em diversas categorias não tendo uma universalidade nem mesmo em suas formas de fazer, da produção, dos temas e formas de se abordar determinado tema, da estética, dos valores ou sonoridades, das formas de se montar ou distribuir. O cinema é estratificado sendo uma das principais barreiras para o cinema independente justamente a indústria cultural ou as formas de mercado em organizar as produções o que acaba por determinar aquilo que deve ou não ser visto, quando e como. O cinema independente não necessariamente responde a anseios revolucionários. Ele, num primeiro momento, quer apenas existir e expor ao outro suas expressões sinceras. É no processo de afirmação que ele se depara com as contradições do campo social o que faz com que busque por respostas aos atravancos que se percebe submetido. Se este cinema despertar algum interesse utilitário do mercado a conciliação com tais interesses passa a reverberar em suas expressões e posturas o que acaba por dispensar que se desperte em si a singularidade de um pensamento ruptivo devido ao seu novo lugar que muitas vezes pode ser ilusório, pois o mercado é uma instância contra-revolucionária. Nessas condições a gênese, portanto, do cinema independente acaba por agregar um valor de mercado ao invés de ressaltar suas qualidades antagônicas a este meio cifrado. Este nem por isso é parte de qualquer movimento automático, mas de intensas negociações e crises entre as partes, mas principalmente para o artista produtor, pois inexoravelmente leva-o a aderir a todo um conjunto de relações antes inexistente ou que simplesmente negava em sua prática existencial. É notório os ganhos para a arte quando o sujeito histórico produtor está munindo-se de antemão dos descaminhos das vias de mercado. É

óbvio que essas dificuldades não são novas, exclusivas do nosso tempo. O cinema do passado experimentou isso antes. Mas muito antes de almejar inserção nas redes de mercado, o cinema independente deve resolver os problemas inerentes à sua condição.

VI

Na década de 60 a questão para a militância de esquerda, segundo Reinaldo Cardenuto, era:

> "Como circular a arte de engajamento nacional popular para um público amplo se o mercado existente estava estruturado para contemplar o produto comercial e estrangeiro?" (A economia do cinema nacional popular – comentários em torno dos anos 1960, Cardenuto, Reinaldo)

A produção de Cinco Vezes Favela foi bem sucedida, apesar dos poucos recursos advindos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e Centro Popular de Cultura (CPC), mas fracassado na distribuição, ficando em cartaz somente uma semana. Com relação a outros campos da arte de esquerda o dramaturgo Vianna Filho, segundo Cardenuto, questionou a capacidade do Teatro de Arena contribuir para a conscientização das massas pelo fato de estar restrito a um público reduzido de pagantes.

> "Um movimento de massas só pode ser feito com eficácia se tem como perspectiva inicial a sua massificação, sua industrialização. É preciso produzir conscientização em massa, em escala industrial." (Vianna Filho, 1983, p.93)

O CPC pensava que para resolver esta equação era preciso levar a arte crítica às pessoas que precisavam ter contato com essas expressões. Segundo Cardenuto,

> "Na tentativa de concretizar esse processo, o CPC foi às ruas cariocas encenar peças-pílula (textos de mobilização política com curta duração) e chegou a realizar diversas intervenções em espaços comunitários até seu encerramento compulsório com o golpe militar de 1964."

Por outro lado, era preciso não dificultar este contato com o típico experimentalismo do Cinema Novo.

> "Na opinião de Carlos Estevam Martins, primeiro presidente do CPC, o artista de esquerda, para estabelecer uma comunicação efetiva com o povo, deveria se apropriar das experiências estéticas convencionais, já testadas pelo mercado cultural e, portanto, bem recebidas por um amplo público."

Em contraposição, coloca Cardenuto:

> "Considerando ingênua a premissa de Carlos Estevam, de acreditar na linguagem comercial como forma de conscientização política, Glauber defendeu o choque de olhar, a adesão a uma nova visualidade que proporcionasse ao espectador um distanciamento crítico: não reconhecendo a estética convencional, sem identificar-se com o filme na chave da experiência clássica, o público participaria de uma reflexão autêntica sobre o país, de incorporação ideológica da miséria e do popular, que operasse o rompimento com o cinema estrangeiro de reafirmação do colonialismo, além da negação de uma filmografia nacional modelada pelos valores do ocupante (as chanchadas em especial)."

A polêmica sobre distribuição foi levada a cabo pelo Cinema Novo colocando como necessidade a industrialização do cinema nacional fundamentalmente creditando no Estado a intermediar este processo também por vezes participando a burguesia nacional. Estes naturalmente passaram a ficar de fora com o golpe de 1964. O imperialismo e sua indústria hollywoodiana foram vistos como o principal empecilho. O cinema nacional de uma forma geral superou o problema central de distribuição da produção nacional existindo hoje uma indústria notável que movimenta largos recursos. Não só a produção nacional foi incorporada como também a diversidade desse produto nacional. No entanto, assegura a poucos as condições materiais e distribuição das várias estratificações desse cinema nacional. O contexto político atual, todavia, passa a desassistir este cinema nacional taxando-o de esquerdista contemplando um cinema conservador revisionista que emerge das sombras como propaganda da política ultra-liberal. A crítica de Cardenuto à crença do Cinema Novo no Estado e na burguesia nacional como força indispensável neste amplo processo de produção e distribuição é válida pois estas estruturas são muito pouco confiáveis pela instabilidade dos regimes e interesse geral da burguesia como classe dominante. O cinema crítico não pode ser refém dessa dinâmica. Obviamente que o cinema independente não criará uma bolha em torno de si capaz de blindar forças estranhas. Este cinema está completamente imerso nas contradições sociais e mesmo que atravessada por essas forças (e muitas vezes ter de se curvar perante elas), mantém como determinação alguns elementos fundamentais:

- A conscientização dos trabalhadores e oprimidos

- Avanço e transformação da arte
- A denúncia contra todo um conjunto de opressões
- A sobrevivência e emancipação dos produtores, artistas e trabalhadores da arte

Para garantir estes objetivos com firmeza é preciso a associação dos produtores numa articulação capaz de assegurar o sucesso das determinações. Este processo envolve:

- Recursos e condições materiais
- Conhecimento teórico revolucionário
- Organização

Já podemos ter com clareza a leitura de que o desafio colocado ao cinema independente, de esquerda, combativo é maior do que se imaginava na década de 60, já que o apoio que parecia determinante é sazonal e não raro se voltará contra as expressões artísticas de esquerda fragilizando ainda mais tais expressões. A alternativa que resta é a auto-organização dos produtores. A produção cinematográfica brasileira está mergulhada na contradição social histórica e atual do país. O que se percebe é que desde o acirramento das tensões sociais principalmente no pós-crise de 2008, as produções têm retratado diversos episódios e momentos como forma de iluminar o presente ou simplesmente mistificá-lo. O cinema torna-se arma de guerra imprescindível nas disputas. Não há como fugir dessa realidade. Os diferentes campos políticos constroem cada qual sua leitura da realidade buscando a partir de suas produções defender um determinado projeto e influenciar os rumos da sociedade. A difícil tarefa da produção para a maioria dos produtores tem se tornado ainda mais penosa, haja vista a escassez de financiamentos e formas de distribuição. Enquanto produtores independentes desaparecem ou são facilmente cooptados, empresas de comunicação emergem notabilizando-se de forma artificial e instantânea. Os reacionários usam o cinema como forma de propagar o revisionismo histórico construindo e imaculando figuras grotescas como Olavo de Carvalho e Jair Bolsonaro. Este cinema é baseado em mentiras e deturpações com forte apelo a valores neofascistas notadamente intolerantes com o diferente e com tudo que consideram esquerda. É um cinema destituído de alteridade, pobre no que diz respeito à linguagem e argumentos, cheio de ódio e rancor, financiado pelo empresariado, mas cada vez mais apoiado por

seguidores na internet que fazem iniciativas como a Brasil Paralelo crescer fabricando diretores igualmente rasos como Josias Teófilo.

A Brasil Paralelo é fruto de grande investimento entre setores empresariais da necessidade de criação de uma comunicação de direita no país atuante na internet. Ele cresceu exponencialmente desde sua inauguração. Seu canal no youtube foi criado em 24 de julho de 2016 e já está com mais de três milhões de inscritos o que tem enorme importância. Essa empresa ganhou relevância na disputa de hegemonia na internet funcionando como uma espécie de metralhadora giratória acompanhando com eficiência os fatos, produzindo sua visão sobre os principais acontecimentos processado na máquina comunicacional reacionária que investe pesado no revisionismo de toda história do Brasil como forma de legitimar e tornar aceitável a exploração. Sua função tem sido sobretudo incutir a mentalidade do livre mercado com domínio de uma estrutura de poder onde quem decide é por fim a força do capital. Sabemos que a luta de classes é travada em diversos campos como a cultura, arte, ciência, comunicação, educação, etc. A Brasil Paralelo como típica comunicação direitista trata este assunto com profunda hipocrisia. Na verdade essa empresa trata os seus espectadores como se fossem incapazes de compreender a realidade, construindo verdadeiros espantalhos mistificando algo razoavelmente simples de se compreender: a contradição entre capital e trabalho ou da exploração do homem pelo homem.

Ironicamente a Brasil Paralelo produz uma mentalidade ainda mais nociva e subserviente que a mídia corrompida que atacam como forma de descredibilizar numa relação espetaculosa setores adversários da mídia burguesa que não estão completamente alinhados com suas políticas. Essa acusação ininterrupta principalmente contra a rede globo os coloca na pretensa posição de comando da interpretação dos fatos. Os rostos que ali aparecem representando a empresa nada mais são que testas de ferro que ocultam os donos do capital que investem pesado sustentando a ofensiva comunicacional reacionária o que de fato coloca a comunicação de esquerda em séria desvantagem (nem por isso impossível de superar tal condição). A Brasil Paralelo investe na construção da ideia de que ser de esquerda é estar tomado pelo mal, estando contaminado devendo este mal ser emergencialmente expurgado. Não há ninguém tomado por doença do esquerdismo ou direitismo. Escolhas políticas não são doenças. São justamente escolhas que pessoas fazem de acordo com aquilo que defendem para si a partir de uma determinada orientação estando nós de acordo ou não. Dentro disso existe a possibilidade de disputa de consciência que tem por função desestabilizar ou

emancipar os sujeitos a partir do convencimento ou abandono de determinadas crenças de uma consciência anteriormente construída. Ninguém está tomado por uma espécie de bruxaria por ser comunista, muito menos artistas, políticos e intelectuais que sabem muito bem o que estão fazendo. Ser de direita ou esquerda quer dizer defender determinado projeto de sociedade. É claro que nem todos ainda têm essa consciência política construída, mas todos de alguma forma reforçam ou negam isso em suas relações cotidianas. A direita lida com essa contradição de uma forma dissimulada como se houvesse apenas um lado criado a partir de uma perspectiva moralista. Somos bons, eles são maus, por isso perversos e não-humanos, estão tomados pelo esquerdismo e devemos mostrar a verdade que na prática não se diferencia de um modelo opressivo altamente hierarquizado comandado pelos de sempre, a burguesia e suas classes auxiliares como os militares. Nesse jogo maniqueísta a direita constrói sua auto-imagem como sendo oprimida pela hegemonia esquerdista. Mas agora o cenário mudou e, segundo eles, não deve mais ser um problema se colocar publicamente como um ultra-direitista com claros contornos fascista que bebe de um nacionalismo tosco, caricato e exagerado. O governo neofascista de Bolsonaro ainda que dissimule um desdém também está atento para a importância dessa ferramenta. Que papel tem o cinema de esquerda neste contexto?

VII

Josias Teófilo afirma que todo o cinema nacional simplesmente não presta. “É como se a gente recebesse tudo de segunda mão. Parece que não tem nada de originário, de fundamental sendo feito. Não existe um filme que você diga: este filme precisa ser visto.” A estratégia da desqualificação sem ressaltar qualquer relevância nas demais obras produzidas é a mesma adotada por políticos, intelectuais e empresários ultra-reacionários quando se pretende combater seus adversários isentando-os de elaborar argumentos consistentes contra o que discordam. É uma espécie de argumento de autoridade frágil, sempre sarcástico, abaixo da crítica; único artifício que encontram para sua auto-afirmação. Segundo Josias, isso tudo acontece “porque as pessoas têm uma tendência muito ideológica no cinema nacional”, o que lhe parece um absurdo sendo isso um grave poluente ainda que suas produções estejam mergulhadas em valores e forte ideologia conservadora que socialmente tem clara intenção em defender

os interesses da classe dominante. O problema na verdade não é a ideologia, mas qual leitura de mundo se produz e se defende. E completa Josias em entrevista ao Brasil Paralelo (sucursal do MBL):

> "E como essa tendência ideológica se reflete na realização dos filmes? É no esquematismo, por assim dizer. Vamos dar um exemplo, o filme Aquarius. O filme tem esse problema de tratar sob o ponto de vista... aquele maniqueísmo socialista. Por um lado tá o empresário, por outro tá ali a pessoa boazinha, independente, na visão deles. E o recorte sempre de luta de classes. As pessoas estão fazendo um esquema baseado numa teoria. Qual é essa teoria? Principalmente a teoria marxista. Ou seja, de luta de classes. Existem classes que são essencialmente más e classes que são essencialmente boas. Os empresários são as pessoas más que estão ali para atrapalhar e explorar o trabalhador, as pessoas puras de coração. Isso é muito curioso."

