

Contra a politização do cinema

Ulisses Razzante Vaccari

Como citar: VACCARI, U. R. Contra a politização do cinema. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia: a sétima arte em devaneio**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 239-260.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p239-260>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

CONTRA A POLITIZAÇÃO DO CINEMA

*Ulisses Razzante VACCARI*¹

INTRODUÇÃO

Assistimos, recentemente, no Brasil e no mundo, a uma radicalização política que, apesar da semelhança com outros períodos da história, possui características próprias. Para além de investigar essa especificidade, nos interessa aqui pensar os efeitos da radicalidade política na arte e, em especial, no cinema, problema que pode ser sintetizado no seguinte questionamento: como a radicalização política pode afetar a arte em geral e o cinema em particular? Tempos radicais em termos de política e de movimentos sociais transformam ou deveriam transformar o modo como os artistas produzem suas obras? Em caso afirmativo, como entender então a obra de arte? Ela deve ser pensada como um reflexo da política, como incitação às revoluções ou, ainda: é possível defender sua autonomia independentemente das convulsões sociais? Tal é a constelação de questões que o presente texto procurará discutir, buscando, sempre que possível, referir a obras de arte em geral e a obras cinematográficas específicas.

¹ Professor no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC / Florianópolis / SC / Brasil. E-mail: ulisses_vaccari@hotmail.com.

Logo de saída, gostaria de observar que a radicalização política exerce um efeito imediato sobre o ânimo da sociedade, transformando, inevitavelmente, todo conteúdo cultural, social e artístico em conteúdo político. Em tempos de convulsão social, como, por exemplo, períodos que antecedem golpes de Estado, revoluções e revoltas, é mister que produtos culturais-artísticos sem uma visão claramente engajada, que não combatam claramente nenhum preconceito determinado, nenhuma injustiça, nenhuma desigualdade, sejam imediatamente rechaçados como alienados e desinteressantes. Essa exigência popular, expressa muitas vezes pela própria opinião pública, afeta igualmente a animosidade dos artistas, que, buscando fugir do ostracismo, veem-se de certo modo obrigados a acatar as exigências da massa e da opinião pública pela politização e o engajamento. Não seria certamente exagero afirmar que, no Brasil, há uma predileção pelo cinema politizado, desde *O pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, ganhador da Palma de Ouro em Cannes em 1962, passando pelos filmes de Glauber Rocha, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), chegando até a década de 1980 com *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, de Hector Babenco, entre outros. Após uma década inteira dominado pela pornochanchada – a de 1980 –, o cinema político vive um “renascimento” em 1998 com *Central do Brasil*, de Walter Salles e, nos anos 2000, agora com o revestimento da técnica cinematográfica de expressão norte-americana, como em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e em *Tropa de Elite*, de José Padilha. Recentemente, observou-se um afinamento da produção cinematográfica dita engajada em filmes tais como *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert e *Bacurau* de Kleber Mendonça Filho, ocasionando grande debate nacional por trazerem questões político-sociais a uma linguagem mais próxima da brasilidade, sem precisar recorrer ao aparato técnico e pirotécnico próprio do cinema norte-americano. Por outro lado, filmes não claramente politizados, tais como *O Homem das Multidões*, de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, ou *Amarelo Manga*, de Cláudio Assis, enfrentaram, desde seu lançamento, o mais amargo silêncio, muito embora tenham levado o cinema nacional a um patamar artístico jamais visto até então.

Como explicá-lo? De onde vem, afinal, essa predileção pelo cinema dito engajado? Uma resposta possível é que o público em geral, incluindo a própria opinião pública nacional, constituída de críticos e jornalistas, é muito mais sensível à política que à arte; que, assim como ocorre no futebol, as paixões se exacerbam quando o tema é política, como se pôde observar na discussão inflamada que envolveu o lançamento de *Tropa de Elite*, por exemplo, a qual ultrapassou em muito o plano artístico para se envolver no nível de uma política apaixonada e carente de razão. O debate originado por ocasião do lançamento do filme não discutiu o filme nele mesmo, isto é, suas qualidades artísticas, mas focou sobretudo no fato de ele ter trazido à tona uma questão social de primeira ordem, que, segundo o tom geral da opinião pública, seria mais importante. Por outro lado, filmes que não trazem a política à flor da pele, mas que se focam em elementos que a ultrapassam, não possuindo uma visão específica sobre uma “questão social”, são ignorados ou rebaixados à categoria de “interessante”. Ao que tudo indica, um determinado filme ou uma obra de arte só adquire visibilidade quando seu tema é “polêmico”, isto é, quando se torna capaz de exaltar as paixões que, em verdade, já se encontram exaltadas. Consequentemente, especificamente no Brasil, a qualidade artística do filme encontra-se subordinada ao seu nível de engajamento político ou social, de modo que a arte que não engajada tem sua função artística diminuída. O problema, a meu ver grave, refere-se a uma falha da opinião pública, mais profundamente a uma falha da crítica de arte ou de cinema que, visando audiência, acaba por produzir o que o público em geral deseja ler ou escutar. Como este público encontra-se de antemão imerso e inflamado pelas questões políticas nacionais, o cinema sabiamente se alimenta desse fato, visando justamente ganhar visibilidade e obter o lucro. Fazer cinema com tema social, no Brasil, passou a significar não propriamente o engajamento político da arte, mas sua submissão a um mercado específico. O que se espera da crítica, assim, é que ela se eleve do plano das paixões e comprometa-se a analisar o cinema de uma forma neutra, procurando, na obra, o equilíbrio entre a polêmica potencial e a estrutura artística. Somente assim se corrigiria o preconceito corrente que grassa na opinião pública tradicional, que consiste em submeter a arte à política apaixonada.

