

CINEMA E MARXISMO, PONTOS DE FUGA

Sérgio Dias Branco¹

Resumo: O encontro entre o marxismo e os estudos fílmicos como área científica, nas décadas de 1960 e 70, foi incompleto e, talvez, superficial, tendo em conta o seu potencial. Esse fértil cruzamento mal tinha começado quando terminou devido ao reverso daquilo que o tinha propiciado — as lutas populares e revolucionárias, inicialmente, e o seu refluxo histórico, posteriormente. No entanto, essa história é mais densa e ampla. Inclui, por exemplo, os avanços na teoria e prática do cinema criados pelos cineastas soviéticos nos anos 1920 e 30. O diálogo entre o marxismo e os estudos fílmicos manteve-se apenas de maneira fragmentária, em detrimento do cinema, mas também do próprio marxismo — entendido aqui como proposta filosófica de análise crítica e ação emancipadora, em estreita ligação com as mudanças dialéticas do mundo. Nesse sentido, retomar este diálogo de modo mais profícuo e duradouro, só pode começar com a constatação de que Karl Marx não propôs uma teoria da arte. Por isso, falar numa estética marxista é tão equivocado no passado como no presente. Esta comunicação argumenta que a obra de Marx permanece contemporânea para o estudo do cinema como arte e fenómeno histórico-social por dois aspetos. Primeiro, as hipóteses que abre para uma filosofia crítica da arte. Segundo, o seu estímulo à interrogação do cinema como produção material e de consciências.

Palavras-chave: Cinema; Filosofia; História; Marxismo.

Contacto: sdiasbranco@fl.uc.pt

Pontos de fuga são linhas paralelas que a nossa perceção, representação, ou pensamento fazem convergir e intersestar. Assim é também com o cinema e o marxismo (ver Wayne 2005, 1-33), entendido aqui como proposta de análise crítica e ação emancipadora, em estreita ligação concreta com as mudanças dialéticas do mundo. Este lugar de interseção torna manifesto aquilo que a perspetiva marxista pode oferecer ao estudo do cinema e, em simultâneo, aquilo que o cinema como objeto de estudo pode contribuir para a análise e pensamento marxistas.

O marxismo propõe, mais do que um corpo de doutrina económica e política, um método de análise dos conflitos existentes na sociedade capitalista, estabelecendo como horizonte a emancipação da situação geral de exploração humana. Este método analítico nasceu do cruzamento das ideias mais avançadas da segunda metade do século XIX: a

¹ Professor Auxiliar de Estudos Fílmicos e investigador do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20) na Universidade de Coimbra.

Branco, Sérgio Dias. 2022. “Cinema e marxismo, pontos de fuga”. In *Atas do X Encontro Anual da AIM*, editado por Carlos Natálio, Elisabete Marques e Marta Pinho Alves, 119-126. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-4-5.

filosofia alemã, o socialismo francês, e a economia política inglesa. A sua base é o materialismo dialético, filosofia da realidade, natural e social, nas suas relações materiais e interações transformadoras. Não se trata de uma teoria científica que desvaloriza a importância das ideias, como interpretações, articulações, e projeções, mas que procura entender o contexto histórico no qual elas emergem e a quem elas servem. O mesmo é dizer que as ideias não são alavancas, forças materiais, não têm uma função operativa. Têm um papel de reflexo, de interpretação, de inventividade, eventualmente de planeamento. Seja como for, o materialismo histórico, filosofia da história fundada no materialismo dialético, não estabelece uma fronteira intransponível entre as ideias e as ações, não as desliga. Pelo contrário, procura ligá-las e entender como se alimentam mutuamente, apesar de serem distintas.

O estudo do cinema pode contribuir para que a história do pensamento marxista se desenvolva e continue viva. Para que isso aconteça, o marxismo deve absorver e dialogar com as ideias mais avançadas também nesta época, participando nos debates intelectuais mais decisivos da atualidade. Estas ideias não são necessariamente as mais badaladas, muitas vezes promovidas pelos guardiões da ordem social estabelecida por serem inconsequentes e separadas da prática organizada. Depois do contributo determinante de Karl Marx e dos mais importantes marxistas para a explicação e transformação da realidade capitalista, aquela em que vivemos, as ideias mais avançadas têm necessariamente uma relação direta ou indireta com a matriz científica que as suas obras definem.