Na verdade o marxismo nunca afirmou que há classes boas ou más. Vejamos o debate proposto por Wagner Rossi em seu livro Capitalismo e Educação:

> "A organização econômica da sociedade privilegia determinadas classes, as quais pela detenção da propriedade do capital e/ou da terra, monopolizam os instrumentos de produção e sujeitam as demais à sua dominação e exploração. Essa dominação é exercida a partir e para garantir a exploração econômica do dominado, e tem-se apresentado historicamente de modos diferentes, todos eles procurando, ao mesmo tempo, os melhores resultados possíveis para o explorador e a continuidade, expansão e reprodução das condições da exploração. Nos tempos históricos, mais afastados, a dominação era exercida, de modo mais aberto, pela predominância física ou militar do dominante sobre o dominado que, vencido em combate, era reduzido à coisa de propriedade do vencedor, através da escravidão. Com a gradativa evolução das relações sociais, as maiorias exploradas em lentas e árduas conquistas vão conseguindo mudar a fisionomia da dominação, enquanto os dominadores se apegam a seus privilégios que defendem, tentando perpetuá-los. A dominação persiste todavia, embora tenha de ser adaptada a novas circunstâncias, cada vez menos explícitas e mais sofisticadas. Os próprios dominadores mudam, sem que os dominados deixem de sê-lo. A exploração econômica, embora represente o suporte e a razão de ser de todo o processo de hegemonia – dominação, recebe permanente reforço jurídico-político e ideológico. O Estado moderno, enquanto aparato jurídico-repressivo e enquanto aparato ideológico, torna-se o instrumento precípuo da manutenção das relações sociais de produção, isto é, da "ordem econômica constituída." O Estado não paira sobre as classes, harmonizando-lhes as relações, mas, ao contrário, é instrumento da classe dominante no exercício de sua hegemonia ideológica e de sua dominação política. A dominação se exerce através de mecanismos aparentemente mais democráticos e certamente mais eficientes. Um processo de rebeldia e de afronta à dominação pressupõe necessariamente a consciência da própria condição de dominado. A partir daí serão necessárias condições especiais, concretas, que viabilizem a rebelião. Os dominadores, com acesso ao exercício do poder político, usaram-no no sentido de assegurar a permanente reprodução das condições de sua dominação. A lei garante a sucessão à propriedade, coíbe as tentativas de organização dos dominados, preserva a "liberdade" de iniciativa econômica. O princípio da igualdade perante a lei dá legitimidade formal à exploração capitalista, "esterelizando" o indivíduo das "impurezas" de sua classe social. Para a lei não

> há classes. Não importa que fora dos códigos o capital monopolista estabeleça crescente desigualdade econômica e estenda sua exploração voraz contra os trabalhadores. Os aparelhos repressivos garantirão contra eventuais transgressores das leis. (...) Mas é necessário impedir até mesmo a consciência, no explorado, de sua própria exploração. A hegemonia da classe dominante estende-se aos meios de comunicação de massa, as igrejas e até a sociedade familiar – que veiculam a ideologia da classe dominante, inculcando nos dominados a aceitação de sua situação enquanto reforçam nos dominadores a certeza de seu predestinamento à direção das "massas", do seu papel de "condotieri". Os mecanismos sociais de repressão-inculcação são assim complementares e objetivam garantir a permanência das condições necessárias à continuidade e expansão das relações sociais de exploração. No mundo contemporâneo a inculcação ideológica tem ganho predominância sobre a pura repressão. Regra geral, os empresários têm clara preferência pelos regimes políticos conservadores mais autoritários que, com mão-de-ferro, sufoquem as reivindicações populares, proíbam o funcionamento dos sindicatos, tornem ilegais os partidos reformistas e revolucionários e lhes ofereça o "povo" de mãos atadas para a exploração de seus trabalhos, que será de molde a de tudo despojá-lo, em benefício do lucro das empresas (dos capitalistas).
>
> No momento, em função das dificuldades de se manterem os antigos padrões de dominação coercitiva, os meios ideológicos têm grande importância no processo de manutenção da exploração. A adesão dos dominados aos valores da dominação que facilita e reforça a própria dominação, requer apresentação de aparente "abertura" dos canais de acesso às classes dominantes. É preciso, pelo menos, que alguns dominados se transformem em dominadores para provar tal "abertura" e mais que isso para mostrar aos dominados que "eles podem subir", "mudar". A ideologia do capitalismo liberal se baseia, para dar sua distorcida visão da sociedade, exatamente na noção de "valor individual", como instrumento de progresso pessoal. Valor que não é só inato, mas, ao contrário, pode ser "adquirido". Inato ou adquirido, o "mérito" individual é, afinal, elevado à pedra de toque da ideologia legitimadora da dominação capitalista, já que a posição de cada um, na estrutura da sociedade "livre", seria resultado de seu próprio mérito."

A dominação é estrutural, portanto econômica, política, cultural e social. Vejamos o que diz o próprio Manifesto Comunista de Marx e Engels:

> "Desde as épocas mais remotas da história, encontramos em praticamente toda parte, uma complexa divisão da sociedade em classes diferentes, uma gradação múltipla das condições sociais. Na Roma Antiga, temos os patrícios, os guerreiros, os plebeus, os escravos; na Idade Média, os senhores, os vassalos, os mestres, os companheiros, os aprendizes, os servos; e, em quase todas as classes, outras camadas subordinadas. A sociedade moderna burguesa, surgida das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classes. Apenas estabeleceu novas classes, novas condições de opressão, novas formas de luta em lugar das velhas. No entanto, a nossa época, a época da burguesia, possui uma característica: simplificou os antagonismos de classes. A sociedade global divide-se cada vez mais em dois campos hostis, em duas grandes classes que se defrontam: a burguesia e o proletariado."

Essa leitura tosca que Josias Teófilo porcamente faz da teoria marxista e das contradições sociais é equivocada por afirmar o marxismo ou mesmo a luta de classes como um maniqueísmo retórico ou esquematismo o que demonstra não só desconhecimento, mas péssima intenção e desonestidade intelectual. Segundo a leitura conservadora é a "ideologia de esquerda" que divide a sociedade entre brancos e negros, pobres e ricos, homens e mulheres, capitalistas e proletários o que acaba por gerar confrontos que seriam benéficos em última instância a setores de esquerda que pretendem destruir o país e instaurar o temido comunismo na sociedade. Essa sim é uma leitura esquemática e pobre, pois é o próprio capitalismo que a partir das relações de poder que estabelece organiza a sociedade entre os que servem e os que são servidos, entre patrões e empregados, ou seja, entre explorados e exploradores gerando todo um conjunto de opressões de todas as ordens. O cinema conservador, portanto, é aquele que mente sobre a realidade e os processos sociais históricos no sentido de inculcar a ideologia burguesa nas mentes em disputa. A contradição está colocada dessa forma.

O indivíduo egoísta vê os demais como concorrentes. Por isso, os ganhos (que existem graças a exploração sistemática de segmentos subalternizados) concentram-se nas mãos de uma pequena parcela da sociedade. E nessa concorrência, quase sempre desleal, constrói-se a ideia da meritocracia, que é o termômetro entre o sucesso e o fracasso. Quando a arte e a produção de uma forma geral adere a esse modus operandi, tem-se então a cooptação e neutralização das expressões artísticas. Esse individualismo mórbido reforça ainda mais uma visão aristocrática de mundo, onde são vencedores apenas aqueles que merecem, naturalizando a desigualdade tornando-a necessária. É, portanto, através do privilégio dos eleitos, que tem o mesmo caráter da revelação religiosa, que se diz quem pode e quem não pode fazer arte. Essa visão ultra-conservadora é irracional e explica o mundo e as relações sociais através de mitos que estão num tempo supra-histórico, transcendente. Sobre isso, André Guimarães Augusto em Visão de mundo aristocrática e a contrarrevolução conservadora diz o seguinte:

> "Na visão de mundo tradicional a que corresponde o "supra mundo" da região do ser, o tempo empírico seria ordenado de cima e de forma hierárquica. Assim a visão da "imóvel profundidade" na "corrente do devir" corresponde a uma temporalidade qualitativa, dividida em ritmos. Deste modo, a história já não é

> mais linear e a irreversibilidade do tempo é substituída pelo mito dos ciclos que ao se repetir, "sucedem-se" como "uma série de eternidades."

E continua:

> "A história concreta com sua heterogeneidade e contradições é substituída pelo que acontece em um outro mundo, metafísico de caráter estático. (...) Nessa dimensão da história atuariam forças inteligentes que seriam os verdadeiros agentes da história. Essas forças seriam as forças do cosmos, da forma, ordem, lei, hierarquia espiritual, tradição – as forças da região superior, do supra mundo do ser – e as forças do caos que desintegram, subvertem, degradam e promovem a predominância do inferior sobre o superior, da matéria sobre o espírito, de quantidade sobre a qualidade – as forças da região do inferior, do mundo do devir."

Há sem dúvida um avanço de forças fascistas em boa parte dos países em todo mundo. O filme mais recente que assisti sobre este tema foi "The Antifascists" de Patrick Oberg. Mas há outros como Fascism inc ou clássicos como O Ovo da Serpente de Ingmar Bergman. A representação institucional de forças fascistas como o Aurora Dourada na Grécia já goza de certa estabilidade. Não seria diferente no Brasil, onde o PSL, mas diversas outras forças como o MBL, apropriaram-se de toda retórica revisionista fascista para implementar seu projeto de austeridade e combate aos trabalhadores. O show de absurdos que assistimos diariamente na internet, jornais e TV sequer choca mais, mesmo diante de tanta crueldade e brutalidade. A intenção do grotesco show de horrores hodierno é normalizar a barbárie, qualificando-a como projeto de sociedade, ainda que sob alto custo de vidas humanas. É claro que a baixa formação escolar da esmagadora maioria das pessoas é forte aliado desse novo estado de coisas, mas todo o conjunto de desinformação que vemos não é fruto de pessoas mal informadas ou com baixa escolaridade. As aberrações diárias são produzidas por quadros que sabem exatamente o que estão fazendo. Sabem e compreendem perfeitamente bem o jogo que estão jogando ou poderíamos dizer o contrário de figuras como Paulo Guedes, Witzel, Joice Hasselman, grandes empresários como o "velho da Havan" e o principal ícone deste desastre Jair Bolsonaro? Optar pela barbárie, pela truculência, pela punição e tortura não é burrice. É uma escolha que se faz. Isso não quer dizer obviamente que se deva respeitar este tipo de escolha. É claro que Bolsonaro é uma figura abjeta e que sequer deveria existir ou muito menos ocupar cargos importantes. Mas imaginemos sinceramente quantas centenas de Bolsonaros ocupam historicamente cargos da mais alta relevância no interior do Estado burguês. Quantos coronéis, empresários ou membros do Estado maior, da inteligência estatal, governadores, juízes e deputados pensam tal como Bolsonaro. Bolsonaro não é

nenhuma exceção. Ele é a regra do jogo sujo do poder. Ora, Bolsonaro se criou primeiramente dentro do exército para depois se aprimorar no parlamento burguês. Ele é cria da democracia burguesa que alimenta essas figuras no seu interior. Isso nos leva a pensar um assunto das mais alta importância: os Estados modernos não podem eliminar as formas autoritárias de poder (dentre eles o fascismo e o neofascismo), porque dependem dessas forças para manter a sua própria integridade.