Recentemente, no Brasil e no mundo, assistimos a um recrudescimento desse fenômeno, como se pôde acompanhar nos debates em torno de filmes tais como *Bacurau*, de Kleber Mendonça Filho, e *Coringa*, de Todd Phillips. Tanto um como outro vieram à tona em momentos políticos extremamente conturbados de cada país – *Bacurau*, no Brasil e *Coringa*, nos Estados Unidos –, o que, a meu ver, deveria ser levado em conta nos debates sobre os filmes. Pelo que se pôde acompanhar, raramente se discute o filme pelo filme, isto é, a qualidade da direção, as opções cênicas, a montagem e a atuação dos atores, preferindo-se sempre desvendar a “mensagem política” por trás do enredo ou a posição política do diretor. Não é preciso dizer que tais juízos têm como efeito ignorar a estrutura estética da obra, o que, em última instância, corresponde a uma distorção do próprio filme, na medida em que o juízo sobre ele está fundado numa redução simplista e ingênua. Tal problema se agrava em tempos politicamente conturbados, como se disse, em que não apenas o público em geral, mas a própria opinião pública encontra-se imersa no oceano dos afetos que inunda a nação como um todo.

Bacurau e *Coringa*, nesse sentido, foram vistos e interpretados invariavelmente como libelos políticos, como conclamações à revolta popular e à conspiração contra um *status quo* opressivo e dominador. No caso de *Bacurau*, o filme foi recebido em muitos círculos como uma película de resistência; retrataria, segundo essa interpretação, a resistência armada de uma comunidade do interior do Brasil diante da invasão de um grupo internacional igualmente armado, cujo propósito consistiria em literalmente riscar a cidade do mapa, dizimando seus cidadãos. Os motivos desse grupo internacional, cujos integrantes são falantes do inglês norte-americano, escapam do *plot* do filme, deixando as analogias ao espectador e à opinião pública que, como se disse, encontra-se inflamada por paixões violentas, sedentas por um posicionamento político. O julgamento do filme por parte do público está assim determinado de antemão, inclusive porque é conhecida publicamente a posição política do diretor. O próprio Kleber Mendonça fez questão de submeter o filme *Aquarius*, de 2015, à sua posição política pessoal na sua apresentação em Cannes², predeterminando, assim,

² Cf. Moraes (2016).

seu público e o julgamento reservado ao filme. Assim como Adorno refere-se ao fenômeno da supressão do gosto pela indústria cultural, o mesmo pode ser dito de um filme cuja “posição política” é antecipada pelo próprio diretor, ceifando a liberdade de julgamento dos espectadores e da opinião pública. Nesse sentido, são louváveis as entrevistas de diretores que, diante da sana midiática de definir o “sentido” do filme, apenas embaralha e confunde sua “mensagem”, ou, no máximo, apenas proporciona pistas para que o espectador possa refazer o caminho por si próprio, garantindo assim a liberdade da imaginação, um dos bens mais raros no cenário artístico mundial da atualidade.

O caso de *Coringa* não é diferente. Embora houvesse quem elogiasse a atuação de Joaquin Phoenix, as interpretações se limitaram a uma questão exterior, mas não menos política, de que a grandeza da película estaria no seu combate à ideologia do herói própria dos filmes da Marvel. Ao contrário destes, *Coringa* seria um bom filme *porque* traria para as telas o drama da vida dos vilões que, humanizados, não são mais vistos como a encarnação do mal radical. A “mensagem política” do filme, assim, é que, agora, todos os excluídos da chamada democracia, os marginais da cultura e da sociedade, podem se identificar com esse vilão que só é tal justamente porque foi desde sempre excluído. Não há, a meu ver, interpretação mais mecânica, mais simplista do que esta. Se o objetivo consiste em situar o núcleo do cinema no enredo, abstraindo dos elementos propriamente estéticos do filme (o que faz com que a crítica contemporânea seja aristotélica sem o saber), esse enredo, por outro lado, peca por um simplismo que beira a infantilidade. De modo que a única explicação para que a opinião pública eleja esse filme como um grande filme reside no desejo subjetivo de que ele repare uma “injustiça social”, dando voz aos excluídos e estabelecendo a conexão – óbvia, a meu ver –, entre os marginalizados e a loucura recalcada que circula, solitária, pelas ruas repletas de decadência, base de toda revolta popular. *Coringa*, nesse sentido, sequer teria o mérito da originalidade, pois, nesse quesito, foi precedido por *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, cujo *enredo* consiste exatamente no estabelecimento dessa relação causal entre a explosão da loucura e da violência gratuita e descontrolada e o recalque

dos desejos dos oprimidos, obrigados a viverem como ratos nas grandes metrópoles da segunda metade do século XX.

Diante disso, eu gostaria de defender aqui que tal redução da arte e, particularmente do cinema, a uma visão político-social imediata é empobrecedora. A arte ou, ao menos, a qualidade artística de uma obra não pode e não deve ser definida *apenas* em relação ao seu nível de engajamento político e não deve ser precedida pela posição política do seu diretor ou de sua produção; fazê-lo significa determinar de antemão a crítica e a opinião pública, ceifar a liberdade da imaginação e de julgamento, e, portanto, esvaziar a obra de arte de suas qualidades artísticas. Estas últimas, embora tangencie inevitavelmente temas políticos e se formem em torno deles, devem se incrustar igualmente em outros domínios da vida humana, sejam eles metafísicos, sociológicos, científicos, psicológicos ou mesmo puramente artísticos. À obra de arte deve-se, no mínimo, garantir a possibilidade e o desejo de manter-se num nível puramente estético, de permanecer no âmbito de uma brincadeira ou de um jogo, se este for o caso, ou de se satisfazer com a chamada “bela aparência”, sem que, com isso, seja considerada descompromissada, desinteressada (ou interessante) ou alienada. O caráter político, sendo apenas um dos elementos possíveis da obra de arte, não deve sobrepujar sua qualidade artística, ou ser usado para determiná-la, preponderando, assim, sobre os outros elementos que perfazem e constituem o seu universo.

