



Arte e responsividade.

Mikhail Bakhtin em Raymundo Gleyzer

JULIA RIGUEIRO*

*But what guarantees the inner connections of the
constituent elements of a person? Only the unity of
answerability.*

*After all, our thought itself -- philosophical,
scientific, artistic -- is born and shaped in the
process of interaction and struggle with others'
thought.*

Mikhail Bakhtin

Nessa breve comunicação proponho um diálogo possível entre alguns dos conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e o período derradeiro da obra cinematográfica e a atividade militante do cineasta argentino Raymundo Gleyzer. Considerando o espaço temporal de cinquenta anos que medeia entre os primeiros escritos de Bakhtin e o último filme de Gleyzer, pensamos que é na práxis do cineasta (e de outros artistas da época) onde estão contidas as ideias do soviético. Assim como a influência dos vanguardistas russos (Eisenstein, Vertov, entre outros) no Novo Cinema Latinoamericano tem sido largamente comprovada, buscamos aqui aprofundar na contribuição dos conceitos de *answerability* e *dialogismo* no cinema político latinoamericano das décadas de 1960 e 1970. No que refere ao pensamento estético marxista, achamos importante, para o campo de estudos de cinema e política, voltar sobre essas contribuições teóricas e práticas de começos do século XX. Essa proposta forma parte de minha pesquisa de mestrado em

*Professora em História pela Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina. Bolsista de Mestrado Universidade Federal Fluminense. Programa PAEC-OEA/CNPQ

andamento, dentro do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Sob a orientação da Dra. Juniele Rabêlo de Almeida, desenvolvemos o projeto intitulado “Un arma cargada de futuro. As câmaras de Glauber Rocha e Raymundo Gleyzer nos filmes *Maranhão 66* (1966) e *La tierra quema* (1964)”. O objetivo desta pesquisa é contribuir aos estudos de cinema e política na década de 1960, entendendo que o período estudado manifesta esse vínculo com especial transparência e ímpeto. O nosso projeto busca comparar as trajetórias, motivações e convicções desses cineastas em perspectiva comparada, a partir da análise de dois curta-metragens documentários. Entendemos que Raymundo Gleyzer e Glauber Rocha foram intelectuais formadores de opinião, e que cada um estabeleceu uma dinâmica diferenciada na relação com a sociedade que pretendia transformar; se bem podiam partilhar uma *estratégia* comum (a revolução), a *tática* que desenvolveram teve marcadas diferenças. Consideramos a necessidade de conhecer melhor a relação que existe entre “las formas que puede tomar la lucha de clases y la emergencia de una fuerza política capaz de expresarse” (POZZI, 2004: 60), também no plano cultural. Cada um deles participou, como trabalhador da cultura e intelectual “engajado” ou “orgânico” (palavras próprias da época), da força política do campo popular durante as décadas de 1960 e 1970. Momento chave da luta de classes no continente, que virou uma página para começar os mais duros anos de repressão e ofensiva do capital e as classes dominantes em América Latina.

O problema de entender a cultura desde uma perspectiva marxista pode se abordar considerando múltiplos produtos culturais. Escolhemos o cinema por ser principal sua função como arte massiva, e uma via de comunicação fundamental do pensamento crítico e contra-hegemônico depois da revolução cubana em América Latina. Buscamos incorporar as variáveis tanto ideológicas e estéticas quanto às de produção, distribuição e financiamento dos filmes.

1.

Em duas páginas e menos de quinhentas palavras Bakhtin lança o conceito. Só. Publicado pela primeira vez no ano de 1919, *Art and Answerability* ainda chama a nossa atenção. O texto curto, mas possuidor de uma profundidade que até o dia de hoje críticos e acadêmicos especializados

em Bakhtin interpretam. Nas seguintes páginas vamos falar das principais ideias que ali aparecem, e daquilo que pode ser útil na nossa pesquisa.