O fascismo e o nazismo não deixaram de existir com o fim da II Guerra Mundial. Essas forças nefastas do capitalismo foram apenas controladas, sem que se comprometesse a sua gênese. Os Estados, no entanto, nunca deixaram de ter práticas análogas ao fascismo. Não é de se estranhar, portanto, a naturalidade como falam os membros do governo, os policiais, membros do judiciário, o grande empresariado, enfim, a classe dominante e suas classes auxiliares. Não é de se espantar que a polícia mate diariamente e absolutamente nada aconteça contra a integridade da corporação. Não é de se espantar o racismo virulento que sai da boca de Bolsonaro. Não é de se espantar o amplo apoio de parte significativa da população que aprova este projeto horrendo. Está tudo dentro da normalidade de uma típica sociedade capitalista em decadência. O que se deve estranhar é a resignação daqueles que se dizem contrários a este estado de coisas. Em pouco tempo é possível que existam de fato poucas saídas. Os trabalhadores serão obrigados a enfrentar o desafio do autoritarismo com inteligência e violência sumária contra fascistas, militares assassinos, políticos, empresários, enfim, setores que financiam e agem em conformidade com a barbárie. Há também outra opção que é a resignação. Neste caso, trabalhadores apenas aguardarão qualquer sentença contra sua integridade que não será menos violenta. É preciso que surjam desde já organizações entre os trabalhadores que dê conta desse desafio.

Principalmente obras cinematográficas estão intimamente ligadas a algum corpo teórico, que obviamente não segue necessariamente as diretrizes do marxismo. Um filme, por exemplo, pode reproduzir valores conservadores ou emancipadores do ponto de vista social e humano e todos possuem algum tipo de valor histórico seja para negar ou superar determinadas práticas. Destituir um filme de valor simplesmente por evidenciar ou denunciar os antagonismos sociais responde a um determinado conjunto de interesses que visa explicar e compreender as contradições sem tocar na gênese dos processos históricos ou contando tais processos omitindo uma série de elementos sem os quais se produz uma leitura equivocada da história geralmente servindo para

justificar a dominação de uma classe sobre outra. A divisão social existente geradora de contradições notórias é resultado da organização social moderna estabelecida entre detentores dos meios de produção e aqueles que dispõem somente da força de trabalho como forma de manter-se ou sobreviver no capitalismo. Não foi nenhum teórico esquerdista mal intencionado que inventou isso. Foi o próprio capitalismo que organizou (e organiza) a sociedade em segmentos sociais antagônicos. O cinema conservador, portanto, teria o papel de regenerar a sociedade unificando-a forçosamente mesmo diante de contradições históricas que divide as populações em diferentes estratificações e classes, funções e papéis sociais. Mas Josias, assim como Bolsonaro, Olavo de Carvalho e demais asseclas, não produz uma leitura equivocada e sim uma defesa incansável e intransigente de setores historicamente dominantes como o grande empresariado, patrões e forças armadas, já que muitas instituições também estariam degeneradas haja vista a intrusão da esquerda que corroeu suas bases. O problema não seria a miséria ou a brutal repressão policial e assassinatos de militantes ou os largos lucros empresarias, mas o mal esquerdista: o comunismo ainda que essa força não exista como campo social organizado capaz de promover qualquer ameaça ao status quo. O cinema conservador combate seu inimigo histórico: os trabalhadores.

O MBL, por sua vez, tem o papel central de desestabilizar os movimentos sociais abrindo campo para a criminalização barrando suas pautas na medida em que não deixa outra alternativa a não ser bruscos cortes e perda de direitos historicamente conquistados com luta ao passo que não só mantém, mas aumenta escandalosos privilégios. Essa defesa é feita por quadros como Arthur do Val, Renan Santos, Fernando Holliday e Kim Kataguiri. Na UFF, por exemplo, Gabriel Monteiro, que é policial militar e membro do MBL, usa idênticos artifícios da matriz Mamãefalei, (Arthur do Val) que consiste basicamente em fazer pegadinhas ou até mesmo expor fragilidades dos entrevistados que por sua vez são expostos ao ridículo nas redes sociais reforçando todo um conjunto de ódio contra os estudantes quase sempre de esquerda. É claro que expor o outro ao ridículo não é um artifício utilizado somente por setores da direita. Nossos inimigos muitas vezes precisam ser expostos ao ridículo, pois isso ajuda a desqualificá-lo e fragilizá-lo, mas sempre na defesa incondicional da emancipação humana ou seja na eliminação das relações de dominação de uns sobre outros não tendo esse artifício como mecanismo central. Muitas vezes o ridículo é exposto pelos próprios em seus atos ímprobos como é o caso de Jair Bolsonaro, Olavo de Carvalho e seus

asseclas como os ministros do governo que orgulham-se de propagar a ignorância que por sua vez tem importante função nas relações de dominação. A enorme falta de base teórica e histórica e até mesmo de experiência política desses sujeitos faz com que estes privilegiem a chacota ao debate e ao esclarecimento de determinados assuntos inviabilizando completamente qualquer troca. O debate com este setor é, portanto, impossível. As abordagens são sempre irônicas e provocativas, aparentemente amigável e despretensiosa para gerar uma primeira aproximação, mas que tão logo pelo seu caráter abusivo provoca reação exaltada de quem é abordado o que passa a deslocar a atenção a contatos improdutivos, pois o MBL de uma forma geral são absolutamente contrários a qualquer ideia de revolução social ou mesmo de mudanças a nível progressista. Essa aparente disposição em "dialogar" com a esquerda funciona como simples discurso formal quando o que se quer produzir é a intolerância completa contra as ideias de esquerda na construção de um revisionismo tosco; percebemos na prática que esse suposto diálogo forjado por integrantes do MBL é sempre na tentativa de desqualificar forçosamente o outro em montagens e abordagens viciadas colocando no lugar o mais vil projeto de sociedade mercantil nada radicalmente diferente do que aí está. Isso nada mais é que um artifício muito utilizado por provocadores que desejam o confronto, mas que não conseguem outro recurso a não ser a provocação para gerar a criminalização dos movimentos sociais. A vitimização, muito denunciado pelo MBL como tática da esquerda de se eximir de responsabilidade ou de anular reivindicações, é nada mais que o recurso mais utilizado por eles mesmos que, incapazes de assumir seu papel na luta de classes, são obrigados a fingir inocência quando na verdade são os que mais agem no sentido de legitimar a truculência policial contra os movimentos ao passo que quando é a direita a se manifestar é notória a realização que sentem ao posar com os agentes da repressão.

O MBL faz, portanto, o trabalho de base da direita no sentido de jogar os movimentos sociais contra os próprios trabalhadores e setores da população interessados em construir uma sociedade minimamente equilibrada. Toda essa situação vem gerando o total rechaço de membros do MBL em manifestações como a greve da educação e outras manifestações e movimentos sociais o que aconteceu de forma análoga com repórteres de emissoras de TV nas Jornadas de Junho de 2013, o que do ponto de vista da luta de classes é o que se espera, pois é preciso nesse momento de rechaço conscientizar a população sobre o papel de movimentos como o MBL e o

projeto de sociedade que defendem ao passo que se afirma a luta e organização dos trabalhadores. A grande manifestação do dia 15 de maio de 2019 na busca pela construção da greve geral da educação não poderia deixar de atrair os rapazes destemidos do MBL. Antes de tudo é preciso colocar sem medo de equívoco que o MBL não chega a ser o grande problema ou a grande contradição dos nossos tempos. Esse é um movimento artificial criado e financiado por empresários preocupados com o avanço das mobilizações sociais, o que, dependendo das proporções, pode agravar o cenário político colocando setores hegemônicos com força política e econômica em risco. Os militantes do MBL são no máximo "testas-de-ferro"; em outras palavras, são aqueles que botam a cara gerando enorme propaganda em prol das desgastadas políticas neoliberais que precisa de sangue e cara nova. Não a toa são todos jovens e expressam uma certa diversidade étnica e cultural, o que por exemplo cria espaço de fala para figuras grotescas como Fernando Holliday desqualificar e gerar aparente dissensão no movimento negro. Isso tudo para esboroar o entendimento que Fernando Holliday é contra a luta dos negros, assim como sua cultura e formas de sociabilidade. Possuem certa retórica, mas nada muito sofisticado. Diante de um debate histórico comprometido com os processos e lutas sociais seu discurso se desfaz com um simples sopro. Mas ao mesmo tempo este discurso possui força social porque se alimenta de desilusões e dissabores acumulados funcionando como oportunismo evidente capturando essas insatisfações transformando-as em resignação permanente ao invés de estimular as lutas contra o status quo. Na verdade identificam o status quo como força hegemônica de esquerda, o que faz sua luta parecer real. Gerar situações de confronto legitima o que eles chamam de "intolerância da esquerda". Isso abre margem para a construção da ideia de que ao mesmo tempo em que a esquerda dispõe em seu léxico a liberdade e a democracia, quando do surgimento do contraditório sua incapacidade em debater é limitada, mais que isso, é violenta. Para demonstrar isso com ar de isenção recortam uma manifestação violenta entre militantes do contexto geral anulando os porquês de tal manifestação violenta ocorrer e da necessidade que ela ocorra. Evidentemente que o que deve ser intolerável são os valores e projeto político defendidas pelo atual governo e neste caso a intolerância contra este estado de coisas é absolutamente legítima e necessária. As manifestações violentas contra o MBL vêm ocorrendo em primeiro lugar por um desgaste gerado pela repetição das falcatruas e abusos de seus militantes o que coloca a necessidade de preservar os movimentos de intervenção de provocadores que

estão ali em última instância para deslegitimar a luta empreendida por trabalhadores de diversos setores entre eles os educadores.

VIII

O cinema é arma política. Disso é bom que ninguém tenha dúvidas. Pensemos, por exemplo, a série O Mecanismo dirigido por Padilha. Para aqueles que acreditam que cinema é mero entretenimento está de ingenuidade no jogo do poder. O cinema não é neutro, como nenhuma arte ou ciência pode ser. Ele serve, de um modo geral, a um determinado fim, qual seja, os objetivos centrais da classe dominante. Nesse sentido, o cinema reforça o status quo. Por outro lado ele pode ser uma ferramenta que resista ao que está estabelecido e por isso luta para desestabilizar a ordem ao passo que defende um projeto revolucionário não dissimulando os antagonismos, motor da luta de classes. O que envolve a indústria na sua quase totalidade serve para reforçar o que está estabelecido, ainda que pareça carregar certo teor crítico. O cinema industrial também tem sua cara progressista, mas o pior é quando a direita propriamente dita se apropria dessa ferramenta invertendo as pautas na defesa de uma sociedade fascista. Neste caso, a série "O Mecanismo" fala de tudo, menos do tal mecanismo, muito menos sua superação. O mecanismo é como se fosse um espantalho, um simulacro. O que está por trás é o mais relevante. É como se fosse um romance da sociedade burguesa que se recupera apesar das fissuras causadas por evidentes disputas. Aponta para determinados elementos já demasiadamente explorados pela mídia burguesa, políticos e intelectuais progressistas como principalmente a crença no equilíbrio e justiça da república. "Aqui, todos somos iguais", diz um personagem do Ministério Público. Não é bem assim, sabemos. Toda a trama envolvente com uma narrativa cheia de aventuras e momentos de tensão não se desenvolve na suposta defesa da república, mas do capital, este sim o dono do jogo e deve ser defendido custe o que custar. A polícia federal aparece como o suprassumo da justiça, incansável, guerreira. Chega a dar pena do personagem de Selton Melo, que ganha pouco, trabalhou anos e só comprou um sítio e um carro velho com o salário de policial federal. É injustamente afastado, mas continua a sua saga pela busca

da verdade, ainda que no fundo saiba que está em desvantagem, pois é neutralizado por forças mais agressivas; num devaneio na garagem com sua esposa descobriu que o mecanismo é o funcionamento de toda a máquina e que ele é infinito, como uma espiral que anestesia a sua filha que por vezes entra em colapso. Esse mecanismo envolve tudo, desde o Seu João ao empresário mais poderoso. E ele luta contra isso. A última cena, no bingo clandestino mostra que sua determinação o persegue, deixando a coisa em aberto.

Ora, fora a parte todo o espetáculo banal da narrativa batida do cinema comercial, numa sociedade altamente estratificada onde uma ínfima parcela concentra boa parte das riquezas, e se tem o monopólio dos meios de produção, há de se admitir que sem corrupção nada disso funciona e a polícia federal (assim como todo o conjunto das forças repressivas e da burocracia estatal) faz parte desse mecanismo funcionando como um amortecedor que regula os excessos não deixando o leite derramar evitando o colapso. A corrupção na sociedade capitalista é o modo pelo qual as coisas funcionam, sobretudo quando se envolve o poder econômico. Todo o tratamento cuidadoso quase afetivo com os "corruptos" mostra uma particularidade dessa força. Ela é muito diferente, por exemplo, da polícia militar, que não trata os seus inimigos por senhor ou entra na casa com mandado, bota algema e produz todo aquele espetáculo como se fosse possível acreditar naquilo. Numa leitura direta, não há nada mais corrupto que o conjunto das forças repressivas, que defendem de forma intransigente os interesses do capital e seus pressupostos como a propriedade privada e os privilégios da classe dominante. Essa justiça do alto escalão não se reflete nas lutas populares, pois onde há polícia há repressão. Ali há negociações. Ou seja, está fora de questão resolver o problema porque ele não pode ser resolvido nos moldes da justiça burguesa tampouco dos acordos internos.

