

O marxismo e a arte cinematográfica

Antônio da Silva Câmara *
Altair Reis de Jesus**

Resumo

Neste artigo analisamos a potencialidade do marxismo como aporte teórico para o estudo do cinema contemporaneamente. Partimos da perspectiva de Marx, que compreende a arte como componente da supra-estrutura, forma de representação da vida distinta da ciência e da religião. Buscamos entender como os princípios propostos por Marx são retomados contemporaneamente para o estudo do cinema, destacando a potencialidade da forma fílmica que a aproxima da vida cotidiana, mas ao mesmo tempo, a sujeita à forma mercadoria. Vislumbramos neste texto a necessidade de estudarmos o cinema para além das formas dominantes de refiguração, isso em função da profusão de meios que permitem que cineastas marginais e grupos sociais possam revelar o que o embrutecimento da indústria cinematográfica tem ocultado no modo de vida.

Introdução

Marx buscou compreender a arte como criação humana libertadora, espaço da criação que permitiria ao artista expressar de modo singular a universalidade. A arte enquanto manifestação da supra-estrutura dessa forma seria uma forma de acesso ao mundo distinta da ciência e da religião e por isso o seu próprio exercício deveria ser livre.

No Prefácio da Contribuição à crítica da economia Política (1977), Marx identificará a arte como parte da supra-estrutura, ao lado das formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas, compondo as formas ideológicas (Marx, 1977, p.25), pelas quais os homens tomam consciência do conflito entre as forças produtivas materiais e as relações sociais de produção de uma determinada sociedade.

* Dr. em Sociologia, professor do Departamento de Sociologia e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais/UFBA. Atua na linha de pesquisa: sociedade, cultura e movimentos sociais. Email: adscamara@yahoo.com.br

** Licenciado e Bacharel em Ciências Sociais. Mestrando em Ciências Sociais/UFBA, investiga juventude, cultura do consumo e publicidade. Email: altairreis2006@hotmail.com

O todo na forma que se apresenta no pensamento é um produto do cérebro pensante, que se apropria do mundo do único modo que lhe é possível, de um modo que difere da apropriação desse mundo pela arte, pela religião, pelo espírito prático (ibidem, p.219.)

Marx realiza a sua reflexão em dois níveis, que decorrem da dupla natureza da atividade humana: prática e intelectual. Entende os sentidos humanos: visão, audição, olfato, gosto, vinculados ao mundo da percepção; mas observa que estes estão ligados ao mundo dos sentimentos e ao do intelecto. Assim a percepção seria fruto do desenvolvimento humano, conquista histórica da espécie, que ao longo da sua existência teria transformado os sentidos naturais em sentidos verdadeiramente humanos, objetivamente e subjetivamente. Assim dá um passo adiante em relação a Hegel que, apesar de compreender corretamente os sentidos humanos como ponto de partida dos indivíduos para conscientizar-se da sua própria existência e transcendê-la, pensava os sujeitos apenas como meio para a realização do espírito absoluto.

Marx ao analisar os sentidos e a sua humanização dá especial destaque ao olho humano: “O olho tornou-se um olho humano, no momento em que o seu objeto se transformou em objeto humano, social, criado pelo homem para o homem” (ibidem, p.142). O substrato material do olho humano, assim, seria apenas o ponto de partida para seu desenvolvimento, pois os homens ao se relacionarem com o mundo partem agora de sua relação com os objetos que é, efetivamente, a relação humana objetiva, que existe em si e para o homem.

A humanização dos sentidos tornaria o “olho humano”, distinto do olhar grosseiro, bem como o ouvido “humano” também seria diverso do ouvido estúpido.

A maneira como os objetos se tornam seus depende da característica do objeto e da característica da faculdade correspondente; assim, é exatamente o caráter determinado de tal relação que constitui o modo particular, real da afirmação. O objeto não é idêntico para o olho e para o ouvido, o objeto do olho é diferente do ouvido. O caráter distintivo de cada capacidade é justamente a sua essência característica e, portanto, o modo peculiar da sua objetivação, do seu ser objetivamente real, vivo. Não é, por conseguinte, só no pensamento, (VIII), mas por meio de todos os sentidos, que o homem se afirma no mundo objetivo (ibidem, p.143).