Desde o surgimento da estética e da filosofia da arte na antiguidade grega discute-se o papel da arte, de sua “função” na sociedade e na cultura, tendo os mais diversos pensadores se colocado ora a favor ora contra o engajamento político da arte. Não se trata aqui de tomar um partido na querela, já milenar à época de Platão, mas simplesmente apontar para o fato de que toda redução da arte à sua função política significa o atrelamento da obra a seu tempo imediato e a seus problemas específicos, o que, por outro lado, resulta na perda da dimensão filosófica, universal, atemporal e a-histórica que toda arte e toda crítica, invariavelmente, devem possuir e conservar. Sempre que lemos uma análise de um filme relacionando-o à conjuntura política atual ou procurando ver sua gênese a partir de uma situação política específica, corremos o risco de sobrepor à obra um

fenômeno meramente empírico, um fato histórico determinado, perdendo de vista, conseqüentemente, todos os outros elementos que a definem como “arte”. Tão logo este fato empírico ou dado histórico a que a obra foi reduzida desapareçam, desaparecerá igualmente o interesse pela obra, que passará a ser “datada”, como aliás, tornou-se comum na expressão “filme de época”, referindo-se a um certo gênero cinematográfico cujo objetivo consiste apenas em retratar os costumes de uma determinada época. A expressão “filmes de época”, geralmente, é usada em um tom depreciativo e serve, justamente, para rebaixar um determinado filme, retirando dele todas as qualidades artísticas que ele porventura pudesse possuir, o que, evidentemente, revela-se uma injustiça com a obra. Basta pensar em *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrik para convencer-se de que um filme, mesmo ao retratar os costumes de uma época passada, pode ser filosófico. O mesmo ocorre com filmes ditos panfletários.

O ENGAJAMENTO POLÍTICO DO CINEMA NO SÉCULO XX

Não há dúvida de que esse modo de analisar uma determinada obra de arte, neste caso, um filme ou mesmo o cinema como um todo, está amparado por uma tradição crítica, sobretudo de orientação marxista. Embora as obras do próprio Marx careçam de uma estética, isto é, de uma aplicação de sua teoria buscando pensar a obra de arte na era do capitalismo, seu pensamento fundou uma tradição que se encarregou de estabelecer essa relação. O primeiro a fazê-lo, a saber, utilizar os conceitos de Marx para pensar a estética na modernidade capitalista, foi Georg Lukács, em *História e consciência de classe*. Não se trata, evidentemente, do primeiro a abordar o tema do engajamento político da arte, mas foi um dos primeiros a pensar as conseqüências d’*O Capital* de Marx para uma teoria estética. Com isso, Lukács abre caminho para uma gama de pensadores que, desde o início do século XX, se caracteriza por exigir da arte uma postura politizada, como forma de combate ao *status quo* opressor e subjugador, geralmente identificado com “o sistema capitalista”. Um dos autores mais conhecidos dessa via aberta por Lukács é Walter Benjamin que também envereda pela questão do fetichismo da mercadoria, procurando pensá-la no domínio da arte e da crítica. Segundo Benjamin, a ideia do fetiche

da mercadoria, quando pensada no plano da cultura como um todo, tem como efeito a transformação de todas as relações sociais e humanas em relações fantasmagóricas, isto é, carentes de um fundamento sólido, porque calcadas tão-somente na aparência. Nesse sentido, observa-se um movimento de multiplicação da aparência, que já não exprime uma essência concreta, facilmente identificável, mas uma aparência que se alimenta de si mesma e por si mesma. O III Reich soube apropriar-se desse fenômeno, ao utilizá-lo na política, como forma de propaganda. Fortemente estetizada, a política do nazismo pôde, finalmente, ganhar para si as grandes massas.

A obra de arte, nesse cenário, assume uma função importante, de combate aos ilusionismos próprios dessa cultura, conquanto, nela, sobressaia sua função política em detrimento de sua função meramente estética. Eis como Benjamin, em seu conhecido ensaio *A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica*, defende a ideia da politização da arte como forma de combate da estetização da política, própria dos regimes fascista e nazista: “Essa é a estetização da política, tal como a pratica o fascismo. A resposta do comunismo é a politização da arte” (BENJAMIN, 1975, p. 34).

É sobretudo no cinema que Benjamin deposita a esperança da politização da arte contra a estetização da política. Para mostrá-lo, o filósofo reduz toda a linguagem do cinema à sua função política, ao valorizar nele sua qualidade reprodutível, contrariamente à arte tradicional, não reprodutível, portanto, aurática. É precisamente este o ponto de inflexão no qual a crítica passará a favorecer o lado político da arte e, em especial, do cinema, em detrimento de suas qualidades propriamente artísticas. Este é um momento decisivo para a crítica de cinema, porque é a partir dele que se fará a cisão entre cinema político e apolítico, então, entre o cinema engajado e o cinema desinteressado (ou meramente interessante). É a partir de Benjamin que o cinema apolítico se tornará sinônimo de um cinema não comprometido com os problemas sociais, vertente esta que ganhou fôlego no território nacional, mesmo que os nossos críticos e formadores de opinião não conheçam a fundo a teoria benjaminiana da reprodutibilidade técnica. A bem dizer, o texto de Benjamin tornou-se uma espécie de bíblia dos professores universitários de cinema e jornalismo, de modo que, desde

o primeiro ano na faculdade, os estudantes aprendem que o texto sobre a reprodutibilidade técnica constitui o texto talvez mais fundamental sobre cinema do século XX, o que, em certo sentido, não deixa de ser verdade. O problema, porém, reside no modo como este texto é ensinado, ou melhor, louvado muito mais por seu caráter panfletário que propriamente por seus valores históricos, sociológicos ou filosóficos. Ensina-se o texto na maior parte das vezes sem se estabelecer a conexão necessária entre ele e o contexto histórico em que o autor o escreveu, por um lado, e sem se estabelecer sua conexão sistemática com o restante dos textos do autor sobre o tema. O conceito da aura, assim, permanece até hoje um enigma metafísico não resolvido, porque não compreendido, bem como escapa dessa forma de ler o texto sua unidade filosófica. Isolado de suas conexões filosóficas mais abrangentes, exalta-se no texto apenas seu grito de desespero, ignorando suas nuances, suas ironias, suas ambiguidades e mesmo as incertezas que subjazem suas teses mais importantes e mais conhecidas, elementos estes deveras importantes para Benjamin.