Esse tipo de cinema que ludibria produzindo heróis é um marco na produção cinematográfica brasileira e é reforçada por grandes estrelas o que ajuda a convencer a população. A sua forma estética e narrativa também parece ser um modelo que deu certo e contribui para isso. O herói é o Estado. É nele que, em última instância, moram as esperanças de a justiça ser estabelecida. No entanto, o Estado não tem como função social defender a justiça senão os interesses da burguesia ao passo que contém as revoltas sociais na base da repressão e silenciamento dos trabalhadores organizados ou não. A corrupção não ameaça a integridade do Estado. Na sua ausência haveria uma grande inoperância das suas principais funções. Mais do que apontar críticas evidentes

para qualquer olhar atento, é preciso pensar um cinema comprometido com pautas absolutamente outras. Em primeiro lugar, o cinema deve educar e não o contrário. Só assim ele contribui para o avanço das lutas populares que é onde realmente mora a justiça. A justiça não mora na burocracia estatal nem na cabeça de nenhum agente da lei. A justiça é resultado do enfrentamento inevitável entre a classe trabalhadora e a burguesia, sendo os trabalhadores os únicos capazes de fato acertar as contas contra quem manda no jogo. Nesse caso não há necessidade de delação, pois desde muito já se conhece as práticas do inimigo. Este cinema que aí está com larga difusão não deve ser visto com nenhum espanto pelas suas escolhas políticas. Ele está apenas fazendo a sua função. Este é o cinema da ordem.

Há filmes, no entanto, que buscam denunciar as contradições da sociedade burguesa. O Homem do Ano, filme de José Henrique Fonseca, é uma adaptação para o cinema do livro de Patrícia Melo, O Matador. Máiquel, personagem principal interpretado por Murilo Benício, representa como síntese os valores da sociedade capitalista burguesa, seus conflitos, ambições e contradições. Ele representa a ideia de justiça defendida por conservadores e fascistas. É, pois, um filme elucidativo sobre os dias atuais. A sociedade burguesa está levando todos a uma completa loucura no pior sentido do termo. A vida é valorada de acordo com o poder. Ou seja, a vida não é nada. Matar ou morrer faz parte do próprio funcionamento da máquina societária burguesa. A vida é uma mercadoria. Ela chegou ao seu pior patamar desde tempos remotos. É impossível não chocar-se com a cena do assassinato de Cledir. Impossível não se revoltar com a ascensão social de Maiquel que se tornou o homem do ano por serviços prestados a empresários e demais homens bons basicamente eliminando a vida matável. A polícia, bom lembrar, sempre presente em tais esquemas. Maiquel se tornou popular e aceito pela sociedade, reconhecido pelo seu feito, passa pela rua e faz gesto de arma e crianças reproduzem. Alguma previsão? Não se pensarmos a política do medo como elemento sempre presente no neoliberalismo. O reconhecimento de Máiquel se deu após um brutal assassinato por motivo absolutamente banal. Ele matou aquele que podia e deveria ser matado. A consumação se dá pela aprovação direta da polícia. Sua vida a partir disso passou a fazer sentido ainda que cada vez mais entrando de cabeça numa decadência profunda. O discurso do dentista e dos outros figurões que contratam os serviços de Maiquel é o senso comum violento reproduzido infinitamente de forma automática por conservadores que defendem os bons costumes, mas que estão

afundados na contradição social. O dentista e seus amigos empresários ali na sala bebendo whisky, por exemplo, seriam hoje tranquilamente eleitores e defensores de Bolsonaro. “Porque eles não são humanos os sequestradores, os estupradores...”. Mas seria o Estado dotado de qualquer humanismo? Seria a burguesia a classe capaz de eliminar as contradições de classe? Ou a classe média seria responsável por algum tipo de mudança? Obviamente que nenhuma dessas opções, pois estas são as que alimentam e garantem as contradições de classe. Se os bandidos não são dotados de humanidade, a burguesia e as forças armadas são completamente destituídas de tal qualidade. “Nós temos medo!”, diz o dentista. Mas este medo é mistificado a partir do espetáculo midiático e principalmente na forma como age a justiça burguesa. O filme também mostra a construção do medo e alienação gerada pela religião na figura do pastor que aliciou a mente vazia de Érica que num momento de completa cegueira compara-se com Jesus Cristo. Maiquel por mais que goze de reconhecimento não consegue explicar porque agiu assim matando Suel. Mas agora que aprendeu a odiar, parece ter tomado gosto e é contratado pelo dentista para se vingar de um possível estuprador. O seu vazio parece ter sido preenchido pela nova figura que se tornou: um justiceiro. A partir daí, matar torna-se o seu ofício.

O vazio da sociedade e suas contradições também foi bem retratado por Wim Wenders em seu clássico filme Paris, Texas. Poucos filmes nos causam tantos efeitos colaterais. É claro que cada filme toca a pessoa de uma forma, dependendo de uma série de questões como o capital cultural ou simplesmente a sensibilidade de cada um. Cada um decodifica as imagens e informações de uma forma e a partir do seu lugar. Por isso os bons filmes precisam ser vistos sempre que possível, revisitados e reinterpretados. Dependendo da época que se vê há coisas mais evidentes que outras, coisas que marcam e outras que passam batido. E o que nos diz Paris, Texas? A metáfora do deserto, já explícito no início do filme é um caminho para se começar a pensar o universo dos personagens que se desvendam ao longo da narrativa. O deserto simboliza não só essa vastidão onde os pontos cardeais são invisíveis e qualquer direção é válida. Ele representa o próprio universo de Travis Clay Henderson. É um universo sem idiomas e sem ruas. Sua memória é um deserto e precisa ser preenchida ou repreenchida. Travis apenas anda pelo deserto e no limite da sua sede após frustrar-se com a ausência de água numa torneira encontrada em alguma propriedade, entra num estabelecimento e abocanha algumas pedras de gelo e simplesmente desmaia. O primeiro encontro com seu irmão, Walt, é marcante. Travis simplesmente passa sem reconhecê-lo. Está um

maltrapilho. Nenhum laço parece ter restado. Walt precisa lembrar que é seu irmão. Insisti para que entre no carro. Walt é um publicitário que mora em Los Angeles com sua esposa Anne e o filho, o pequeno Hunter de sete anos que na verdade é filho biológico de Travis e Jane, que também sumiu deixando apenas uma pista que será decisiva para um possível reencontro. Eles não se vêem a quatro anos. Pode parecer pouco, mas não para uma criança. O que houve afinal? Por que Travis sumiu e caminha indiscriminadamente pelo deserto? Qual a natureza do seu vazio? Ao reencontrar novamente o irmão dessa vez na linha do trem, Walt pergunta: "importa-se de dizer para onde vai? O que há lá?" Nada se vê além de uma paisagem infinita. Não há nada lá, diz Walt. Ao olhar-se no espelho novamente, Travis vê uma nova imagem mais confortante do que a que viu no chalé. Há uma tristeza profunda e inexplicável em Travis. O silêncio ensurdecedor do irmão deixa Walt inconsolável, até que Travis pronuncia a primeira palavra aparentemente sem sentido: "Paris". A relação com o tempo e espaço, com as coisas e as pessoas e consigo mesmo ganhou outras proporções em Travis. Tudo parece estranho, desconfigurado, embaralhado. Ele rejeita sair do chão entrando em pânico numa simples viagem de avião. Quer o mesmo carro que antes para viajar a LA, mesmo que aparentemente todos sejam iguais. Na verdade não são iguais. Cada um possui uma história e não importa se a viagem vai durar muito mais tempo. A viagem a Los Angeles também é uma parte muito bonita do filme de Wenders. Walt é um homem muito sensível e ajuda o irmão a investigar a natureza da sua ausência, aproveitando-se do reestabelecimento da fala e do diálogo. É como se Travis aos poucos estivesse retornando ao mundo dos vivos buscando desde as entranhas a sua origem, sua gênese. Mas ao mesmo tempo em que comemora, Walt sabe bem da condição do irmão e desconfia quando este pede para dirigir o carro para que Walt possa descansar. Inevitavelmente o caminho escolhido por Travis foi qualquer outro menos a rota programada. Paris, Texas é um filme sobre perdas, descaminhos, reencontros, tempo e vida. A forma como Hunter se aproxima novamente de Travis é a partir da memória através das imagens de Super 8 ou fotografias antigas. As imagens revelam novos sorrisos, mas também trazem dor. A dor de perder Jane parece ser grande em Travis. Mas aquilo que Travis viu sendo projetado, como muito bem coloca Hunter, agora é apenas uma imagem congelada que diz respeito a um tempo distante. O devir permanente da realidade parece ter modificado muitas coisas, mesmo que num curto tempo de quatro anos. Travis resgata, mesmo que temporariamente (pois não sabemos o desfecho final da sua vida), a racionalidade e até mesmo a dignidade na busca por não

deixar Hunter cair no mesmo abismo do vazio existencial. A viagem em busca de Jane é outro ponto alto do filme, pois transforma-se numa verdadeira aventura. E é então que vem o ápice do filme, uma das cenas mais fortes do cinema, na minha avaliação. Recontar uma trágica história a partir de um difícil reencontro, num local onde os dois não se tocam e Travis fala ao telefone virado de costas contando a história dos dois a partir de um relato entre supostos dois desconhecidos. Travis amava tanto aquela mulher que não suportava um segundo de ausência. O fato de o trabalho tirar tempo de vida conjunta o perturbava. Os pontos se ligam para Jane quando o cenário do relato se revela: "o trailer". É a primeira vez que a câmera entra no ambiente de Jane, mas ela não vê nada além da sua própria imagem. As coisas não voltam ao que era antes. Mas nem por isso a memória deve ser apagada. No filme, Wenders resgata a memória como elemento de emancipação, ainda que em contradições evidentes ou condições precárias para esta realização. Por isso, não existe lugar para nostalgia. Talvez Travis via algo além de um horizonte infinito e aparentemente vazio no deserto. Talvez a ausência dos pontos cardeais fosse o mais irrelevante. A sua busca continua ainda que com difíceis perdas, não se sabe ao exato para onde, mas os rastros que deixou foram suficientes para não ampliar o desastre para além de um momento.

IX

Pensemos agora o cinema dito de esquerda que vem ganhando certo destaque e não deixa de ter papel importante na disputa por consciências. Dentro deste amplo espectro da esquerda existe o cinema progressista que adota uma compreensão dos fatos longe dos antagonismos de classe denunciando mais os rompimentos democráticos da ordem burocrática e há o cinema independente que tem suas várias particularidades e que na maioria das vezes busca um rompimento com a desgastada narrativa reformista. O cinema reformista retrata o estado atual de coisas envergando-se para os limites do próprio capital, não tratando da natureza da contradição entre capital e trabalho, das lutas de classes a partir de uma leitura histórico-dialética e da organização dos trabalhadores limitando-se a denunciar o autoritarismo da direita como um retrocesso

numa democracia conquistada a duras lutas o que acaba por funcionar como um marketing ancorado no espetáculo. De fato as lutas foram acirradas e a perseguição deu fim a muitas vidas dedicadas a lutar por um mundo mais justo. No entanto, essa democracia continua fielmente comprometida com os mesmos historicamente, qual seja, os interesses da burguesia. Os destinos dessa democracia não tem qualquer relação com as necessidades dos trabalhadores, mas sim com os interesses e necessidades da burguesia e suas classes auxiliares, a burocracia, a justiça, a repressão, etc. Pensemos, por exemplo, algumas obras como Democracia em Vertigem, Excelentíssimos, O Processo e No Intenso Agora. A maioria desses filmes se coaduna com uma perspectiva político partidária com partidos como o PT adotando o discurso da democracia representativa, da cidadania e dos direitos fundamentais. É o caso do novo filme de Petra Costa, por exemplo, que traz uma narrativa melancólica com grave sentimento de perda, mas que ainda assim mantém uma esperança frente aos desafios. Petra vem sendo construída como uma cineasta revelação. Produziu Elena, filme que retrata uma experiência trágica familiar, de forma poética e esteticamente muito bonito. Isso quer dizer que a esquerda está construindo seus ícones e o critério é a repercussão que determinada obra ou cineasta oferece o que viabiliza financiamento e distribuição das produções. Não podemos deixar de ressaltar que Petra vem de família abastada e isso é fundamental!