Observe-se que, ao contrário de Hegel, que produziu a estética como parte complementar do seu sistema filosófico, no qual analisou a arte de modo objetivo, distanciando-se tanto do platonismo clássico quanto da subjetividade kantiana, Marx apenas refere-se à arte em diversos de seus estudos, referindo-se talvez com mais acuidade à literatura burguesa. Distante de reducionismo que, posteriormente será realizado pelo marxismo vulgar, as suas obras apontam para a necessidade

de compreensão da arte como parte da supra-estrutura e, sobretudo, com ritmo próprio não obedecendo, de imediato às mudanças nas relações sociais de produção. Assim, Marx vislumbra a descontinuidade da arte em relação às condições materiais, a sua capacidade de via a intuição visualizar o futuro, encontrando-se, assim, à frente do seu tempo. Isso não o impedia, no entanto de estabelecer relação entre a arte e as classes sociais e perceber que as classes emergentes historicamente podem sim produzir uma arte mais profícua do que aquelas que se encontram em período de decadência ideológica, para utilizar uma expressão de Lukács.

O território da arte, e em especial o do cinema, que surge após a morte de Marx, permanecerão em aberto para os estudiosos marxistas ao longo do século XX. De um lado, os marxistas engajados politicamente, envolvidos na revolução soviética se depararão com o problema da arte e a necessidade de dar resposta à produção artística em seus diversos níveis. Assim é que Plekanov (1975), antes da revolução via a necessidade de vincular a arte à perspectiva de classe do artista e considerava que a arte de seu tempo era decadente por não conter a perspectiva emancipatória. Lukács, de modo mais sistemático e tentando construir uma Estética marxista será capaz de perceber a importância da grande literatura burguesa dos séculos XVIII e XIX, mas não conseguirá analisar com isenção a arte contemporânea em função da sua perspectiva de conceber como verdadeiro apenas o realismo.

A perspectiva de Lukács: a arte e a ciência

A questão da arte aparece como vigor na Estética lukcasiana particularmente o seu propósito de buscar entender a arte como forma de reprodução da vida cotidiana, logo a estética (posta como reflexos estéticos) seria consequência do processo histórico, não podendo ser abordada como acidentalidade na existência humana. Crítico do percurso abstrato da filosofia que teria feito uma separação formal entre arte e ciência, ele ampara-se na teoria do reflexo para tentar recuperar a dimensão material da vida e como esta influenciaria a arte.

Assim para Lukács seria preciso recuperar a dimensão da objetivação do ser humano que se encontraria tanto na ciência quanto na arte. Esse processo de objetivação, responsável pela humanização da espécie levaria a independência relativa da própria vida cotidiana. Os sentidos humanos, analisados por Marx, são revistos agora no seu desenvolvimento vinculado à divisão do trabalho. Destaque especial Lukács dará à linguagem e ao seu papel de formação da

autoconsciência humana, contraditória enquanto meio de conservação e transformação da existência. Em seguida Lukács analisa o processo de objetivação das formas de conhecimento e, como a ciência levaria à desantropomorfização humana, destruindo as explicações centradas sobre o próprio espírito humano, enquanto a religião e arte seriam antropomórficas, a primeira vinculando os indivíduos à objetivações institucionais determinadas por dogmas; a segunda não atribuindo à realidade um caráter objetivo e recusando-se a transcender o objeto, assim a arte seria hostil tanto à ciência quanto à religião: "A autolimitação à reprodutibilidade cismundana implica, de um lado, o direito soberano do criador artístico a transformar a realidade e os mitos segundo suas próprias necessidades (...). Por outro lado a arte converte artisticamente em cismundandade toda transcendência (LUKÁCS, 1982 p. 144).

A negação da arte em produzir um conhecimento que pudesse retornar de imediato à realidade cotidiana, teria permitido que a ciência, sua concorrente, alcançasse um desenvolvimento prévio, afastando-se mais rapidamente da magia e da religião. Assim a ciência teria desenvolvido mais rapidamente a sua autonomia devido ao seu retorno imediato à vida cotidiana, decorrente da necessidade de novos conhecimentos científicos e de novas técnicas de produção. Por outro lado o seu caráter antropomórfico teria retardado a sua liberação do conhecimento religioso, apesar de diferenciarem-se entre si e da cotidianidade. A arte teria uma objetividade específica e a consciência da arte seria posterior à própria realização artística.