A obra de Benjamin, da qual ecoa com uma força retumbante a exigência de politização da arte, pertence àquelas que não podem ser explicadas sem a referência à sua vida, e esta, por sua vez, só pode ser compreendida no interior do contexto histórico de sua época. Ao fazê-lo, ao buscarmos compreender os motivos que levaram Benjamin a formular assim seu pensamento, talvez possamos relativizar um pouco suas teses, retirando delas a radicalidade exigida por sua época. Da contextualização histórica do seu tempo (algo nem sempre fácil de fazer) derivará necessariamente a compreensão de muitos dos seus postulados filosóficos, como, por exemplo, a necessidade de se proteger contra os grandes temas metafísicos da filosofia, a necessidade de buscar pela matéria em detrimento do espírito, a necessidade de se intitular um materialista histórico, enfim, a necessidade de exigir o engajamento político-revolucionário da arte. Há épocas históricas extremas que exigem da filosofia uma radicalidade próxima à do revolucionário e Benjamin viveu, talvez, no momento mais extremo do século XX, política e socialmente falando. Sua vida foi marcada pelo surgimento da Primeira Guerra Mundial, pela Revolução Russa, pelas empreitadas revolucionárias de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht

em Berlim, pelo malogro da República de Weimar e, finalmente, pelo despontar do fascismo na Itália e na Alemanha. Vivenciou o momento em que Hitler se torna chanceler em 1933, quando se despediu definitivamente da Alemanha, vindo a se exilar em Paris para o resto de seus dias, cujo fim trágico foi determinado pelo suicídio em Port-Bou, na fronteira com a Espanha. Diante disso, a pergunta que ressoa não é relativamente às razões de ter Benjamin exigido da arte o engajamento político, mas, pelo contrário, diante de um século a tal ponto explosivo, havia como *não* exigir da arte um posicionamento político?

Como afirma Brecht, como pintar uma natureza-morta num navio que está afundando? Tal ambiente torna compreensível a exigência de engajamento que se faz à arte, condenando sua permanência no âmbito da bela aparência; a exigência de que ela não poderia simplesmente fechar-se sobre si mesma e ignorar o mundo que ruía à sua volta. O tempo histórico tornava não apenas *necessário* o engajamento da arte, mas *imperativo*, na medida em que a humanidade viu-se compelida a utilizar *todas* as forças humanas no combate a uma ameaça real. Nessas forças, a própria arte viu-se incluída, conclamada à luta. Com que direito, afinal, poderia a arte ficar de fora desse esforço universal, que envolveu o mundo como um todo e o todo das forças do mundo no sentido de combater um inimigo comum? Como afirma o próprio Benjamin no ensaio sobre *A obra de arte*, em meio a um cenário a tal ponto radical, o século XX não poderia tolerar uma “arte pela arte”; uma arte que, fechada sobre si mesma, se alimentasse de um prazer estético tornado tanto mais repugnante devido às condições políticas de um século sombrio.

O problema é como a posterioridade conseguiu descontextualizar a exigência de Benjamin para a arte e utilizá-la a bel prazer em todo e qualquer contexto histórico, exigindo sempre da arte um posicionamento político-social. Se, por um lado, podemos compreender os motivos que levaram Benjamin a exigir da arte e do cinema em especial o compromisso com a política, isso, por outro, não implica que essas exigências possam ser estendidas a todos os tempos e a todas as épocas, isto é, à arte de um modo em geral. Tal tentativa, aliás, estaria em contradição com o pensamento do próprio Benjamin, que procurou com todas as suas forças livrar-

se das concepções eternas da metafísica. Ele aprendeu que, após Hegel, toda afirmação que vise o absoluto soará dogmática, portanto, que toda afirmação pretensamente atemporal deve ser compreendida historicamente. Ora, o mesmo vale para o tema da arte política que, pungente à época de Benjamin, deve ser em outras épocas flexibilizado, a fim de que o pensamento respire, e assim possa chegar a outros resultados e conquistar novos patamares. Se é perfeitamente compreensível e justificável a exigência feita em algumas épocas de que a arte não pode virar as costas para a *práxis*, essa exigência não pode possuir pretensões universais e atemporais, como se, a partir de então, toda arte devesse ser reduzida à sua função política. Como diz Adorno em uma crítica feita justamente a Benjamin, a exigência de que a arte deve se politizar precisa ser pensada de uma forma tal que essa exigência não anule a autonomia da arte, conquistada a duras penas ao longo de um árduo processo histórico. Seria preciso, diz Adorno, pensar de que modo a arte pode conservar seu engajamento político sem anular sua liberdade, de modo que ela mantenha-se como arte. Seria preciso pensar uma arte que, ao se engajar, não necessariamente anule com isso suas qualidades estético-artísticas, colocando a própria arte em risco. É por isso que Adorno afirmava ser necessário pensar a arte no interior de uma dialética na qual liberdade e engajamento político não se anulem necessariamente, mas convivam no interior do conceito da arte que, assim, preserva sua autonomia sem abrir mão de sua responsabilidade social.