Dos pontos essenciais do marxismo vale a pena destacar um que é particularmente relevante para enquadrar as discussões sobre a sua relação com o cinema: a exigência da *historização* das estruturas e das relações sociais, a procura de escapar à sua *naturalização* que arrasta consigo noções de imutabilidade da sociedade e de impotência humana. Também a arte tem a sua história de mudanças, mas é mais fácil aceitar que a arte continuará a mudar do que a sociedade, o que demonstra uma ligação demasiado ténue entre a arte como atividade e a sociedade como estrutura. Por isso, alguns estudiosos de cinema têm utilizado as ferramentas marxistas para criticar posicionamentos dentro da estrutura de classes no capitalismo e questionar o modo como esses processos conduzem à *internalização*, sem questionamento, de práticas dominantes. Cornel West identifica uma diferença entre Marx e os filósofos marxistas, assim designados sem hesitação por trabalharem a partir da obra do pensador alemão, como Friedrich Engels e Georg Lukács (ver 1991, 167-169). Segundo ele, Marx adota

a visão historicista radical de que os fenômenos sociais e culturais são determinados pela história, contrastando com os seus seguidores. De acordo com este argumento, os filósofos marxistas são historicistas moderados e aceitam a noção de necessidade filosófica, aquela que serve de base ao conhecimento válido e às representações verdadeiras da realidade, ou seja, procuram fundamentos objetivos para a sua filosofia. A leitura de West não é incorreta, mas é parcial por tender a ser puramente materialista, sem nada de dialético. No entanto, para Marx, a dialética é tão fundamental como o materialismo, quer no plano ontológico quer no campo metodológico — são indissociáveis, como Lukàcs não se cansou de insistir.

Daí encontrarmos a ideia em *A Ideologia Alemã* de Marx e Engels, de “que as circunstâncias fazem os homens tanto como os homens fazem as circunstâncias” (1990, 45). O ser humano é determinado, mas é também determinador. Pode-se argumentar que Marx foi abandonando essa ideia — ou, sendo mais rigoroso, deixou de lhe dar tanto destaque. A conclusão a que West chega é a de que Marx foi deixando de ser filósofo para se ir tornando num revolucionário, para “começar a descrever, explicar, e finalmente mudar o mundo” (1991, 170), ecoando a última das teses sobre Feuerbach (Marx e Engels 1990, 16). Contudo, Marx não opõe a interpretação do mundo à sua transformação da maneira como West o faz. Marx indica o limite da filosofia, ou melhor, de uma certa forma de filosofar, aquela que não entende ou não assume a mudança material do mundo como fundamental. Não se trata de um simples abandono do pensar pelo fazer, do filosofar pelo revolucionar, mas da rejeição de um pensamento que não se alimenta do concreto e nele não é vertido como ação. A interpretação do mundo é insuficiente. A questão é transformá-lo.

Esta perspectiva equipa criticamente os estudos filmicos para um entendimento do cinema como forma artística e fenômeno social. Como refere Mike Wayne, o marxismo “levanta questões sobre as relações em todos os níveis da ordem social. Sem necessariamente cair no reducionismo, lembra-nos a importância das relações socio-económicas e qualquer marxismo autêntico entende as complexidades da arena cultural dentro dessas relações” (2005, 31). Porém, é necessário ir além destas linhas gerais, até porque a relação entre o cinema e o marxismo tem uma história muito rica que pertence tanto ao campo das práticas como ao das ideias. No seu famoso ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, cujo foco de reflexão é, precisamente, a arte cinematográfica como arte de massas na época moderna, Walter Benjamin afirma que “o cinema é o primeiro instrumento artístico em condições de poder mostrar como a

matéria joga com os seres humanos. Por isso pode ser um instrumento excepcional de representação materialista” (2006, 224).² Como veremos, a relação entre o cinema e o marxismo nem sempre foi pensada exatamente desta maneira. Seja como for, é esta a minha opção, por ser aquela que é mais consistente com o legado vivo de Marx: considerar o cinema como representação materialista, isto é, como meio de produção de obras e de sentidos. Logo, a questão central dos estudos que ligam o cinema ao marxismo é, para mim, *o trabalho das imagens*: através do trabalho humano, as imagens de cinema são moldadas e moldam.

É preciso afirmar que nem Marx nem Engels propuseram uma teoria da arte ou um tratado de estética. Por conseguinte, falar numa estética marxista no sentido formal, diferente do conceptual, é tão equivocado no passado como no presente. Seja como for, o que Marx e Engels fizeram foi refletir sobre questões colocadas pela arte, em simultâneo, como produção de consciências ligada à superestrutura, o domínio da ideologia, e como produção material ligada à infraestrutura económica. A arte é materialmente produzida e produz consciências. Neste elo encontramos as sementes de uma forma marxista de interrogar e pensar a arte, desenvolvidas por exemplo por Lukács no quadro de uma conceção materialista da cultura.