O modo específico da objetividade estética, o comportamento especificamente estético a respeito dela, se desenvolveu praticamente muito antes de observar-se o primeiro avanço intelectual para a separação conceptual clara e teoricamente fundada entre as diversas formas do reflexo antropomorfizador da realidade, (...) (ibidem, p. 227).

A representação filmica

Para efeito do presente texto interessa-nos compreender como o cinema profundamente vinculado ao desenvolvimento técnico-científico, poderia preservar essas características da arte, e particularmente se este mantém a relação entre o seu objeto particular e a universalidade.

Para Lukács, a mimesis (reprodução da realidade através de uma obra particular) seria uma característica específica da arte e no filme ocorreria uma dupla mimesis, pois o estético não seria resultado do primeiro objeto produzido, e sim de uma segunda atividade técnica que reproduziria a

realidade imediata (através da montagem do filme). O filme assim aparece como pronto, autônomo, não nos dando rastros da sua produção. Ao contrário de Benjamin que via no cinema o fim da aura da obra de arte, Lukács acreditava que esta autonomia aparente da obra fílmica manteria esta esfera, representada, sobretudo, no distanciamento entre os atores e seu público, que apareceriam assim com a aura e a autenticidade criticadas por Benjamin. Mas um aspecto poderoso que teria o filme, ao ver de Lukács, seria o fato deste poder abrir uma nova perspectiva para a arte, qual seja o da sua desantropomorfização e assim aproximando-a do cotidiano. Ainda receoso quanto aos efeitos estéticos do filme ele acreditava que isto só poderia ocorrer em um momento superior do seu desenvolvimento técnico. No entanto, acreditava que diante da câmara o ator despertaria novas qualidades e que problemas existentes na representação teatral (que a afastava do cotidiano devido à artificialização da representação) seriam superados pela forma do filme. Por outro lado, a reprodutibilidade não destruiria o caráter único de cada filme, mesmo com a sua reprodução ampliada. O caráter único, portanto, não seria atribuído a uma não reprodutibilidade da obra e sim ao seu conteúdo e forma estética única.

Um segundo aspecto, posto como “negatividade” do reflexo artístico do “ponto de vista positivo” é o fato do filme, tal como a fotografia aparecerem como simples reflexos da realidade, quando são efetivamente refigurações dela. No caso da fotografia seria uma refiguração desantropomorfizadora fixa da realidade, enquanto o filme recupera essa qualidade, mas a põe em conexões complexas, conservando a autenticidade como elemento central.

Aqui se manifesta uma crassa contraposição entre o cinema e todas as demais artes visuais; nestas a autenticidade não se consegue senão como resultado final do processo mimético artístico de transformação na refiguração da realidade; se esta fracassa não se obtém em absoluto nenhuma autenticidade; esta tem que se produzir mediante princípios puramente estéticos, criadoramente; tem que conformar-se na imanência da obra de arte. Enquanto que a pior fotografia possui já e não pode perder uma autenticidade em outro sentido descrito. Assim se expressa claramente a profunda afinidade, plena de conseqüências, entre a cotidianidade e o filme. (...). (*ibidem*, p. 181).

Seguindo o próprio Lukács podemos observar que essa qualidade negativa da fotografia (fixar a realidade de modo estático) dificultará bastante a reprodução fotográfica que, só na segunda metade do século XX, após a sua popularização, e conseqüentemente a vulgarização e repetição das situações fotografadas, consegue desvencilhar-se da sua origem, com o surgimento de uma fotografia que reivindica o status artístico, seja em função da busca de ângulos inusitados do

registro do mundo urbano, como é o caso de Cartier Bresson, ou da criação do objeto artístico fotografado (Man Ray) ou, como no caso de Sebastião Salgado, na fotografia da própria existência cotidiana dos excluídos do mundo capitalista buscando recuperar neles a própria dignidade e universalidade humana. A qualidade de uma realidade única fixada pela fotografia, acrescida aqui de certo sentido de montagem inaugurada pelo filme cria a cisão entre a fotografia familiar e comercial da fotografia artística.