Essa concepção, relativa à arte em geral, permite dar conta da história do cinema em particular, pois ela consegue preservar nele a totalidade de seus momentos históricos específicos, sem reduzi-lo a uma exigência determinada. Quando pensamos o cinema a partir de uma dialética entre engajamento e autonomia conseguimos dar conta dos mais diversos momentos de seu desenvolvimento, em que ele segue por outros domínios do conhecimento humano, sejam eles filosóficos, psicológicos, sociológicos ou meramente estéticos, dependendo do momento histórico ou das condições em que tal ou tal filme foi produzido. Com isso, seria possível mostrar a relevância artística e mesmo justificar filosoficamente filmes não claramente engajados, como *Gritos e Sussurros*, de Bergman ou mesmo *Hannah e suas Irmãs*, de Woody Allen, por exemplo, mantendo a

afirmação de que constituem o cinema do mesmo modo que o *Encouraçado Potemkim*, de Eisenstein ou *O Grande Ditador*, de Chaplin. Esse conceito dialético de arte e de cinema deveria ser absorvido e exercitado pela crítica e pela opinião pública de um modo geral, de modo a elevar no Brasil a discussão estética do cinema, por meio da qual se permitiria no âmbito racional a convivência de manifestações as mais diversas possíveis, sem que um tipo apenas de cinema tivesse predileção baseada apenas no afeto e no sentimento.

O ENGAJAMENTO POLÍTICO DA ARTE NOS SÉCULOS XVIII E XX

A história da autonomia da arte é antiga e, no plano da filosofia, remonta a Alexander Baumgarten, no século XVIII, como o primeiro filósofo a tentar atribuir à sensibilidade um estatuto de conhecimento. Em sua *Aesthetica*, Baumgarten procurou desvincular a ideia de que somente a razão é propiciadora de conhecimento. Há, segundo ele, outra fonte de conhecimento, a sensibilidade, geralmente descreditada pela tradição racionalista como o âmbito do confuso e do obscuro. Contrariamente a essa tendência, para Baumgarten, a sensibilidade é geradora de um conhecimento sensível ou estético, que, embora não possua as mesmas características do conhecimento racional, pode ser considerado um conhecimento, por exemplo, quando um pintor estuda uma paisagem para representá-la na tela ou quando um poeta investiga um sentimento visando reproduzi-lo na forma de um poema. Poderíamos acrescentar que também um diretor, ao fazer um filme, proporciona uma forma de *episteme* do mundo, por meio de sua técnica própria da montagem, da direção, da filmagem, do arranjo das cenas, etc. Baumgarten, com isso, funda uma tradição, peculiar ao pensamento alemão, cujo traço principal constituirá em mostrar por que, afinal, a arte não constitui uma linguagem epistêmica inferior à ciência (ou à moral, ou à política). Ao possuir leis próprias de conhecimento da natureza e da humanidade, a arte, ao lidar especificamente com a sensibilidade, estaria assim no mesmo patamar dos conhecimentos consagrados pela tradição racionalista, muito embora o próprio Baumgarten a denomine gnosologia inferior (no sentido

metafísico antigo, segundo o qual a sensibilidade era entendida como a faculdade inferior de conhecimento).

Essa concepção de Baumgarten funda, como se disse, uma tradição de origem alemã, cujo objetivo consistirá em mostrar filosoficamente a autonomia da arte e da estética em relação aos outros domínios do conhecimento, sobretudo em relação à ciência e à moral (incluindo a política). Kant será um dos maiores representantes dessa vertente, muito embora ele se diferencie de Baumgarten em um ponto fundamental. A busca pela autonomia do estético, segundo Kant, pressupõe a separação radical da sensibilidade em relação ao âmbito do conhecimento, de modo que não se pode mais afirmar que a sensibilidade gere conhecimento, como Baumgarten ainda sugeria. O domínio do belo, para Kant, funda-se num campo completamente distinto do juízo de conhecimento e do juízo moral, fundando-se em um campo, ou melhor, fazendo um uso das faculdades de um modo inteiramente próprio. Segundo Kant, o belo, embora aparentado com o símbolo da moralidade, por um lado, e almejando a universalidade do conceito, por outro, é de natureza completamente diferente destes, porque seu juízo é desinteressado, isto é, não tem como objetivo determinar o objeto fora do sujeito, como sói acontecer nos outros dois domínios. A característica do juízo de gosto, segundo Kant, consiste no fato de que ele apenas proporciona prazer ou desprazer, não sendo atribuído a ele nenhuma função cognitiva nem edificante. É como se, para Kant, o artista fizesse arte tão somente em virtude do prazer ou do desprazer proporcionado por ela, sem querer, com isso, nada que esteja para além desse domínio.

Em Kant, assim, não se encontra nenhum vestígio de nenhum tipo de demanda política endereçada à arte; esta demanda ganhou força sobretudo no século XX, como vimos. Apesar disso, é possível encontrar no próprio século XVIII um ponto de inflexão que, em certa medida, alteraria esses resultados conquistados por Kant. Trata-se da estética de Schiller que, embora tivesse procurado, em muitos de seus estudos propriamente filosóficos, dar continuidade à tentativa de delimitar a estética e a arte em sua autonomia, traz em si uma ambiguidade, sensível já em seu grande interesse por temas políticos relacionados aos acontecimentos da Revolução Francesa. Em certo sentido, não é exagero afirmar que seus

estudos filosóficos relacionados à estética são em grande parte motivados pelo ambiente político da França daquele final do século, cujas reviravoltas afetaram consideravelmente também a Alemanha. Seu projeto filosófico mais conhecido, as *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, dificilmente pode ser compreendido sem a referência às atribuições políticas da Europa naquele período específico da história. A tese principal do livro segundo a qual a humanidade *deve* ser educada esteticamente – o imperativo categórico se torna aqui estético – deriva desse estado de coisas que Schiller deseja reverter. Caso fosse possível demonstrá-lo, então teríamos novamente um exemplo de como a vida, inserida em um contexto histórico peculiar, determina ou pode determinar uma filosofia, como já mostramos no caso de Benjamin, o que é completamente compreensível. Mas, assim como lá, importa não universalizar ou tornar absoluto um pensamento que foi construído no calor de um momento de perigo, marcado por convulsões sociais que mudariam o curso do mundo.