Bakhtin começa o texto instalando uma caracterização da cultura humana; ela estaria dividida em três domínios fundamentais: a ciência, a arte e a vida. Lamentavelmente, segundo o autor, a maioria de nós não os experimenta numa unidade, e sim de forma fragmentária. Apenas em alguns momentos do quotidiano somos capazes de unir os três domínios simultaneamente. O objetivo é o de trazer a arte e a ciência para a vida, e que a primeira não seja propriedade só daqueles que tem tempo e dinheiro para aproveitá-la, mas de uma maioria cada vez mais ampla de mulheres e homens. Nem arte nem vida podem existir sem o outro, e Bakhtin entra no binômio para achar qual a conexão fundamental entre eles: “Não é somente que a arte e a vida devem assumir mútua responsividade, senão também mútua responsabilidade de culpar à outra”¹. Arte e Vida se devem respostas, são responsáveis a uma pela outra.

Para começar, a noção de responsividade contém um jogo de palavras. Responder não significa somente ser (eticamente) responsável, senão também dar uma resposta. Essa dupla-voz de responsividade como conceito lembra à aproximação general de Bakhtin às oposições binárias tradicionais (ROTHSCHILD EWALD, 1998: 234).²

Então, o termo ‘answerability’, em português ‘responsividade’, pode ser definido como: uma característica inerente a toda obra artística e a toda expressão, que implica estar dirigida a alguém e poder antecipar e gerar uma resposta (IRVINE, 2004). Pelo menos duas formas de entender o termo *responsividade* se derivam do texto: como responsabilidade (individual e social) ou como resposta. Todos os discursos, um filme, por exemplo, são fundamentalmente *dialógicos* e estão historicamente *datados* e *situados*. Como afirmam Miriam Jordan e Julian Jerson Haladyn, “o conceito de responsividade é, portanto, chave para posicionar um espectador ativo e responsável que ative a obra de arte a traves de uma compreensão criativa” (2008). O “ato criativo” não é feito só pelo artista, senão que é o espectador que traz a obra para a vida, quando a relaciona com o mundo exterior a ela. Paradoxalmente ou não, para definir e entender a *responsividade* é

¹ “It is not only mutual answerability that art and life must assume, but also mutual liability to blame”.

² “To begin with, the notion of answerability carries with it a pun. To answer is not only to be (ethically) responsible, but also to respond. This “double-voicedness” of answerability as a concept recalls Bakhtin’s general approach to traditional binary oppositions”.

imprescindível definir também o *dialogismo*, a *heteroglosia* e, tal vez, o *carnaval*; voltaremos sobre eles.

Durante a década de 1920, na União Soviética, *arte dentro da vida* tornou-se slogan dos artistas engajados com a revolução vitoriosa (VIEIRA, 2004). Por volta de fim da década de 1960, na Argentina, uma geração de artistas já não imaginava a arte por fora do processo revolucionário existente: *arte para a revolução*. Ana Longoni estabelece uma periodização segundo a qual, na Argentina,

Con la percepción de estar llamada a cumplir un rol protagónico en la revolución que se percibía inminente e inevitable, la vanguardia artística pasó a entenderse a sí misma como parte de la vanguardia política e inventó su lugar en la revolución. La búsqueda de eficacia fue el antídoto que los artistas esgrimieron ante la ausencia de función a la que está condenado el arte en la sociedad burguesa (LONGONI, 2014: 48).

Foi Raymundo Gleyzer que, na época, afirmava que eles não faziam (e que nem mesmo existia) um *cinema revolucionário*, senão que eles faziam a *revolução*. Dentro dessa concepção, o cinema era visto como uma arma de combate da trincheira da informação e da comunicação.

2.

Mikhail Bakhtin nasceu num império e morreu numa federação de soviets. A sua própria vida pode nos ajudar a entender parte do século XX, um dos mais apaixonantes da história da humanidade. Dedicou-se à procura do entendimento das pessoas, sua língua e comportamentos, e a arte, que considerava uma maravilha dentro das criações humanas. Por essas razões, não podemos falar nele sem mencionar a Revolução Russa.