Democracia em Vertigem é notadamente marcado por uma leitura quiçá ingênua sobre o funcionamento da política, da função da economia, da burocracia e estrutura jurídica do Estado burguês e tem como defesa de projeto de sociedade um governo reformista como uma linhagem atual da social democracia o que não compromete as bases do capitalismo dando-lhe sobrevida. É relativamente fácil produzir uma análise crítica contundente ao filme de Petra, mas não deve ser somente este o objetivo de quem busca construir um cinema verdadeiramente crítico ou se quiser revolucionário. Para resumir a ópera, numa democracia burguesa é impossível a horizontalidade e a participação popular a não ser pela imposição das massas. Lula e Dilma foram chefes de Estado igualmente comprometidos com o capital; nem de longe buscaram qualquer rompimento com a ordem burguesa até porque essa nunca foi sua função. O governo do PT ao passo que promoveu uma determinada distribuição de recursos ainda que limitada também reprimiu de forma firme os movimentos populares, as greves e ocupações. Em Excelentíssimos de Douglas Duarte em nenhuma fala de Lula ou Dilma está presente os

termos “burguesia”, “classe social”, “contradição”, muito menos “comunismo” ou “socialismo”. “Democracia” é um termo genérico que nada explica se não pensarmos o contexto sócio-histórico. A burguesia domina por meio da sua força econômica que é garantida pelos Estados modernos de caráter predominantemente capitalista. Por isso Estado e capital estão embrenhados e são interdependentes. Os golpes por sua vez se dão para garantir a manutenção histórica dos Estados. A democracia, portanto, é burguesa; opera por meio da representatividade excluindo a participação popular a não ser em períodos eleitorais que na verdade é uma participação forçada e meramente simbólica. Isso quer dizer que não se espera nenhum tipo de avanço substancial da sociedade além de reformas que ainda assim manterá os trabalhadores sob domínio total, escravos da produção de mercadorias. Neste sentido, o filme de Petra Costa na verdade denuncia a completa negação da crítica estando em vertigem nada mais que o cinema como ferramenta política contra o status quo. É um cinema-propaganda nostálgico que pergunta “O que você sentiu” ao invés de “O que pensa sobre este assunto?” A voz lamuriosa em off lamenta algo que supostamente se perdeu ou que poderia avançar para estágios mais avançados não fosse a direita vil atrapalhar o processo. Ainda que não ofereça perigo à ordem burguesa, obviamente há um valor histórico nessa obra, mas não é somente para isso que devemos voltar nossa atenção e sim para a intenção ou proposta central do filme. Para onde ele aponta? Que interesse tem? Lamentar a morte da democracia num país onde nunca em sua história houve qualquer resquício de democracia real é na verdade uma falsificação da realidade. Tudo isso nem é novidade. Apesar de termos de lutar contra as forças reacionárias isso não quer dizer que devemos afirmar o projeto de sociedade reformista de “esquerda”. Essa esquerda lembrada em tom choroso não se diferencia da direita quando o assunto é manter a estrutura intocável. Enfim, o filme aponta (do ponto de vista político) para um mais do mesmo. Essas são reflexões que vão aparecendo quando analisamos este documentário. Mas outra questão nos parece igualmente importante: que cinema se quer construir em alternativa à crítica arrefecida deste cinema progressista? Que relações são necessárias para se criar condições à produção de um cinema que pense a história de forma comprometida com a emancipação humana e a revolução social? Nada no cinema progressista deve nos espantar. No entanto, há um outro cinema que deve surgir sob outras bases e que não se resumirá somente em criticar o modelo existente.

No Intenso Agora, filme novo filme de João Moreira Salles, tem uma abordagem sociológica mais avançada; já nos primeiros frames o diretor descreve o central da contradição social num vídeo familiar em que a empregada sai de cena dando protagonismo a quem deve ser protagonista:

> "A câmera pensa que está registrando apenas os primeiros passos de uma criança. Sem querer, mostra também as relações de classe no país. Quando a menina avança, a babá recua. Ela não faz parte do quadro familiar e muito provavelmente sem que ninguém peça vai ocupar o fundo da cena onde se confunde com os passantes. Nem sempre a gente sabe o que está filmando."



No intenso agora trata do Maio de 68 na França, da Revolução Cultural maoísta na China e da ditadura no Brasil.

> "Maio em Paris, do acervo de gestos de 68 esse é o mais marcante. O corpo vergado para trás, o braço em estilingue, a energia represada a um segundo da descarga, o giro de atleta olímpico e quase sempre o recuo."



Resgatando imagens amadoras que sua mãe fez em viagem a China na década de 60, o diretor contextualiza as imagens ao momento histórico de lutas populares como o colapso da sociedade francesa do final da década de 60 que começou com intensa luta estudantil alastrando-se para o restante da sociedade. Salles, a partir de olhar crítico, coloca-se também como parte da contradição. É um cinema que analisa com criticidade mostrando os confrontos sociais sem mistificá-los, pois todos os processos analisados envolveram organização popular e a defesa de um projeto de sociedade emancipador ainda que tenha reproduzido contradições no interior dos seus processos.

Econômica e politicamente caminhamos a passos largos para um modelo de sociedade cada vez mais repressora, ultra-liberal e absolutamente selvagem (movimento necessário à recuperação da dinâmica predatória do capital) radicalmente contra qualquer projeto de esquerda (progressista ou revolucionário) com forte viés fascista o que resulta em intenso acirramento das lutas de classes colocando os trabalhadores frente a seu maior desafio. O aumento da repressão é uma demonstração de força e poder do Estado e do capital com o objetivo claro em evitar qualquer dissenso sob forte ameaça das oposições. A repressão estatal de uma forma geral vem cometendo todo tipo de atrocidades na defesa dos interesses econômicos do capital colocando-se como fiel capataz da burguesia, como em toda sua história se propôs a ser. O capitalismo está apenas assumindo sua face mais crua sem muitos floreios. Neste sentido a escolha por Bolsonaro não foi acidental. Não fossem as articulações que resultou em notório golpe

de Estado institucional-jurídico-midiático seu mandato não teria êxito. O golpe de Estado de 2016 é analisado em detalhe no filme de Douglas Duarte e também n´O Processo de Maria Augusta Ramos que mostra perfeitamente bem que Bolsonaro é um golpista descarado, neofascista que não esconde suas intenções; mas ainda assim é necessário, haja vista os desafios do capital que optou por um governo mais radical na garantia das reformas e cortes de todas as ordens sem comprometer os lucros patronais deixando o ônus aos mais pobres convencendo estes com falsos argumentos reproduzidos por figuras compradas como apresentadores de TV, modelos e outras figuras de certo prestígio na sociedade. As articulações fizeram inclusive com que a esquerda parlamentar burguesa permitisse o golpe sem qualquer alteração dos ânimos em troca de continuar gozando dos benefícios da vida democrático institucional acreditando em sua regeneração por meio de novas eleições. Foi a forma que encontrou de não ser totalmente expulsa do jogo. Mas será, aos poucos. Enquanto isso os trabalhadores são duplamente massacrados. De um lado pela burguesia e seus aparatos e de outro pela neutralização de partidos políticos de esquerda, sindicatos e demais burocracias. Isso fez com que o discurso contra o fascismo eclodisse com força como um berro agora na garganta dos partidos de esquerda, das Universidades e sindicatos que também praticam seus autoritarismos contra os trabalhadores historicamente inclusive impedindo sua auto-organização.

Por mais que tenhamos que reconhecer que a repressão assola professores universitários, sindicalistas e parlamentares, não podemos esquecer que estes mesmos setores são absolutamente contrários a qualquer movimento radical contra o capital e que sua função institucional é regular as contradições de classe não deixando o leite derramar. Em UTOPIA e cidade, um dos filmes que produzi, por exemplo, é possível ver a reação conservadora de professores da UFF contra piquetes e ocupação do campus pelo movimento estudantil em período de greve. Aqui na prática percebemos que o progressismo/reformismo é nada mais que uma ala do conservadorismo. Os mesmos professores que são contra piquetes e greves mostram-se fraternos com figuras como Manuel Rolph Cabeceiras, professor ultra-conservador do departamento de História da Universidade Federal Fluminense que convidou e articulou com Sara Winter eventos no interior da universidade com a finalidade de disseminar o neofascismo. Como todos sabemos Sara Winter é uma figura abjeta coadunada com todo tipo de ódio contra esquerda. Ela se diz anti-feminista. É como uma reprodução jovem da atual ministra de

Bolsonaro que afirma todo tipo de sandice. O discurso da esquerda contra o fascismo, no entanto, não se conciliou com a prática principalmente no que diz respeito ao combate ao fascismo que tanto se denuncia. É muito mais um discurso sem lastro na prática que busca negociar e dialogar com o poder ou promover manifestações de indignação contra o estado atual de coisas, mas sem comprometer as "opiniões" contrárias, respeitando a democracia como o bem mais precioso do mundo mesmo que a força contrária queira aniquilar o adversário. É aí que devemos pensar: a esquerda reformista é realmente contra o fascismo e demais formas autoritárias de poder? A resposta é obviamente **não!** Que formas de lutas este setor vêm empreendendo no sentido de combater este fascismo? Na verdade o reformismo é a cama onde deita o fascismo. Jean Barrot faz importante crítica contra este antifascismo calcado na democracia burguesa incapaz de rompimento radical contra o capitalismo e a ordem burguesa.

> Numa época de inflação verbal, "fascismo" é apenas uma palavra-chave usada pelos esquerdistas para ostentar radicalismo. Seu uso indica, além de confusão mental, uma importante concessão teórica ao Estado e ao Capital. A essência do antifascismo consiste em lutar contra o fascismo apoiando a democracia. Em resumo, o antifascista não luta contra o capitalismo, mas para impedi-lo de assumir uma forma totalitária. Ao identificar o socialismo com a democracia total, e o capitalismo com o crescimento do fascismo, os antifascistas abandonam a contraposição proletariado/capital, comunismo/trabalho assalariado, proletariado/Estado em favor da oposição democracia/fascismo, que apresentam como a quintessência da perspectiva revolucionária. (Fascismo e antifascismo – Jean Barrot)

O desafio colocado para o cinema neste momento não é simples. É necessário haver um estímulo à produção dando condições materiais para que isso ocorra. Nesse sentido, a esquerda de uma forma geral tem que pensar formas de financiamento e distribuição. Superar uma série de contradições colocadas obviamente não depende exclusivamente do cinema, mas sua importância para o momento político é central, pois é eficiente arma de comunicação e que a partir disso torna-se força importante na mudança das mentalidades na busca por um caminho emancipatório que envolverá lutas árduas. A esquerda de uma forma geral ainda não pensa o cinema como arma política. Por outro lado poucos são os produtores que se associam de forma a potencializar as produções. Isto ainda ocorre por falta de organização. Qual a importância da comunicação num processo social antagônico ao capitalismo? É possível pensar e efetivar uma integração da comunicação por hora existente (me refiro aqui a

comunicação de esquerda que se fragmenta aos montes)? Qual é o papel da comunicação nos processos das lutas sociais? Sob quais aspectos gerais políticos e estruturais se dá o processo de consolidação de uma unidade? Pensemos que a unidade faz parte de um longo processo que não está apartado da formação contínua de uma comunicação verdadeiramente autônoma que expresse as necessidades concretas do operariado e dos diversos setores precarizados, enfim, daqueles que produzem riqueza.

A unidade não se dá sem a luta contínua e crítica no interior da própria esquerda. É mera ilusão crer numa integração automática entre mídias e produtores que defendem projetos de sociedade antagônicos. Isso nos coloca diante de um importante debate histórico e teórico sobre os diversos caracteres da esquerda brasileira e daquilo que defendem. Se estes setores historicamente divergem e se antagonizam nas lutas pela direção do movimento operário, sindicatos e outras organizações é natural que o processo na comunicação não seja diferente. Mesmo que em alguns pontos essa comunicação dialogue e produza muitas vezes leituras aproximadas sobre determinadas contradições, as estratégias e defesa de um programa podem não só divergir, mas distanciar-se abissalmente. Todas as questões colocadas com diversos pontos de interrogação acima dependem (para uma leitura e ação propositiva correta) não só do enfrentamento contra o inimigo comum, mas principalmente da auto-organização da classe trabalhadora em estruturas montadas para manutenção de um poder amplo e popular distante dos oligopólios e corporações que desestimulam as lutas criminalizando-as antes mesmo que qualquer ação jurídica e policial. A comunicação revolucionária nasce concomitante ao processo revolucionário. Isso não quer dizer que antes disso não haja saída. A comunicação integrada pré-revolucionária que surge antes da etapa decisiva das lutas entre trabalhadores e capitalistas, faz parte do ascenso das lutas sociais que fomentará sobretudo a formação e organização dos trabalhadores. Por isso, essa comunicação é imprescindível a todo o processo revolucionário evitando deixar a organização se engessar nas estruturas patronais, sindicais e partidárias. Os sindicatos são estruturas formais, mas que ainda assim guardam algum tipo de disposição ou disputa no seu interior favorecendo sua mudança radical de orientação, diferente dos partidos que desde sua gênese se comportam como forças contrárias a emancipação da classe que afirma defender.