É nesse espírito que é preciso compreender a tese de Schiller acerca da educação estética da humanidade. Trata-se de um projeto ambicioso, no qual o autor procura mostrar por que o caminho em direção à liberdade moral e política deve ser trilhado não pela práxis revolucionária, pois esta redundou no Terror de Robespierre, mas por meio do belo da arte, pois só este possui capacidade propriamente formadora. Mas é exatamente aqui que o projeto, apesar de sua beleza intrínseca e densa especulação filosófica, acaba por se manter fiel a essa mesma práxis da qual o filósofo deseja se libertar. Pois, grosso modo, a tese central do projeto de Schiller pode ser compreendida a partir da seguinte sentença: “... para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade” (SCHILLER, 1989, p. 26). Como se vê, o problema candente do pensamento de Schiller consiste não propriamente em pensar a arte ou a estética em si, mas pensar a arte e a estética na medida em que por meio delas é possível “resolver na experiência o problema político”. A sentença, assim, reinsere na arte e na estética uma dificuldade que Kant havia de certo modo resolvido e que pode ser reduzida à tese de que à arte novamente é atribuída uma função, uma responsabilidade, de conduzir a humanidade à liberdade moral e política. Isso significa que,

com Schiller, o problema volta a ser o mesmo: como sustentar a autonomia da arte e da estética, ou seja, a própria liberdade dessas instâncias, se elas são vistas como meios para se alcançar um fim exterior a elas? Ou: como a arte pode conduzir à liberdade se sua liberdade intrínseca é tolhida em prol de um fim dito superior?

Certamente se poderia interpretar a sentença no sentido de que arte e liberdade são irmanadas, de que a arte é filha da liberdade e, portanto, que não há separação possível entre um domínio e outro. Segundo essa interpretação, fazer arte seria por si só exercer a liberdade. Para isso, porém, seria preciso definir o que se entende por liberdade e, quando o fazemos, deparamo-nos com o fato de que, em Schiller, o termo “liberdade” está muito próximo de Kant. Schiller se declarou afinal claramente um seguidor de Kant no período em que se pôs a estudar estética filosófica. Em Kant, porém, o sentido de “liberdade” é sempre moral e, especificamente em Schiller, o termo, além do sentido moral, adquire também uma conotação claramente política, em relação direta com os rumos da Revolução Francesa. Ao afirmar que arte e política são irmanadas, que são conceitos inseparáveis, Schiller, assim, volta a relacionar dois elementos que Kant havia separado, ação esta que se torna tanto mais incompreensível se considerarmos que o ponto de partida de suas investigações filosóficas consistia precisamente em radicalizar o processo de autonomização da estética, iniciado por Baumgarten e por Kant.

Schiller, com isso, abre o flanco para um tipo específico de interpretação que, principalmente a partir do século XX, tentará novamente fortalecer esse laço rompido por Kant entre arte, moral e política. Uma dessas interpretações, como vimos, é a de Benjamin que, embora não se refira explicitamente a Schiller no que se refere à fundação de sua teoria, o pressupõe de muitas formas. Mas há outra interpretação que se refere explicitamente a Schiller: a de Jacques Rancière, filósofo francês bastante celebrado no cenário da estética contemporânea, responsável por repensar as conexões possíveis entre arte e política. E, para fazê-lo, Rancière parte de Schiller, na medida em que, tendo fundado o que denomina de “estado estético”, sua teoria é interpretada como expressão de uma prática política própria do momento histórico

do fim do século XVIII, no qual foram postas abaixo todas as hierarquias, sejam elas políticas, referentes ao *ancien régime*, sejam da ordem das ciências e do conhecimento. Do mesmo modo que, no plano político, a Revolução Francesa reivindicou a anulação da classe nobre e fundou na França a era do republicanismo, a estética, no âmbito do pensamento, reivindicou com Schiller a superação do conhecimento científico, de ordem conceitual, como a forma de conhecimento por excelência: “O estado ‘estético’ de Schiller, suspendendo a oposição entre entendimento ativo e sensibilidade passiva, quer arruinar, com uma ideia da arte, uma ideia da sociedade fundada sobre a oposição entre os que pensam e decidem e os que são destinados aos trabalhos materiais” (RANCIÈRE, 2009, p. 66). Ao lado de Benjamin, Rancière figura assim como um dos maiores representantes dessa nova tendência do pensamento estético que, reaproveitando a lufada marxista dos séculos XIX e XX, procura reconectá-lo com sua potencialidade político-revolucionária. Ao correlacionar a revolução executada no plano do pensamento e a outra executada no plano da *práxis*, Rancière se inscreve como uma espécie de continuador da chamada teoria crítica da escola de Frankfurt, para a qual não há efetivamente separação entre teoria e prática. Pensar, para essa vertente, já constitui em si uma forma de *práxis*. Como se pode ler em outros de seus livros, trata-se efetivamente de um esforço considerável no sentido de derrubar todas as fronteiras do pensamento, erigidas nos séculos XVII e XVIII. Esta revolução proporcionada por Rancière no âmbito da pura teoria, segundo ele iniciada com o estado estético de Schiller, surge assim como continuidade da revolução política efetivada no plano da *práxis*.