Um segundo aspecto levantado por Lukács refere-se à capacidade do filme de unir o visual com o sonoro; produzindo modos heterogêneos de captação e representação visuais da realidade e minimizando a objetividade indeterminada. A imagem em movimento e a sonoridade assim são destacadas como aspectos fundamentais para aproximar o filme da vida cotidiana. O filme ao mostrar o homem como elemento de uma realidade objetiva, quebraria também com a forma de representação centrada no indivíduo, (antropomórfica) permitindo readquirir-se a relação de objetividade do sujeito com o mundo material que lhe é exterior. No entanto, Lukács chama a atenção de que não se trataria de um naturalismo. Em oposição a uma representação que se proporia ser de imediato a própria essência da realidade, Lukács contrapõe a generalidade social, fruto do desenvolvimento histórico da humanidade; é esta última generalidade que ele aponta como sendo possível de ser capturada pelo filme.

Por outro lado, para além das qualidades intrínsecas do filme se encontraria a sua capacidade de atingir as massas populares, pois o filme “possui ao mesmo tempo a possibilidade de chegar a ser uma arte popular autêntica e ampla que pode converter-se em expressão avassaladora e compreensível para amplas massas, de sentimentos populares profundos e gerais” (ibidem, p.189). Mas será, essa mesma qualidade “multiplicidade ilimitada, essa sensibilidade tão próxima da vida, essa universalidade extensiva do cinema constituem ao mesmo tempo o limite de suas possibilidades expressivas” (ibidem, p. 191). No entanto, aproximando-se de posições que ele próprio considerava românticas como a Benjamin e até mesmo a de Adorno e Horkheimer, Lukács não via filme a possibilidade de ser tão expressivo quanto a literatura, pois este não seria “capaz de expressar a vida espiritual mais elevada do homem, o que a literatura expressa mediante a palavra poeticamente fundida, as artes plásticas e a música – cada uma a sua maneira – indiretamente, como objetividade indeterminada” (ibidem, p. 191).

Nem o roteiro cinematográfico nem o teatro conseguiriam substituir os gêneros literários, não

apresentando a profundidade necessária para isso. No teatro o ator estaria preso aos tipos criados por dramaturgos, enquanto no cinema o ator estaria livre plenamente para interpretação de algo que “não preexistiria”.

Uma última característica do filme analisado por Lukács é o tom anímico, dado pela sucessão de imagens e por efeitos auditivos, este tom permitiria ao filme ter eficiência ideológica, alcançando desde as obras mais simples até as mais complexas.

Apesar desta análise quanto às potencialidades do filme Lukács mostra-se bastante crítico quanto ao domínio de películas comerciais que não teriam mais unidade, sendo produzidas para atender necessidades sociais grosseiras e cativando um público que reagiria apenas em momentos de tensão (suspense), externos à própria obra.

Essa preocupação com a comercialização do cinema apontada por Lukács era compartilhada por Adorno e Horkheimer que cunharam o conceito de indústria cultural, que compreenderia as formas de entretenimento e a arte contemporaneamente. Para Adorno,

O filme não pode ser entendido isoladamente como uma forma artística “sui generis”, sendo que deve ser visto como o modo característico da cultura de massas contemporânea que se serve de técnicas de reprodução mecânica. A noção de cultura de massas não supõe uma arte que tem sua origem na massa e que se eleva a partir delas. Este tipo de arte já não existe e ainda não o recuperamos. Até os restos de uma arte popular espontânea já pereceram nos países industrializados: sobrevivem ainda nos atrasados setores eminentemente agrícolas. Na era industrial avançada, as massas não tem mais remédio para desafogar-se e repor-se como parte da necessidade de regenerar as energias para o trabalho que consumiram não alienante processo produtivo. Esta é a única base da material da cultura de massas. (ADORNO, EISLER, 1981, p. 14).

Logo, para Adorno à arte ficaria reduzida ao entretenimento, remédio para a fadiga dos trabalhadores super-explorados pelo capital e o cinema, seria a arte que mais se adequaria a essa função:

De todo os meios de cultura de massas, o cinema, ao ser o que mais abarca, é o que mais mostra com mais nitidez esta tendência aglutinante. O desenvolvimento de seus elementos técnicos, imagens, palavra, som, roteiro, representação dramática e fotografia, como tais, desenvolveu paralelamente a determinadas tendências sociais para a aglutinação de bens culturais tradicionais convertidos em mercadorias. (idem, p. 1981)