A teorização da ideologia como conjunto de convicções, princípios, e valores, ganhou importância nesta discussão devido à dimensão ideológica da arte. Teorizar a ideologia não é teorizar a arte, mas isso não desmente a correlação entre as duas. Não admira que o conceito de *aparelhos ideológicos do Estado* de Louis Althusser, que a classe dominante utilizaria para transmitir a sua ideologia, tenha inspirado fortes críticas da função mitificadora e alienadora do cinema dominante na década de 1970. Isso levou a que lhe fosse oposto, quer um cinema de crítica e desconstrução como o de Jean-Luc Godard, quer um cinema materialista como o de Jean-Daniel Pollet ou de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Muitos críticos marxistas permaneceram numa versão demasiado simples, para não dizer simplista, da relação entre infraestrutura e superestrutura, na qual a ideologia se inscreve nos filmes unicamente através dos conteúdos narrativos, como defende Jean-Patrick Lebel. As análises da infraestrutura encontraram um campo de aplicação mais direto nas obras consagradas aos estudos de receção que examinam a construção de consciências com um detalhado enquadramento

² Trad. minha alterada. Alterei “a matéria acompanha a acção do intérprete humano” para “a matéria joga com os seres humanos”, que me parece estar mais próximo do original “die Materie dem Menschen mitspielt”.

social, político, e económico, como as de Janet Staiger.

Há que ampliar a reflexão, evitar o esquematismo, regressando à obra de Marx e dos seus continuadores, antes do encontro com o cinema. No campo da arte, o essencial para a teoria marxista, é a “dialética complexa que governa as interpelações entre a obra de arte e a vida humana” (Avron 1973, 24). Para um marxista, a arte está intimamente ligada à vida social humana. Daí o humanismo que os críticos marxistas como Lukács (1965) ou Álvaro Cunhal tentam salientar nas suas leituras de obras de arte. Ambos discernem no centro da arte, a *humanitas*, isto é, o estudo apaixonado da natureza *humana* da humanidade (Lukács 1965, 21), sempre em aberto por ter a marca da liberdade. As grandes obras de arte surgem como formas criativas de conhecimento e de expressão, de elevação da consciência — abrem um campo de reflexos da realidade e de interação com ela que não se resume ao imediatismo e não permite o fechamento. Assim, a arte tem a capacidade de expressar a autoconsciência do que é ser humano e do seu desenvolvimento. Para Lukács, o marxismo supera a oposição entre o subjetivo e o objetivo, a universalidade e a singularidade, o conteúdo e a forma. Estes termos não são entendidos como opostos ou até irreconciliáveis, mas têm uma relação dialética, que liga reciprocamente essas categorias (ver 1970, 167-277).

Estas ideias têm consequências na discussão filosófica sobre a arte. Parece evidente que a reivindicação de Lukács, no enalço de Marx e Engels, não é por uma mera estética realista, mas por uma abordagem realista da estética. Os ensaios de Lukács elaboram diferentes conceções do realismo associadas a modos de produção e a fases sucessivas de expressão cultural, que foram aplicadas no campo da história e da estética do cinema. A noção de *realismo crítico* (Lukács 1991), uma criação estética criticamente ligada à realidade como olhar que a reflete e a pensa, é o fundamento de trabalhos sobre cinema realista como os do francês Barthélemy Amengual. Lukács considerava que mesmo Franz Kafka era um realista, ainda que o escritor checo optasse por não figurar a realidade concreta (1991, 133). Numa correspondência com Minna Kautsky sobre um romance escrito por ela, Engels critica-a por ter sentido o “desejo de assumir uma posição pública [...], de testemunhar as suas convicções diante do mundo inteiro” (1885, par. 2). No entanto, defende uma arte politicamente engajada, que assuma esse objetivo. Dando como exemplo os escritores modernos russos e noruegueses, ele explica que esse “objetivo deve manifestar-se a partir da situação e da acção em si sem ser expressamente indicado e que o autor não precisa servir ao leitor numa bandeja” (Engels 1885, par. 2). Tal como Marx noutros comentários sobre arte,

em especial nas notas de rodapé de *O Capital*, Engels sublinha a ideia de que as obras artísticas têm mais força quando *refletem fielmente as condições reais de existência*, através das mais diversas opções estéticas, em vez de proporem resoluções dos conflitos que descrevem. Os filmes de Ken Loach, conjunto de retratos vigorosos e atentos da vida da classe trabalhadora britânica, atestam essa capacidade na arte cinematográfica.

No campo filosófico, a abordagem realista afirma como evidência que o mundo objetivo precede a cognição humana, que por sua vez permite dar significado a uma realidade autónoma do sujeito e compreendê-la. O teor científico do conhecimento baseia-se na explicação das ligações internas dos fenómenos, materialmente fundadas, ou seja, os fenómenos são conhecidos como um complexo de relações reais, inerentemente dialéticas. Na filosofia de Marx, a existência de uma base objetiva material, pluralmente determinada, não exclui a configuração subjetiva. A subjetividade embora não seja arbitrária nem desligada do concreto, é certamente um campo de atividade própria de carácter reativo, reflexivo e criativo. O marxismo e o seu humanismo unem o conhecimento artístico ao conhecimento histórico, o valor da obra de arte ao processo da história (ver Lukács 1965, 141-42). O valor cognitivo da arte não tem apenas, nem sobretudo, a ver com a sua capacidade de representação, mas com a seu potencial de mostrar as perceções da humanidade sobre ela própria como ser histórico, mesmo não recorrendo à representação figurativa.