Mas, embora possua traços marxistas, sobretudo em sua formação, Rancière não está ligado de forma tão atávica aos ideais socialistas como Benjamin. Autor de uma dezena de livros, a maioria deles sobre política, estética e filosofia da arte, Rancière se notabilizou com a tese da “partilha do sensível”, em que procura radicalizar a ideia de Benjamin em torno da politização da arte. Enquanto, para este, a exigência do engajamento político da arte fazia-se necessária em um momento histórico determinado, para Rancière, pelo contrário, todo ato estético deve ser em si mesmo

definido como um ato político e vice-versa. É impossível e, no mínimo, improdutivo, como afirma em outra obra, separar de forma estanque os âmbitos do conhecimento humano, como se a política e a estética, ao contrário do que afirma o século XVIII, fossem regimes completamente autônomos e incomunicáveis entre si. Todo ato político, segundo Rancière, implica uma reestruturação da sensibilidade, do quinhão de espaço e do tempo destinado a cada indivíduo e a cada grupo, do mesmo modo que toda obra de arte procura contestar as divisões políticas estabelecidas e propor outras novas. Em *Políticas da Escrita*, Rancière se refere a Benjamin para definir sua tese: “Já se falou, a partir de Benjamin, de uma ‘estetização’ moderna da política, que alguns assimilaram a uma espetacularização. Mas a política não se tornou ‘estética’ ou ‘espetacular’ recentemente. Ela é estética desde o início, na medida em que é um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e de dizibilidade do que é próprio e do que é comum” (RANCIÈRE, 1995, p. 8). E, em *A partilha do sensível*, completa: “Existe, portanto, na base da política, uma ‘estética’ que não tem nada a ver com a ‘estetização da política’ própria à era das massas, de que fala Benjamin” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Num sentido diferente de Benjamin, tal tese afirma que é impossível pensar a política sem uma relação com a estética, isto é, uma política pura, que não proponha redimensionamentos na ordem sensível. Assim: “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Trata-se, em última instância, de uma revisitação da ideia do teatro grego como espécie de laboratório de estudos das possibilidades infinitas da recente democracia ateniense, defendida, entre outros, por Jacques Taminiaux. Segundo essa visão, a finalidade do teatro grego, assim como toda arte de um modo geral, está sempre ligada, de uma forma ou de outra, a esse redimensionamento da política, mesmo que, na arte, esse redimensionamento seja pensado apenas no domínio da ficção. O interesse da ficção, sendo assim, não está nele mesmo, mas na hipóstase por meio da qual se pensa e se repensa os dimensionamentos políticos.

A imaginação artística ou fantasia perde assim seu estatuto ontológico próprio; sua riqueza está, segundo essa leitura, apenas em sua ligação com uma *práxis* política, portanto, a uma ligação com um fim exterior. Segundo essa concepção, nunca se imagina por imaginar, mas todo ato imaginativo é em si mesmo político. Embora se pretenda universalista e antirreducionista ao propor a superação das cisões estabelecidas pelo século XVIII entre os saberes, entre arte e política, por exemplo, tal tese acaba justamente redundando em seu oposto, ao afirmar que *toda* política é estética e que *toda* arte pretende de algum modo rearranjar as divisões realizadas pelas ações propriamente políticas.

CINEMA E LIBERDADE

O perigo que ameaça a obra de arte quando esta é submetida a um fato histórico-político determinado é o mesmo que ameaça a filosofia, quando esta se submete a modas da época ou a ideologias partidárias. Arte e filosofia estão aparentadas no pensamento livre; situam-se acima de interesses particulares e individuais. Do mesmo modo que um filósofo não deve se submeter a um partido político, pois comprometido com o pensamento radical, tampouco deve o artista submeter-se a posições políticas, correndo o risco de sacrificar assim a própria arte. No caso específico da arte, seu fundamento é tão-somente a imaginação produtiva, associativa, de modo que a arte não possui propriamente fundamento, a não ser ela própria. Eis o significado da tese iluminista da autonomia da arte, formulada no mesmo século XVIII responsável por formular a estética como disciplina filosófica. Somente espelhando-se em uma atividade em si mesma livre, em uma imaginação completamente destituída de vínculos e interesses, pode uma determinada cultura ou sociedade almejar sua libertação política. Esta jamais se concretiza por meio de uma imaginação subjugada, submetida a conceitos que lhe são exteriores, a fins que lhe são estranhos. Por si só, tal posição garante uma função política para a arte sem que esta precise necessariamente declarar-se engajada. Ao se afirmar que a arte repousa na liberdade, num sentido não propriamente moral, nem político, mas numa liberdade da imaginação em criar o que lhe convém, garante-se a ela o direito de tomar ou não ares político-engajados. Sua “essência”, assim, deixa de ser

necessariamente a “política”, para residir apenas nela mesma. Do mesmo modo que a essência da imaginação é imaginar, da fantasia, fantasiar, a essência da arte deve ser a própria arte. Longe de constituir um fundamento metafísico determinado, estanque e fixo, a essência, aqui, se torna produto ou efeito da própria atividade imaginativa, restando indeterminado o que esta atividade produzirá como essencial. Isso corresponde a afirmar que a essência da arte deve ser produzida pela própria arte, sem a pretensão de encontrá-la em qualquer outro lugar a não ser nela mesma.