Adorno reconhecia a potencialidade da arte cinematográfica, no entanto afirmava que esta

ainda não havia desabrochado devido à sua subordinação ao “big bussiness”. Logo, a exemplo de Lukács não percebia no cinema o desenvolvimento de uma arte superior às anteriores (ainda que este último levantasse vários aspectos estruturais que dariam maior potencialidade ao cinema). Parece-me que a posição próxima destes autores não se confirmou íntegra no desenvolvimento do cinema ao longo do século XX. Por um lado, é verdade que a indústria do cinema cresceu de modo acelerado, e a produção de películas que obedecem a determinados padrões reprodutivos, repetitivos, plena de clichês, impôs-se como principal vertente cinematográfica, sobretudo aquela produzida em Hollywood. Por outro lado, em países da Europa Ocidental (França, Itália, Inglaterra, Espanha, Suécia), nos EUA e Japão e mesmo na América Latina (haja vista os cinemas novos, com destaque para o de Glauber Rocha), várias vertentes mais sofisticadas de fazer cinema emergiram, sobretudo no período no pós-segunda guerra. Curiosamente, esse tipo de cinema realizado por artistas comprometidos com as contradições sociais, alguns deles engajados politicamente, inspirados na vida cotidiana, tanto no bem estar social, quanto nas lutas, sofrimentos e provações dos trabalhadores, ou mesmo voltados para a crítica acida ao modo de vida burguês, aparece esteticamente como distinto do gosto médio (criado pela indústria cultural) e aproxima-se daquilo que os frankfurtianos consideravam como alta cultura.

Já no fim do século passado este tipo de cinema autoral perde espaço para o cinema comercial e cada vez mais nos aproximamos do modelo único do cinema entretenimento. A forma padronizada de produção filmica tem atingido também os países atrasados, como é o caso do Brasil das duas ultimas décadas que busca cada vez mais alcançar o padrão de Hollywood e integrar-se Mercado mundial. No entanto é necessário observar que a partir da década de 1980 as salas de exibição de cinema no Ocidente têm recorrido, cada vez mais, à cinematografia do Oriente em busca de renovação, assim novas temáticas são acrescentadas aos dramas individuais, às comédias e, sobretudo, ao gênero de suspense. O desenvolvimento tecnológico permite-nos também vislumbrar outra tendência contra a uniformização da refiguração filmica, pois através de meios digitais uma produção significativa de filmes independentes (fora do circuito comercial), tanto longas quanto curtas metragens e certo boom do cinema documentário apontam para tendências marginais que disputam a dramaturgia cinematográfica.

Nessa nova conjuntura da criação cinematográfica é necessário retomar os princípios de análise do cinema não apenas enquanto forma de arte ou mesmo como entretenimento, mas, sobretudo, atentando para o seu alcance social. A apropriação dos meios de reprodução de filmes

em formatos mais modestos tem permitido que grupos sociais e cineastas independentes realizem a descrição e criação de situações que repõe a arte cinematográfica no rumo proposto por Lukács. Entender a criação para além da indústria cultural, e de sua apropriação pelo Estado (período do stalinismo) parece ser um desafio para o marxismo contemporâneo.

Bibliografia

- ADORNO, T. W.; EILSER, Hanns. El Cine Y la Música. Editorial Fundamentos. Madrid. 1981.
- BENJAMÍN, Walter. A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In Magia e Técnica arte e política: ensaios sobre literatura e historia da cultura. São Paulo. Brasiliense. 1994.
- HEGEL, G. W. Estética 1. Introducción. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires. 1985.
- HEGEL, G.W. F. Fenomenologia del Espíritu. Fondo de Cultura Económica. México. 1996.
- HEINICH, Natalie. Ce que l'Art Fait à la Sociologie. Les Editions Minuit. Paris. 1998.
- JAMESON, Frederich. Espaço e Imagem. Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaio. Editora. UFRJ. 1995
- LEBEL, Jean-Patrick. Edições Mandacaru. São Paulo. 1989.
- LUKACS, Georges. Estética I. 4 Volumes. Instrumentos. Grijalbo. Barcelona. 1982.
- MARX, Karl. Contribuição à Crítica da Economia Política. Martins Fontes. São Paulo. 1977.
- MARX, Karl. Manuscritos Econômico-Filosóficos. Martins Claret.. São Paulo. 2001.
- PLEKANOV, Georges. L'Art et la Vie Sociale. Editons Sociales. Paris. 1975.