A arte evolui com a humanidade, como demonstra o papel que tem desempenhado nos diversos tipos de sociedade humana — a escravagista, a feudalista, a capitalista, ou a socialista, em construção. Essa evolução obriga à desmontagem da relação rudimentar de causa-efeito entre a superestrutura e a infraestrutura, entre a organização social e económica e as obras de artes produzidas nesse contexto. Se a origem de uma obra for usada como um atestado de avaliação artística *a priori*, essa avaliação não corresponde a uma abordagem marxista da arte, mas é tão-só a aplicação de um marxismo vulgar, despido da complexidade do pensamento de Marx sobre a arte e outras produções humanas, que não toma em conta a especificidade da arte e a sua autonomia relativa. A relatividade dessa autonomia tem a ver com o condicionamento, por um lado, e com o enraizamento, por outro lado, das ideias e da cultura pela tecnologia e pelo contexto de classe predominante, como demonstra Benjamin ao conjugar a leitura estética e a análise social (2006, 9-187 e 243-269). Como escreve Lukács:

“Aos olhos do marxismo vulgar, a superestrutura é uma consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. O método dialéctico não admite semelhante relação. A dialéctica nega que possam existir em qualquer parte do mundo relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece mesmo nos dados do real complexas interacções de causas e efeitos” (1965, 14).

Concluindo, recupero a constatação de Margaret A. Rose de que a proposta de Marx vai-se elaborando, mas é tendencialmente uma forma de entender a arte como produção (1984, 79-96). Daí ser mais acertado falarmos de uma estética materialista do que de uma estética marxista, quando ponderamos o contributo de Marx para a filosofia da arte, que ele nunca quis recortar do âmbito mais vasto do pensamento. Benjamin, ao contrário de outros filósofos da chamada Escola de Frankfurt como Theodor W. Adorno, ensaiou uma crítica cultural que não se recusa a pensar a totalidade como condição da diferença — uma diferença como realidade material em vez de fantasia ideal. A escolha não é entre a celebração do cunho emancipatório de uma arte de massas como o cinema ou a sua denúncia ideológica, quando neste como noutros campos as contradições coexistem com as potencialidades. A opção é entre reclamar a totalidade dos fenómenos e construir uma análise a partir dela ou não o fazer. Especificamente em relação às diferentes abordagens de Adorno e Benjamin, convém referir que eles “estavam a debater o significado de uma forma cultural jovem e o seu contexto, a sua realidade e o seu potencial” (*in* Wayne 2005, 54). A importância de não esquecer isso reside no facto de esta discussão permanecer atual. Se Benjamin reconhece o potencial democrático e crítico do cinema, também reconhece que as suas propriedades podem ser usadas para os propósitos opostos de despotismo e dominação.

BIBLIOGRAFIA

- Arvon, H. 1973. *Marxist Esthetics*. Traduzido por H. Lane. Ithaca, NY e Londres: Cornell University Press.
- Benjamin, W. 2006. *A Modernidade*. Traduzido por J. Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Engels, F. 1885. “To Minna Kautsky”, 26 Nov. https://www.marxists.org/archive/marx/works/1885/letters/85_11_26.htm. Acedido em 10 Jun. 2021.

- Lukács, G. 1965. *Ensaio sobre Literatura*. Traduzido por C. N. Coutinho, É. Gáspari, H. V. de C. Merquior, L. Konder, L. F. Cardoso, L. Gazzaneo, e R. F. de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Civilização.
- Lukács, G. 1970. *Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a Particularidade como Categoria da Estética*, 2.^a ed. Traduzido por C. N. Coutinho e L. Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização.
- Lukács, G. 1991. *Realismo Crítico Hoje*, 2.^a ed. Traduzido por Ermínio Rodrigues. Brasília: Thesaurus.
- Marx, K. e F. Engels. 1990. *Obras Escolhidas*, tomo I, trad. VV. Lisboa/Moscovo: Editorial “Avante!”/Edições Progresso.
- Rose, M. A. 1984. *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wayne, M. (ed.). 2005. *Understanding Film: Marxist Perspectives*. Londres: Pluto Press.
- West, C. 1991. *The Ethical Dimensions of Marxist Thought*. Nova Iorque: Monthly Review Press.