Tal concepção remete a uma prática executada por um certo tipo de cinema, que, baseado em verdade numa tradição milenar da arte, pretendeu falar não sobre fatos da vida, como se estes existissem independentemente do cinema, mas falar da vida na medida em que ela se confunde com o próprio cinema. Tal cinema, que tem seu ápice em Jean-Luc Godard, deixa de funcionar como uma linguagem como meio para a transmissão de fins exteriores a si, e se transforma numa linguagem imediata, em metalinguagem, linguagem cinematográfica que tem por objeto a própria linguagem do cinema. Nesse caso, o cinema não está a serviço da representação de um objeto ou de um fato de uma vida que se situa para além da câmera e da representação, mas a representação pela câmera do cinema se torna o próprio objeto do cinema. Trata-se do cinema que imagina o próprio cinema, o cinema que cria sua própria essência, como acontece, por exemplo, ao início do filme *O desprezo (Le Mépris)*, de 1963, cuja cena inicial consiste numa imagem frontal da própria câmera de cinema, que, portanto, está apontada para o espectador, que se vê assim filmado. É a câmera contra a câmera, a câmera filmando a câmera, numa espécie de círculo em que o espectador, geralmente situado fora do filme, se confunde agora com o filme, pois está refletido na própria tela ao mesmo tempo em que a reflete. Ambos os planos – espectador e câmera – se unificam nesse momento em um único e mesmo plano, superando a separação conceitual entre representante e representado, trocando de lugares, mas, ao mesmo tempo, sem se cristalizar no oposto que assumiram. A ideia é simplesmente tornar fluido o lugar, o *topos* que cada qual ocupou ao longo da história do cinema, numa espécie de transporte infinito e inacabado entre um extremo e outro. Com isso, o filme rompe com a separação tradicional

entre forma e conteúdo, sujeito e objeto, inserindo na película e ao mesmo tempo pressupondo o conceito filosófico de *reflexão*. Como diante de um espelho, o cinema não apenas filma a si próprio, pois isso seria banal e corresponderia ao que conhecemos hoje pelo gênero do *making of*. Pelo contrário, nessa auto-filmagem, *reflete* a si mesmo, pensa filosoficamente sobre si e, assim, toma a si mesmo ao mesmo tempo como sujeito e objeto, forma e conteúdo. Nessa autorreferência da reflexão de si, o conteúdo passa a ser a forma e vice-versa, superando também a divisão entre um fora e um dentro, um interior e um exterior, um representante e um representado, pois todos os conceitos são unificados, separados e reunificados na reflexão de si, na livre associação imaginativa, do cinema que reflete o cinema. Deixa de existir com isso a vida fora do cinema, que é completamente absorvida na película, assim como deixa de existir o diretor, o ator, o produtor, como personas fixas e imóveis, que atuam por trás da câmera, separados do filme, para se tornarem personagens de uma trama que é representada no interior do filme e que, ao trabalharem *para* o filme, ao mesmo tempo atuam *no* filme. Tal é o que de fato se observa no enredo de *O desprezo*. O filme trata da *vida* dos que *fazem cinema*, daqueles que estão envolvidos na filmagem da *Odisseia*, de Homero, trazendo para o interior da imagem cinematográfica a vida de cada um, mostrando como ela se mistura e se confunde com a história do cinema e com a produção material do filme. É nesse ponto, nesse ápice da história que se confunde com a narração de si, que o cinema atinge sua máxima liberdade, que ele se afirma não como uma linguagem de veiculação de conteúdo, de representação de um representado, mas como uma linguagem completamente autônoma, tão autônoma que se volta para refletir e pensar a si mesmo.

O mesmo procedimento se observa, por exemplo, em filmes de Woody Allen, que se referem constantemente à história do cinema e se alimentam dela. Muitas foram suas tentativas de recriar os ambientes e as tramas dos filmes de Bergman, como em *Interiores*, por exemplo, filme de 1978 que abandona o espírito satírico-irônico para se aventurar no domínio do trágico e do absurdo da existência humana, assumindo uma forma claramente filosófica. Os próprios filmes de Bergman são caracterizados por sua tessitura filosófica, existencialista, isto é, por uma visada menos

empírica, menos factual, e mais abstrata. Sua questão é a mesma do teatro grego e de Shakespeare, isto é, desvendar a natureza humana em sua universalidade, despir os personagens de suas roupagens pessoais em busca de seu *ethos*. Aqui, o enredo importa menos que a dimensão humana dos personagens, trazidos para uma cena trágica. Mesmo que se interprete seus filmes a partir de certa visão política, defendendo que se trata de uma crítica à sociedade sueca em sua configuração burguesa ou elitista, essa visão está submetida à estrutura estética do filme, que supera a visão política, e que se alçou à dimensão fundamental do filme por uma necessidade intrínseca a ela mesma, pelo curso de seu próprio desenvolvimento enquanto obra de arte baseada na imaginação livre e produtiva. O arranjo estético das cenas, em Bergman, adquire uma função superior, livre, autônoma, não por uma determinação exterior da opinião pública ou da crítica de cinema, mas a partir da própria exposição sensível da essência do ser humano. A estética de seus filmes não surge, assim, como produto do acaso ou como capricho do diretor, mas como necessariamente conectada com seu objeto, o ser humano, de modo que a visão que se obtém deste ao longo dos filmes de Bergman não é uma visão abstrata, meramente conceitual, mas uma visão inseparável da forma sensível e estética alcançada pela sequência das imagens de seus filmes. A miséria humana, seus caprichos, a inveja, o ciúme, o ódio, o desprezo, são todas características humanas que só se tornam compreensíveis por meio do modo como o diretor as ordena esteticamente. Em todo caso, a estética, o belo, a aparência, está sempre acima de qualquer outra determinação, e é isso o que, a meu ver, caracteriza sua grandeza.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de suas técnicas de reprodução**. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril, 1975.

MORAES, Camila Ribeiro de; VICENTE, Alex. Equipe de 'Aquarius', de Kleber Mendonça Filho, protesta em Cannes. **El País**, São Paulo, 19 maio 2016. Cultura. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/17/cultura/1463498064_139719.html. Acesso em: 09 jan. 2020.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, J. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo: Editora 34, 1995.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.