...a Revolução de 1917 permanece carregada de uma aura considerável, mesmo que nas correntes dominantes da opinião pública seu valor tenha sofrido uma inversão radical: de prenúncio de uma onda libertária de alcance universal – comparável a 1789 -, Outubro se transformou em data de nascimento dos totalitarismos modernos. [...] Examinar os fragmentos do tempo, analisar os instantâneos que se fazem da história ajuda a revisitar o evento, despojando-o da camada espessa de projeções

retrospectivas, a princípio hagiográficas e logo demonizantes (HOUZEL e TRAVERSO, 2009: 111).

Bakhtin atravessou a primeira revolução socialista do mundo, viveu para construí-la, desenvolveu a sua obra no seu contexto, e também foi vítima dos processos de censura a numerosos artistas e intelectuais do governo de Stalin (1922-1953). Morreu em Moscou, doente, em 1975. Segundo dois de seus biógrafos, a carreira madura de Bakhtin tem um primeiro período entre 1919 e 1924, quando morou nas cidades de Nevel e Vitebsk, e escreveu várias obras filosóficas dentro da área de uma concepção ampliada da noção de estética (HOLQUIST e LIAPUNOV, 1990: 11). No contexto desse primeiro período a União Soviética atravessava os anos da guerra civil, da economia de guerra, nos quais Bakhtin preferiu morar no campo, perto da cidade de São Petersburgo, onde a escassez de alimentos não era tão diligente. Já no final desse seu primeiro período produtivo, segundo Michael Bernard-Donalds, é possível identificar as duas principais bases de sustentação na vida e obra do autor: a fenomenologia e o marxismo. A primeira, desenvolvida nas primeiras décadas do século XX por Husserl em oposição ao neo-kantianismo; o segundo, se bem Bakhtin nunca foi um marxista “ortodoxo”, lhe proporciona a explicação do potencial liberador da linguagem. Em palavras de Bernard-Donalds:

The two principle theoretical poles in Bakhtin's work can be seen clearly as early as 1924, during his debate with what was at the time orthodox Russian Formalism. In fact, at any stage in Bakhtin's theoretical development, one can see at once two identifiable strands. One could be roughly identified as an outgrowth of the neo-Kantian philosophy that was current in the late nineteenth and early twentieth centuries, and that was developed in different forms by Husserlian phenomenology. The other could be called “marxist” (though clearly not “orthodox” marxism in any contemporary sense); it stresses the potentially liberatory nature of language and was developed in close collaboration with Medvedev and Voloshinov. Phenomenology and marxism are not mutually exclusive by any means in contemporary critical thought; but, from the evidence available, Bakhtin never made the connections explicit in his work (1998: 64).

Em Bakhtin, a fenomenologia lida com a construção e natureza da consciência humana, enquanto o marxismo se ocupa da construção das formações sociais, e do papel da ideologia. Esses dois edifícios teóricos se manifestam nos conceitos e nas análises do soviético e, a sua vez, os

alimentam. Vamos definir três deles, baseando-nos num artigo de Helen Rothschild Ewald (1998). *Dialogismo* (às vezes traduzido também como *intertextualidade*) não significa diálogo, mas a relação entre uma expressão (declaração, afirmação) e outra expressão. Em palavras de Bakhtin, citado pela autora: “Every word gives off the scent of a profession, a genre, a current, a party, a particular work, a particular man, a generation, an era, a day, and an hour. Every word smells of the context and contexts in which it has lived its intense social life”. Toda narrativa é intrinsecamente sociohistórica e de natureza colaborativa. *Heteroglosia* (às vezes *polifonia*) define a diversidade individual dentro dessa empresa colaborativa. Diversidade de gênero, classe social, profissão, idade, etc. Finalmente, o *carnaval* seria a expressão mais pura da cultura popular, e propõe a inversão das hierarquias, as normas, e as funções sociais estabelecidas.