XI

A construção de uma teoria revolucionária na comunicação deve beber sem dúvida do marxismo como expressão da consciência do proletariado. A comunicação espontânea (produzida de forma espontânea nos processos das lutas sociais) não é capaz (ainda que impressione pela veracidade daquilo que registra e reproduz) de fazer frente ao poderio dos grandes monopólios e nem mesmo da comunicação virtual hoje hegemonizado por diversos setores da direita. Essa comunicação espontânea é facilmente apagada frente a bomba informática reacionária que ultrapassa em produção expressiva aquilo que se produz nos momentos de enfrentamento pelas mídias independentes de esquerda. A velocidade da produção de informação de esquerda (de forma geral) torna-se pouco estimulante a novas lutas por não estar integrada em redes sólidas contrapostas frontalmente à comunicação reacionária e por não compor organicamente as organizações que são filmadas geralmente em momentos de tensão resumindo tudo a representações espetaculosas. Uma comunicação revolucionária é aquela que constrói nos diversos momentos da luta uma leitura própria daqueles que lutam e, portanto, enfrentam cotidianamente os desafios postos por uma realidade extremamente contraditória. Essa comunicação não é intermediada, por isso tem a vantagem ontológica do trabalho e da realidade de quem trabalha. Surge aí uma figura importante que é aquele que desenvolve e produz essa comunicação: o operário da comunicação. Estes devem estar organizados como forma de produzir novos comunicadores e forjar uma estrutura própria de poder que visa atacar e defender com eficácia e sagacidade os interesses históricos da classe trabalhadora. Isso faz com que a comunicação apesar de estar atrelada ao mundo virtual não se prenda a ele como condição básica de existência contrariando o caminho natural de toda comunicação produzida hoje. Essa comunicação, como dito anteriormente, é orgânica; ela é parte integrante dos movimentos e organizações sociais.

Sabemos que as definições de esquerda e direita são muitas vezes genéricas e confusas expressando muito mais uma cegueira ideológica do que uma compreensão crítica da sociedade. Principalmente os conservadores se aproveitam deste fato para impregnar ainda mais uma leitura miserável sobre as forças políticas dispostas em todo

tecido social. Para os conservadores todo partido de esquerda é comunista e inevitavelmente no fim das contas defendem uma revolução comunista. A coisa está longe de se definir assim. No entanto, essa visão tendenciosamente rasa, supérflua e mentirosa é a mais reproduzida formando opiniões a exaustão que vão impulsionar governos de direita ou até mesmo legitimar golpes de Estado. A mística reacionária produz uma leitura entre esquerda e direita como se houvesse uma luta entre o bem e o mal, a moral e os degenerados, os de bem e os bandidos e corruptos. Essa é a forma mais antiga de tentar ocultar a existência da luta de classes com interesses inconciliáveis. Mas essa é apenas uma tentativa inócua não fosse as forças repressivas. A leitura oportunista produzida pela comunicação reacionária é garantida com truculência não importando quem esteja do outro lado. Por isso, a comunicação revolucionária deve ir além da representação espetaculosa das imagens. Estas devem conter todo o conteúdo que expresse não só a imediaticidade das lutas como a afirmação contumaz da luta de classes e de tudo que isso implica. Superar a rasa ideologia burguesa, portanto, é uma das etapas para o avanço na produção de uma comunicação popular e revolucionária.

Mas dependendo dos interesses em jogo essa crítica pode aparecer em discursos progressistas vistos pela grande parte da população como setores de esquerda. Por isso, essa nomenclatura passa a servir para pouca coisa ao endossar as políticas dos governos progressistas ou social democratas ou simplesmente reformistas que ao final não busca qualquer rompimento brusco contra a ordem burguesa. É neste ponto que a comunicação pode simplesmente arrefecer tomando rumos muito distantes daquilo que aparentemente afirmava anteriormente, pois estes governos muitas vezes são populares e importantes para o estancamento das lutas de classes. A comunicação crítica avança no sentido da autonomia operária que se dá quando são estes que determinam o que e como é produzido e para quais finalidades são a produção, diferente da típica relação entre capital e trabalho. É neste ponto de necessário avanço das pautas e reivindicações dos trabalhadores (que necessariamente vão extrapolar os limites legais da sociedade burguesa), que fica explícito o caráter da comunicação revolucionária e dos setores reformistas. Os governos jamais apoiarão saídas radicalmente opostas às orientações do setor dirigente que por fim obedece ao capital e à defesa das principais estruturas de poder estatal muitas vezes reforçando-as. Por isso, na falta de uma sólida organização de base os caminhos para a cooptação dos trabalhadores fica aberto. Uma vez superada

essa etapa (superação do pensamento burguês), a comunicação revolucionária deve seguir absolutamente fiel ao projeto autogestionário analisando criticamente a função do Estado, do capital e da função do trabalho na sociedade de classes. Ou seja, a típica relação entre esquerda e direita não é o suficiente para situar o operariado frente às suas questões específicas. A compreensão do que vem as ser esquerda e direita se resume a apoiar partidos políticos como PCB, PC do B, PT, PCO, PSOL, PSTU, etc. É claro que estes partidos possuem diferenças, mas nenhum se distancia do seu principal objetivo: vencer eleições encampando políticos em cargos na burocracia estatal eternizando-se no poder. Nenhum partido se propõe à insurreição objetiva contra as estruturas do Estado, empresas e demais formas de poder do capital. Por isso, a preocupação dos quadros e dirigentes é ganhar outros militantes para suas frentes. As eleições, que segundo os burocratas tem importância central para os trabalhadores, são processos que buscam obnubilar as tensões de classe. Não há espaço para uma revolução proletária dentro desses limites. Para compreender este assunto com mais profundidade recomendo a leitura do livro "O que são partidos políticos" do professor Nildo Viana. Depender da internet ou das emissoras de TV burguesas para disseminar o ideal revolucionário é andar na contra-mão do projeto autogestionário. As redes virtuais são espaços cifrados, profundamente mercantilizados. Na ausência de uma rede de trabalhadores proletários que sustente e dissemine com eficácia as produções e notícias deste setor, o que há é apenas o dispêndio e, sem dúvida, a exposição gratuita aos setores da repressão. Especificamente sobre este assunto, há um pequeno livro de Victor Serge chamado "O que todo revolucionário deve saber sobre a repressão" que analisa melhor esta questão no período da Revolução Russa. Ora, se o projeto de sociedade defendido pela esquerda burocrática partidária não interessa (e mais do que isso, inviabiliza) aos trabalhadores (muito menos, claro, o projeto da direita), é neste enfrentamento que se constrói a unidade programática da classe trabalhadora. Agora, basta pensar onde o cinema independente e a autogestão se encontram.

Todo o sujo trabalho de convencimento midiático reacionário não pode fazer curvar o artista revolucionário. Parece até ridículo falar em revolução social num tempo obscuro dominado pelos negócios onde o que mais importa são os ganhos financeiros. As redes de apoio mútuo servem como dutos que nos fazem enxergar novamente a história perdida, apagada pelo capital. Parece até um romantismo tosco achar que venceremos as estruturas de poder do capital produzindo cinema combativo. É claro que

olhar para trás não quer dizer repetir os mesmos erros do passado. Sabemos que este é um desafio homérico e só fará sentido (o sentido revolucionário que desejamos) com organização, disciplina e um projeto sólido que explicite sem pestanejar seu antagonismo com relação às estruturas de poder que por hora dominam grande parte das produções. Não é nada ridículo trabalhar em prol de mudanças efetivamente profundas e sabemos que por isso, muitos companheiros tombarão até que se estabeleça um novo caminho para a liberdade. A morte também faz parte da luta. O que percebemos hoje, após longos períodos de observação e estudos, é que a classe artística, músicos, cineastas, atores, produtores, etc., compartilham de um grande vazio existencial e aderem a discursos inócuos que tem como único objetivo estabelecer seu nome ou seu pequeno segmento nas redes de mercado, como se assim estivessem a salvos da ameaça da invisibilidade. E isso, miseravelmente, é visto por eles como uma vitória: tornar-se patrão, como se isso de fato fosse possível para a maioria. A título de exemplo, observem o rap nos dias de hoje. Não há nada mais banal. O rap igualou-se a todo o lixo cultural produzido para fazer girar a roda do mercado. Os rappers desejam sucesso e fama e a perspectiva revolucionária passa longe dos seus anseios. Tudo é feito para consumir de forma efêmera. A formação política do cineasta e dos livre-produtores é elemento sem o qual é impossível qualquer movimento emancipatório, cabendo, em última instância, apenas e tão somente a repetição do mesmo forjando clones de mercado como se fossem imitações baratas que num primeiro momento pode até convencer pequenos grupos, mas nunca alcançará vôos mais longos. Percebam que a técnica cinematográfica é imprescindível, mas que de nada vale sem o conhecimento revolucionário. O trabalho na construção de redes de apoio mútuo consiste em alguns pontos fundamentais:

- Formação
- Organização
- Horizontalidade
- Produção desalienada
- Distribuição
- Geração de renda

Muitos pensam que longe do mercado não há chance de sobrevivência. Este pensamento fatalista é apenas um dos sintomas da profunda ignorância de boa parte dos

produtores, atestando sua incapacidade de produzir alternativas viáveis. A construção de alternativas, no entanto, só é possível a partir da unidade. E como unificar um universo de produtores que pensam de forma tão distinta? Obviamente que não são todos os produtores que se envolverão numa proposta distinta do mercado, que também não unifica, mas individualiza entre "livre competidores". Em cada Estado ou cidade existe grande quantidade de produtores prestes a cair no abismo da invisibilidade e da morte criativa. Alguns conseguem suportar a escassez por mais tempo, mas a maioria pouco a pouco vai deixando de lado aquilo que antes sonhava fazer. Quantas e quantas bandas acabaram no meio do caminho? Quantos cineastas já não fazem mais filmes? Quantos atores não atuam mais? Quantos músicos não ficaram loucos ou se perderam na drogadição? Num mundo onde a arte serve apenas para afirmar o clichê os que ficam pelo caminho são vistos como fracassados, incapazes, fracos, loucos e por isso naturaliza-se a exclusão tornando-a, inclusive, necessária.

A sociedade capitalista e o capitalismo em si devem ser muito bem compreendidos, suas contradições, etc., para que assim possamos compreender corretamente o que significa o fracasso na sociedade cindida entre classes antagônicas. A visão comum e medíocre sobre isso responsabiliza o indivíduo por todos os seus atos e, portanto, sobre as consequências de tais atos, assim como o seu sucesso ou fracasso depende inteiramente dos seus próprios esforços. Essa visão liberal é conveniente apenas para quem de fato não quer compreender tal fenômeno de maneira a historicizar a análise para ampliar o campo de visão de como funciona as mecânicas do poder, que inclui e exclui de acordo com necessidades de mercado. Essa forma de ver as coisas, ou seja, a partir do indivíduo apenas, é necessária para ofuscar os causadores do fracasso (que obviamente não se resume ao indivíduo), que se torna destino de boa parte dos trabalhadores e outros segmentos sociais que não se adaptam a determinados padrões. Visto dessa forma, é necessário compreender as forças que agem de forma decisiva criando as condições necessárias para o fracasso.

Na sociedade capitalista o fracassado é aquele que não conseguiu cumprir com certas exigências determinadas principalmente pela classe dominante, que na ânsia de manter seu domínio não abre mão das mais vis formas de dominação. Por exemplo, aqueles que não se incluem em determinados âmbitos ou círculos sociais, como a universidade ou a burocracia gerencial de uma grande empresa, não são vistos como pessoas de sucesso. No entanto, é preciso muito mais que um curso superior para ser

considerado alguém de sucesso. Na sociedade de consumo notadamente marcada pelo mercado como norma, o que determina se um sujeito é fracassado é sua condição material e financeira e não a sua habilidade artística em produzir obras notáveis ou simplesmente algo que não busca corroborar o óbvio e superficial como uma música experimental. Um músico de sucesso é aquele popularmente conhecido, exaustivamente tocado nas rádios e que faz girar a economia de mercado da indústria cultural. Um cineasta de sucesso é aquele que lotou os cinemas, está em todas as mídias, enfim é pauta do momento. Isso faz com que o sucesso seja algo intimamente ligado ao mercado, algo distante da qualidade daquilo que é produzido. O fracasso nesses termos é algo necessário para que haja o sucesso de poucos.