3. Raymundo Gleyzer: cinema e responsividade

Esse apartado visa à breve exploração da relação dialógica entre o artista, a obra, e o espectador. Tomaremos o exemplo do cineasta argentino Raymundo Gleyzer (1941-1976), no último período da sua produção cinematográfica, quando conformou o *Grupo Cine de la Base*, vinculado à esquerda marxista do PRT-ERP³. No sentido em que Bakhtin nos ensina, é preciso analisar uma obra ou um artista de forma inter-relacionada; trata-se de um enunciado, um diálogo cultural situado entre artista, obra e espectador. A teoria não-subjetivista da enunciação (que incorpora as ideias de Bakhtin na década de 1970) explica também por quê o sujeito não é o centro do discurso, senão que ele “... é substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais, que fazem dele um sujeito histórico e ideológico” (PESSOA DE BARROS, 1994: 3). Pensando em Raymundo Gleyzer como intelectual, poderíamos incorporar aqui também as considerações de Antonio Gramsci, que identifica as características de um intelectual orgânico aos interesses de uma determinada classe social, e as posições que ele toma, de forma consciente, na luta política. A película que dá começo ao coletivo de cineastas é *Los Traidores*, de 1973, um longa-metragem de ficção sobre o movimento operário na Argentina entre 1955 e o presente do filme, que destaca o caráter reacionário e “traíçoeiro” dos dirigentes sindicais.

³ Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo.

Dentro da obra de Raymundo Gleyzer escolhemos o longa-metragem *Los Traidores* (1973) para exemplificar e ampliar uma dupla de conceitos que já definimos. Em primeiro lugar, o filme insere uma e outra vez múltiplas vozes, discursos e expressões, com as quais entra em conflito ou concorda. Várias cenas do filme se centram nos momentos de reflexão do protagonista, o dirigente sindical Barrera, e elas se apoiaram numa entrevista clandestina realizada pelo grupo a um dos mais importantes dirigentes sindicais da época na Argentina. A equipe de filmagem tinha se baseado nas palavras reais pronunciadas por ele, e, adaptando um discurso real à ficção, construíram as cenas. Trata-se da *heteroglosia* – conceito que da conta da integração num complexo cultural de múltiplas expressões. Em segundo lugar, Bakhtin salienta que toda obra é, necessariamente, *polifônica*. Quer dizer, que ela incorpora muitas vozes, referências, expressões, estilos. O filme que estamos desmembrando inclui referências políticas ao peronismo em suas várias tendências, à esquerda armada; inclui também estilos próprios do cinema comercial da época (que, em palavras do realizador, aproximavam o filme da classe trabalhadora ao qual estava dirigido), e expressões e canções de luta da cultura popular urbana. *Los Traidores* é, sem dúvida, um texto principalmente polifônico, por oposição a um texto monofônico (que esconde os diálogos que o constituem). Na explicação de Diana Luz Pessoa de Barros:

Monofonia e polifonia de um discurso são, dessa forma, efeitos de sentido decorrentes de procedimentos discursivos que se utilizam em textos, por definição, dialógicos. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir (1994: 6).

A maior dificuldade radica em achar e tornar visíveis as vozes dos espectadores que responderam à obra. Elas, num registro de oralidade, permanecem como efêmeros vestígios do passado nas entrevistas feitas aos cineastas, quando eles contam as sessões de debate que se realizavam depois das exibições em sindicatos ou locais de bairro. Uma marca constitutiva essencial de uma declaração qualquer (simples ou sumamente complexa) é sua característica de estar dirigida a alguém: em inglês, ‘addressivity’. A orientação do discurso para outra pessoa vá também para um horizonte cultural específico e um mundo específico, aquele do outro. Aí encontramos a enorme

capacidade e desafio de uma arte como o cinema, na época da cultura de massas, ao se dirigir a um público amplo e variado. Podemos definir ‘addressivity’ como um:

...unavoidable state as a human being; as such I have ‘no alibi for my existence’, I must engage in a constant dialogue with the world as it is given to me; only in this way can I give my own life meaning and value. In ‘Author and Hero’, Bakhtin suggests that only through such a dialogue can I hope to complete myself in what he calls the ‘absolute future of meaning’. As a consciousness addressed by the world beyond my borders I must answer, for I have the ‘otvetstvennost’ (‘responsibility’) to do so (the Russian word carries the same capacity for double meaning as the English term, being formed from the word ‘otvet’ meaning ‘an answer’). My answer, furthermore, will always have an ‘addressee’ (‘adresar’) (MORRIS, 2003: 245).

Sem dúvidas o artista-intelectual se realiza como ser humano a través do diálogo entre as suas obras e o público, como no caso específico do filme brevemente analisado. A expressão dialógica é sempre incompleta, sempre ligada às conexões no passado e às orientadas no futuro, numa corrente infinda. *Los Traidores* é uma obra do chamado “cinema militante”, subclassificação do cinema político surgido na década de 1960. Na descrição de um dos seus realizadores:

...había toda una concepción de lo que era el cine militante: nosotros pensábamos en la necesidad de construir un discurso cinematográfico que estuviera ligado a las luchas sociales más que a una propuesta de creación de una estética individual. Ese sometimiento ante el mandato político se resolvía solamente trabajando, e incluso haciendo productos cinematográficos ligados a las propias experiencias políticas organizadas. Creo que era eso, más que la pretensión de que la película en sí misma pudiera cambiar algo.⁴

Ao respeito do público, o *Grupo Cine de la Base* tentou interpela-lo com uma estrutura narrativa a qual o espectador alvo estava mais acostumado: a ficção. A sua vez, na ficção inseriam uma perspectiva própria sobre o sindicalismo que diferia e discutia com a perspectiva predominantemente peronista sobre o assunto, destacando o obstáculo que representava a burocracia sindical para a democratização do sindicalismo, o desenvolvimento de um

⁴ Entrevista ao realizador argentino integrante do grupo Cine de la Base Álvaro Melián, citado em: PEÑA, Fernando Martín y VALLINA, Carlos. *El cine quema*. Raymundo Gleyzer. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006, p. 94.

sindicalismo classista e, finalmente, a liberação da classe trabalhadora. Uma entrevista feita pela revista venezuelana *Cine al día* ao grupo da conta da reação do público operário durante a projeção do filme: eles riam muito na cena do funeral de Barrera e Raymundo interpretava que “En la burla, en la risa que los obreros hacen [...] está la base del entendimiento de que a esa fuerza tan grande que es la burocracia sindical y la burguesía, se la puede derrotar. Es decir, es infundirle a los obreros a través de su propia risa, la confianza en su propia fuerza para derrotar al enemigo”⁵. Podemos estabelecer aqui um paralelo com o conceito que temos introduzido anteriormente, de forma muito sucinta, o de carnaval. Ao respeito da relação entre o *Grupo* e o Partido, Mariano Mestman indica que

...la coyuntura aún represiva en que se realizó Los traidores no facilitaba una relación frecuente, periódica entre el grupo realizador y el Partido, verificándose una suerte de “desvinculación práctica”. En este sentido, podemos pensar que Los traidores conjuga de algún modo lineamiento generales de la línea partidaria (no sin tensiones, como veremos), con discursos epocales que la trascendían y con la dimensión “cinematográfica” del proyecto de Gleyzer (MESTMAN, 2008: 1).

4.

*Nothing conclusive has yet taken place in the world,
the ultimate word of the world and about the world
has not yet been spoken, the world is open and free,
everything is still in the future and will always be in
the future.*

Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*.

“Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva” (PESSOA DE BARROS, 1994: 4). Resta afirmar que as ideias desenvolvidas por Mikhail Bakhtin são

⁵ “La traición de la burocracia sindical. Entrevista al Grupo Cine de la Base”, en: *Cine al día*, n.19, Caracas, marzo 1975 (Realizada el 28/9/74 a varios miembros del grupo).

essenciais para entender o processo da produção e recepção (unidade indivisível) da obra de arte contemporânea. Assim como nos indica Martin Irvine, “new statements presuppose earlier statements and anticipate future responses”; o processo continua. Nessa tarefa inacabável de pensar e fazer, Bakhtin é um grande iluminador.

A *responsividade* tem mais uma função, num terreno que me interessa destacar. Trata-se da pedagogia. Na sala de aula, num âmbito educativo, o recurso da responsividade é mais uma atitude do que um conteúdo, e se relaciona com a pedagogia construtiva e crítica. Helen Rothschild Ewald o explica da seguinte forma:

If we were to teach within the framework of such answerability, we would need to examine the ethical implications of our pedagogies. One way of doing so might be to address the students' need for us to articulate the assumptions underpinning our content selections and/or pedagogical procedures (1998: 236).

Acho que o interesse do texto radica na originalidade das ideias e a duradoura influência que tem tido nas correntes pedagógicas críticas da segunda metade do século XX. Tal vez hoje nos pareça impossível falar em educação sem pensar nas respostas e inquietudes dos estudantes, mas não devemos naturalizar esses sucessos, senão compreender sua genealogia, sua cartografia.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. “Art and Answerability”. Em: HOLQUIST, Michael e LIAPUNOV, Vadim (Eds.). *Art and answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. University of Texas Press, Austin, 1990.

BERNARD-DONALS, Michael. “Mikhail Bakhtin: Between Phenomenology and Marxism”. Em: FARMER, Frank (Ed.). *Landmark Essays. On Bakhtin, Rhetoric and Writing*. Hermagoras Press, New Jersey, 1998.

HOLQUIST, Michael e LIAPUNOV, Vadim (Eds.). *Art and answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. University of Texas Press, Austin, 1990.

HOUZEL, Rebecca e TRAVERSO, Enzo. “A Revolução Russa de 1917”. Em: LÖWY, Michael (org.). *Revoluções*. Boitempo, São Paulo, 2009.

IRVINE, Martin. “Mikhail Bakhtin: Main Theories. Dialogism, Polyphony, Heteroglossia, Open Interpretation”. Georgetown University, Creative Commons 2004-2012. Consultado no dia 24 de janeiro de 2015 em: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bakhtin-MainTheory.html>

JORDAN, Miriam e HALADYN, Julian. “The Art of Answerability: Dialogue, Spectatorship, and the History of Art”. Concordia University, Creative Commons 2008.

LONGONI, Ana. *Vanguardia y revolución. Artistas e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel, Buenos Aires, 2014.

MESTMAN, Mariano. “Postales del cine militante argentino en el mundo”, Revista *Kilómetro 111*, n.2, buenos Aires, septiembre 2001.

MORRIS, Pam (Ed.). *The Bakhtin Reader. Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*. Arnold, London, 2003.

PESSOA DE BARROS, Diana Luz e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade. Em torno de Bakhtin*. Edusp, São Paulo, 1994.

PEÑA, Fernando Martín y VALLINA, Carlos. *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2006.

POZZI, Pablo. *El PRT-ERP. La guerrilla marxista*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2004.

ROTHSCHILD EWALD, Helen. “Waiting for Answerability: Bakhtin and Composition Studies”. Em: FARMER, Frank (Ed.). *Landmark Essays. On Bakhtin, Rhetoric and Writing*. Hermagoras Press, New Jersey, 1998.

VIEIRA, João Luiz. “Vanguarda revolucionária: Eisenstein, Vertov e o construtivismo cinematográfico”. Em: *Recine*. Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo, Ano 1, n.1. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2004.