Na sociedade capitalista o sucesso determina todo um conjunto de valores e práticas normativas a serem seguidas e estabelecidas para que o sujeito possa ser considerado alguém de sucesso. Percebam que as respostas não estão prontas e nem o gênio dos gênios é capaz de, através do seu incomparável intelecto, resolver ou propor sozinho o que de fato deve ser feito. Até mesmo o mais sagaz produtor desenvolve seu intelecto em contato com grupos, colocando à prova suas proposições e verdades. Nessa perspectiva, o cinema político e os trabalhadores do audiovisual e do cinema, voltam seus olhares atentos à realidade concreta. Analisam corretamente as contradições e propõem mudanças objetivas através da criação que encontra seu sentido no âmbito social. O que resta aos trabalhadores é uma melhor e mais desenvolvida organização para enfrentamentos futuros. A polícia, os exércitos e guardas têm o papel fundamental de destruir a organização proletária. Em outras palavras, garantem a exclusão. O trabalhador que vê na polícia um aliado está contribuindo para a sua própria aniquilação. Dentro desse quadro despótico, a arte é uma importante arma dos trabalhadores. Uma arte que exponha a vergonha alheia, para que se torne ainda mais vergonhosa. Certamente essa arte será criminalizada e reprimida pelos homens do poder. A questão é: como agir nesses momentos?

As parcerias são parte essencial para o melhor desenvolvimento e aprimoramento da arte. A genialidade de alguns é tão excêntrica que não devemos trabalhar com essa perspectiva. A maioria de nós depende de estudo e investigação sistemática nos diversos campos da arte que se desdobra em vários outros campos do conhecimento como o histórico e o filosófico. A suposta genialidade de alguns funciona como pensamento natural mitificado que serve para manter um certo status quo

excluindo boa parte dos “comuns” e artistas desconhecidos. Por isso, para muitos torna-se obsessivo ocupar o hall dos artistas excepcionais, daquele lugar ocupado por poucos como se neste hall de simulacros coubesse apenas os escolhidos que tornar-se-ão heróis imortais venerados por toda eternidade. É nesse movimento que a arte e seu desenvolvimento se estancam, se encolhe e adapta-se às exigências do mercado de uma forma geral. Por isso, o comum na verdade é a miséria criativa e intelectual, os padrões e clichês normativos cinicamente vendidos como novidade. O artista é um trabalhador como qualquer outro; mas é um trabalhador que trabalha com os afetos e com a criação, o desenvolvimento de linguagens, texturas, abordagens e estéticas e que produz uma expressão figurativa da realidade como bem coloca o professor Nildo Viana. As parcerias surgem para o artista como elemento imprescindível ao desenvolvimento da sua arte e para o desenvolvimento também das relações sociais. Mas, o que são as parcerias e como se formam? É claro que em modelos de mercado as parcerias podem existir até como forma de impulsionar um determinado artista ainda invisibilizado funcionando também como apadrinhamento, como é o caso de muitos músicos. Mas não é disso que falo aqui. Por parceria entendo a participação equânime/horizontal nas formas de fazer e produzir arte. Na verdade só é possível haver parceria dentro dessas condições. Parceria não é o mesmo que prestação de um determinado serviço em troca de um determinado valor de dinheiro ou qualquer outra relação de trabalho alienada em que uma das partes esteja em profunda desvantagem com relação ao outro. As pessoas geralmente tendem a chamar parceria tudo aquilo que é feito conjuntamente ignorando as condições materiais e imateriais, objetivas e subjetivas daquilo que é produzido e dos produtores envolvidos. É claro que equalizar as condições dos diferentes produtores envolvidos não pode ser levado ao pé da letra. Os artistas e produtores em geral têm diferentes acúmulos, experiências e, claro, condição financeira distinta um do outro.Mas ainda assim, as parcerias podem e devem acontecer, pois ela é uma arma eficaz contra a invisibilidade e precariedade que estão sujeitos os livre-produtores. As parcerias se formam quando há um interesse verdadeiramente comum entre as partes envolvidas a ponto de contemplar os interesses, perspectivas e intenções de cada um. Forjar parcerias dentro de um cenário escasso altamente competitivo ajuda não só a integrar os produtores, mas a enfrentar um forte inimigo: o mercado e suas formas de monopólio. A equalização das relações abrem condições reais às parcerias não bastando somente boas intenções. Essa equalização se dá a partir de trocas ajudando a forjar um determinado cabedal de informação e conhecimentos onde exista a carência. Não é possível parceria

onde haja exploração ou um certo aproveitamento de um sobre o outro. Isso o mercado já faz com muito mais habilidade e proeza dissimulando suas reais intenções. Nas parcerias o crescimento coletivo é o resultado dos múltiplos esforços envolvidos, por isso, os ganhos são quanto mais horizontais for possível. Ou seja, os ganhos são também da ordem coletiva. Parcerias, portanto, são arranjos eticamente equilibrados onde a competição é deixada de lado em prol do crescimento individual e coletivo do(s) produtor(es) e da arte produzida, o que guarda sua importância social. A parceria é o primeiro passo para se produzir um filme e lutar contra os corporativismos. Ela só é possível na realidade do cinema independente se estabelecida a partir de uma relação horizontal, haja vista a pouca disponibilidade financeira desse segmento. As parcerias são estabelecidas a partir de um interesse comum, que norteará a coletividade e a produção a partir de uma determinada estratégia, que por sua vez não priorizará o carreirismo, mas sim a obra e o debate em questão. As parcerias devem pensar criticamente o fetichismo das relações instrumentalizadas pelo empreendedorismo que visa o lucro e o estabelecimento de determinados formadores de opinião. Dessa forma, a experiência se torna de fato emancipatória capaz de agregar aos diversos elementos envolvidos as mesmas possibilidades de acesso.

Há corporativismo, por exemplo, no teatro, na produção literária, na música ou no cinema. Podemos perceber isso quando antes de "estourar", um determinado artista já é uma espécie de "promessa" da nova leva que vem aí, quando na verdade este artista está na esteira esterelizando-se para o mercado buscando formas de ser aceito desejando cegamente ser incorporado. O que se percebe comumente é que boa parte desses artistas por mais que disponham de enorme talento, são inversamente capazes de pensar longe do limitado léxico das relações de mercado. Em outras palavras, são limitados em suas exposições e assertivas públicas restringindo-se apenas em ocupar o lugar de artista (fetichizado pelo público), não de crítico ou daquele que pensa sua própria condição ou processos de ruptura e emancipação do gênero humano. Isso, obviamente, não é de inteira responsabilidade do artista talentoso alienado. Ora, se o seu meio nada oferece além da virtuose técnica ou da sua aparência ou estética transgressora e sedutora, onde ele encontrará o arsenal necessário a se alcançar o verdadeiro sentido da arte como ferramenta de transformação social?! Pois bem, a consciência crítica não nasce do nada ou da curvatura do vento. A consciência é parte de todo um processo histórico social. A consciência crítica é a base que dará perenidade e suporte às relações antagônicas à de

mercado na busca pela sua superação. Vencer este corporativismo entre os próprios produtores é, claro, muito mais viável que buscar algum tipo de transformação das relações mercantis. Estas jamais negarão a si própria por óbvios motivos. Já os produtores por estar numa eterna busca por superar as miseráveis condições materiais em que se encontram, estão suscetíveis a experienciar e estabelecer relações mais próximas e quem sabe horizontais. Como não há vácuo nas relações de poder, o convencimento deve ser feito de não outra forma além da prática coletiva de apoio entre as partes envolvidas. Os artistas independentes geralmente se apoiam, do contrário dificilmente concretizariam algum projeto pretendido. Essas relações são o que conhecemos por "parcerias", que pode envolver remuneração ou não, mas sempre envolve recursos materiais, imateriais e trabalho. As parcerias são formas de estabelecer relações temporárias e que também pode beneficiar mais uma parte do que outra, o que passa a dissimular a exploração envolto num discurso de horizontalidade. Isso ocorre ou por um aproveitamento da condição de fragilidade de uma das partes que passa a servir o outro ao invés de ligar-se a ele como igual ou simplesmente pela própria condição de precariedade dos produtores que não têm outra alternativa a não ser desdobrar-se para viabilizar determinada produção o que acaba certamente resultando em sobretrabalho ou na auto-exploração.

As redes de apoio mutuo não são parcerias, mas sim parte de um projeto social que engloba a arte como importante ferramenta de interação entre os sujeitos sociais conscientes de uma transformação dialética entre o meio social e livres-produtores também na construção de uma nova sociedade, ou se quiser, de uma sociedade sem classes sociais. As redes de apoio são relações sociais comprometidas com a emancipação não servindo para escoar determinada mercadoria. Neste caso, a internet limita-se a ser uma importante ferramenta de difusão de produções ou financiamentos colaborativos, agenciamentos ou comunicação, mas cabe à organização concreta dos sujeitos sociais envolvidos em sua materialidade coletiva estabelecer os objetivos centrais de tal organização o que só é possível se feito de forma presencial. Esse contato ao passo que desmistifica certos pressupostos anteriormente estabelecidos coloca aos produtores o instigante desafio de superar todo o conjunto de contradições e limites já mencionados. Pensemos o quanto pode ser estimulante estar numa roda de conversa com algum artista ou referencia que antes compunha apenas o campo do imaginário onde este agora passa a ser também peça importante para a emancipação coletiva não

mais sendo o velho ídolo intocável ou a pretensa sub-celebridade transgressora seletiva em suas parcerias e relações. O sucesso, portanto, só é possível ou só é uma realidade se compartilhado coletivamente sem corporativismo entre os produtores. Os ganhos não são acumulados para a glória de um único beneficiado que deixará de cristalizar-se em seus privilégios caindo por terra a lógica competitiva neoliberal. Em linhas gerais, o que podemos afirmar sobre a necessidade de criação e a natureza das redes de apoio diz respeito às necessidades vitais da própria arte e do artista que a produz. Pois se o artista não quer ser apenas um aventureiro (e tudo bem também se assim o desejar ser), este deve inteirar-se completamente não só do conjunto das adversidades sociais a que está submetido, mas em como pode superar tal condição sem que ou morra no esquecimento ou caia na esteira das limitantes relações de mercado que tudo degenera e esvazia de sentido. Para o livre-produtor contemporâneo é necessário também o estudo das novas ferramentas virtuais de comunicação. Não digo aqui que elas devam ser determinantes, mas acaba sendo a primeira via pela qual se divulga uma produção independente. A melhor forma de se divulgar uma produção certamente é pela via orgânica, nos debates, exibições, eventos, manifestações, etc. Mas isso nem sempre é possível, por isso as redes virtuais, sites, blogs, fazem parte desse repertório de possibilidades na distribuição, o que não deixa de ser um campo de disputa acirrada entre as classes.

O que são redes de apoio mútuo? Qual objetivo em forjar relações de rede entre produtores? Em primeiro lugar, as redes de apoio fazem parte de um projeto de emancipação social. De uma forma geral, as redes se formam como única via capaz de disseminar uma determinada informação ou produção, furando o bloqueio imposto pelo mercado. Não devemos confundir, por isso, redes de apoio mútuo como algo que anteceda as relações mercantis, até porque os métodos para se lograr um lugar no mercado são outros, passando, inclusive, pela negação do produtor e daquilo que se produz como expressão artística como forma prévia de inclusão. Nesse sentido, o mercado é aquele que aliena, ou seja, é pautado nessas relações que a arte e a produção são negadas a partir do fetiche da mercadoria e da alienação do produtor que passa a adequar-se a um determinado conjunto normativo ao invés de inovar avançando no desenvolvimento da arte, na busca por outras conexões e formas de fazer independentes da indústria cultural. As relações mercantis funcionam a partir da lógica da competitividade, portanto, da exclusão de boa parte dos produtores que não visam ou não conseguiram lograr um lugar no mercado o que acaba por produzir o seu

esquecimento dando lugar e protagonismo aos que reproduzem em suas relações o espetáculo integrando-se ao sócio-metabolismo das relações capitalistas. As redes de apoio mútuo são na verdade a negação e superação das relações de mercado atestando na prática a possibilidade e viabilidade em dar vazão de forma proporcional a uma enorme gama de produtores (artistas, músicos ou profissionais que trabalham em algum campo da arte) sem que haja competitividade ou anulação de um em detrimento de outro ao mesmo tempo em que qualifica a rede de forma prática, teórica e material ou simplesmente financeira. A questão financeira, no entanto, tem um papel absolutamente distinto das relações mercantis. Enquanto esta visa em última instância a obtenção do lucro por meio não outro que a exploração do trabalho alheio como condição sine qua non à sua existência (o que acaba por viciar os produtores a obedecer às regras do capital e seus valores), àquele cabe utilizar dos meios materiais para cada vez mais ampliar e dar acesso a produtores que para o mercado não possuem qualquer valor. Ademais, os recursos materiais garantem a expansão e sobrevivência dos produtores não mais como indivíduos isolados, mas como um corpo coletivo de livres-produtores, que têm outras necessidades e parâmetros para a sua arte. O objetivo das redes de apoio, portanto, é antagônico ao mercado. Vejamos isso explicitado num simples esquema:

REDES DE APOIO MÚTUO	MERCADO
• Horizontalidade	* Competição/verticalidade/corporativismo
• Coletividade	* Individualismo
• Emancipação/conscientização	* Alienação
• Acesso	* Exclusão
• Inovação	* Clichê
• Renda/expansão	* Lucro

As redes de apoio, como podemos perceber, parte da compreensão de que de uma forma geral as relações sociais estão historicamente estabelecidas na defesa e garantia de interesses privados, o que faz com que passemos a ter uma relação de sacralizar os poucos produtores ou artistas que se solidificaram como ícones transformando-os praticamente em semi-deuses excluindo qualquer possibilidade de crítica radical, pois a crítica passa a ser mal vista ou vista simplesmente como um desejo oculto daquele que

critica em também querer ocupar o lugar de destaque imortalizando-se no Olimpo dos grandes astros ou das sub-celebridades. Em outras palavras, para o mercado e para os produtores e artistas competitivos, a crítica não passa de mero recalque. Na verdade, este é um mecanismo básico de anular qualquer reflexão contra o mercado, onde a prática mais reiterada é a da compra e da venda. Por isso, o que se observa é que os artistas independentes por não terem construído um modelo de produção e distribuição antagônico ao mercado, construíram pouco a pouco os seus corporativismos reproduzindo velhas práticas, ainda que com um aparente discurso crítico, enquanto outros nem se esforçam mais em professar qualquer criticidade limitando-se apenas na defesa intransigente da sua conquista e lugar de sucesso ao passo que estimula os outros a seguir pelo mesmo caminho, que parece o único frente às adversidades. A crítica então passa a ser mera formalidade ou tão-somente uma farsa. A condição sine qua non, portanto, para a construção de redes de apoio é a consciência crítica e o entendimento do que vem a ser na prática histórica o mercado e a natureza da mercadoria. E como crescer e dar corpo às redes de apoio mútuo? Ora, se num primeiro momento parece haver a completa hegemonia da lógica obtusa e competitiva de mercado é no corpo de produtores excluídos que o mercado cria que se deve buscar reverter este estado de coisas antes mesmo da desaparição dos mesmos produtores que ainda sobrevivem e construíram algo, ainda que pequeno, para além das relações mercantis. Esse banco de excluídos pode ser o lugar onde o mercado vai buscar oxigenar suas relações promovendo um ou outro a uma ascensão social como forma de justificar sua lógica excludente a partir do mérito individual ou pode ser também onde se fundará com propriedade novas relações de produção onde os produtores sejam donos dos seus próprios meios. Os rejeitados foram rejeitados não só pelo mercado, mas pelo conjunto de produtores independentes ainda ligados ao corporativismo mercantil como forma de associação. Isso acontece em qualquer âmbito da produção artística. As redes nesse sentido servem também como forma de proteção dos militantes e produtores de comunicação. Uma das grandes ferramentas que os trabalhadores têm em mãos é a comunicação e ela hoje se faz com o uso contumaz da internet. As mídias de uma forma geral já existem, mas não integram-se entre si a não ser em momentos muito específicos que comove a esquerda em geral, ou seja, setores progressistas/reformistas e burocráticos, independentes, coletivos e organizações, anarquistas, etc. Antes mesmo da defesa de um projeto comum por parte das redes, estas se formam dentro de espectros

maiores onde a luta do trabalhador deve ser priorizada; o trabalhador, aquele que produz, portanto, aquele que deve agir como classe.

A comunicação integra-se através da sua organicidade material, ainda que funcione com o uso de ferramenta virtual. Sobre isso podemos melhor dizer que é fundamental uma aproximação entre aqueles que buscam a organização ainda que não se tenha de antemão todo o esclarecimento necessário para garantir essa organização. Reunir os produtores é o primeiro passo. A partir do contato constante se desenvolverá a organização contribuindo para o surgimento de novas células. Essa comunicação, ao passo que se desenvolve transmite as orientações políticas da classe e para ela dialeticamente com as organizações. Essa comunicação não está separada da classe. Este ponto é fundamental. A comunicação e a classe atuam simultaneamente. Não devemos ter ilusões de que todo o espectro político da esquerda fará parte dessa organização; ainda assim este não é um trabalho simples. O maior desafio reside em agregar setores produtivos precarizados ainda desorganizados a superar a sua condição desobedecendo ao funcionamento geral do mercado capitalista na defesa intransigente de uma colaboração entre os próprios trabalhadores, transcendendo o pontualismo de ações restritas que não garante nada além do risco e exposição gratuita. Uma mídia proletária fortalecida ainda assim não ofereceria perigo ou ameaça real à hegemonia de uma grande corporação como a rede globo. O que garante uma condição de enfrentamento real frente ao poderio inimigo é justamente a integração dos produtores no lastro das informações e no seu infinito trabalho de gerar cada vez mais adesão através também do boicote aos inimigos de classe gerando mecanismos de desestabilização da sociedade burguesa expondo suas contradições centrais sem deixar que haja condições de integração com setores reacionários, combatendo também o reformismo pelego dos partidos políticos e sindicatos que obviamente estarão contra todo e qualquer movimento de radicalização da luta operária. Em âmbito virtual, essas redes se encontram em plataformas próprias, o que as reúne não como catálogo, mas em como se dispõe a comunicação proletária de uma forma geral favorecendo sua organização e relação mútua. Ou seja, essas plataformas fazem parte da organização das redes operando em prol da sua manutenção. Mas, afinal, se o dinheiro não vem prioritariamente do mercado de onde vem?

Se pensarmos que um grande aparato de comunicação não se constrói sem recursos, tudo fica mais difícil nos colocando “na real” da coisa. A teoria parece o

suficiente em garantir essa organização, mas não é bem assim. Se essa equação não for resolvida, tudo pode continuar apenas no campo das ideias. O dinheiro inicialmente deve surgir entre a militância de esquerda. Sindicatos, partidos, movimentos populares, organizações, ocupações, professores, como forma de gerar os primeiros estímulos aos novos produtores. Partidos e sindicatos muito dificilmente contribuem para o financiamento de obras independentes. O dinheiro, neste caso, vem na medida em que as redes passam a funcionar de forma colaborativa, extrapolando o limite inicial dos contatos e acessos de cada célula, que trabalham na geração dessa renda que surge como resultado da campanha sistemática empreendida por todos os envolvidos a partir também de um sistema de rotatividade e prioridades criando condições reais para a auto-suficiência. E como conectar novas células que certamente surgirão nesse processo? Ora, as células ou segmentos organizados não podem sobreviver sem o auxílio vital de todas as outras que existem. Elas se reconhecem não somente por compor um espectro político amplo, o que na realidade não garante nada ao produtor independente haja vista a dificuldade de financiamento entre a própria "esquerda". A sua sobrevivência material depende da rede, assim como a sobrevivência da própria comunicação em si, daquilo que é veiculado e produzido também entre si. Depende dessa rede todo um conjunto de informação e manutenção da sua condição material. Essa rede é orgânica também no sentido do fluxo das informações trocadas entre os livre-produtores. A sua vulnerabilidade política deve ser superada criando-se mecanismos internos que não permita em última instância agregar valores antagônicos aos seus como é o caso da verticalidade da maioria das organizações. Esses mecanismos se criam à medida em que se esclarece a posição política e o propósito social das redes de apoio mútuo, qual seja, o rompimento com o capitalismo. A comunicação é o elemento central e estratégico das lutas. É a partir dela que se desenvolve o convencimento. A mídia burguesa convence, em suma, de uma forma absolutamente desonesta utilizando o medo, arrefecendo as lutas. Ora, a classe trabalhadora não têm voz nessa mídia. Dizer que alguns setores foram incluídos a este modo de produção é uma coisa distinta de se ter ali uma leitura favorável aos mais pobres e precarizados pelas políticas do capital. A pobreza, neste caso, é utilizada para justificar o injustificável. Contrapõe-se à pobreza a expertise da concorrência de mercado, da competição, o que continua não ajudando muito o trabalhador.

O cinema como ferramenta de transformação social deve contribuir para a revolução proletária. Uma revolução é um processo necessariamente social, portanto

coletivo. As forças sociais em ação organizada são as únicas capazes de promover uma revolução. Os indivíduos por mais que anseiem determinadas mudanças não podem promover uma revolução. As revoluções envolvem massas. São as organizações de amplos setores do campo social que a partir de um projeto antagônico ao status quo vigente rompe com a ordem estabelecida a partir de enfrentamentos diretos exigindo em determinado estágio das lutas o uso da violência coerciva contra as forças sociais que representam a hegemonia, que varia de acordo com o momento histórico. No período da modernidade (que compreende os séculos XVII em diante) a hegemonia é burguesa. Isso quer dizer que a burguesia enquanto classe detém o monopólio econômico e político determinando a ordem social vigente. Os indivíduos enquanto tal podem buscar lutar por determinadas mudanças como melhorar suas condições de vida para si e sua família, elevação espiritual ou refugio em locais menos contaminados pelas relações viciadas das grandes cidades, mas nada disso assegura uma mudança totalizante das relações sociais. No capitalismo os indivíduos são levados a crer que a mudança comportamental como a aquisição de novos valores e práticas são o suficiente para deflagrar mudanças concretas na sociedade, o que acabaria por contaminar outros indivíduos a seguir pelo mesmo caminho independente de classe ou lugar de poder. A ideia da busca por uma elevação interior até mesmo no sentido de desenvolver certas qualidades humanas como a alteridade só contribui para um processo revolucionário se tais propostas estiverem fielmente atreladas a um projeto antagônico de classe. O indivíduo que busca superar determinados limites e valores impostos pelo sistema por mais que esteja embrenhado em causa legítima se não desenvolver um tipo de consciência eminentemente coletiva antagônica ao capital estará somente incorrendo em escapismo ou em algum tipo de reformismo, que funciona como uma espécie de amortecedor das contradições sociais. A consciência revolucionária é a primeira etapa para a superação das formas individuais de luta substituindo esta por uma consciência de classe.

A consciência revolucionária é dotada de pensamento crítico radical. A crítica deve ser impiedosa a tudo o que existe sendo a radicalidade a natureza dessa crítica. Ser radical significa ir à raiz. Em outras palavras, a crítica radical ancora-se no perfeito entendimento dos processos históricos que antecederam à configuração do estado atual de coisas. O pensamento crítico revolucionário é aquele que revela as relações de dominação do capitalismo apontando caminhos para sua superação. A consciência

crítica não só apreende a realidade a partir de uma teoria revolucionária, mas age no sentido de superar as relações de dominação por meio da organização social. O revolucionário é aquele, portanto, que dotado de uma consciência elevada constitui-se enquanto tal com a única classe social capaz de elevar a sociedade segundo os critérios de sua consciência: os trabalhadores. A maioria dos indivíduos em nosso tempo está há anos luz distante de um pensamento crítico revolucionário. O que impera é o senso comum e a pós-modernidade que nada incomoda o sistema. A ideologia burguesa das lutas identitarias é o que há de mais avançado na consciência dos indivíduos que se vêem no afã de seus corporativismos um afastamento com trabalhadores. Existe também o empreededorismo, mas este de crítico nada tem sendo apenas a expressão hodierna do chorume ideológico neoliberal. E o que dá coesão e força determinante às massas possibilitando a superação do sistema vigente? A resposta é simples ao mesmo tempo complexa: a teoria revolucionária. Só é possível a superação da ordem a partir de uma teoria revolucionária. Não há qualquer possibilidade de superação da ordem burguesa sem que se esteja ancorado sob as bases de uma complexa teoria revolucionária. Isso não quer dizer, evidentemente, que num processo revolucionário todos os indivíduos estarão com suas consciências devidamente equalizadas até porque isso não existe em nenhuma realidade social. São as organizações que pautarão a consciência dos indivíduos. Estes, como colocado, se submetem aos anseios de classe dos trabalhadores. O capitalismo é um sistema que se baseia na produção de mercadorias ao mesmo tempo em que transforma tudo ao seu redor em mercadoria. Mercadorias não são apenas os objetos que usamos diariamente, mas a força de trabalho e a própria vida humana tornaram-se pouco a pouco atributos do capital assegurando a sua reprodução. O capitalismo divide a sociedade entre dirigentes e dirigidos, comandantes e comandados, organizando a sociedade de forma hierárquica naturalizando as diferenças sociais de forma a evitar qualquer alteração na correlação de forças entre as classes sociais. Uma revolução social tem por objetivo não só alterar a correlação de forças e o status quo. Uma revolução se completa quando as classes sociais são eliminadas não havendo mais relações de dominação.