

ANÁLISE DE FILME

A sacração de Marx

Julio Cezar Bastoni da Silva³⁹

RESUMO

A presente análise trata do filme *Notícias da Antiguidade Ideológica*, de Alexander Kluge, documentário que investiga o projeto não logrado do diretor Sergei Eisenstein de filmar *O capital*, de Karl Marx, pela estrutura narrativa do romance *Ulisses*, de James Joyce. Aliadas às considerações estéticas, o filme realiza uma reflexão sobre a condição do sujeito na sociedade moderna, fazendo referência sobretudo às contribuições teóricas de Marx e da Escola de Frankfurt.

PALAVRAS-CHAVE: Notícias da Antiguidade Ideológica; Alexander Kluge; Karl Marx; Sergei Eisenstein.

Como narrar “O Capital”? Esta questão guia o documentário *Notícias da Antiguidade Ideológica*, de Alexander Kluge, não apenas em relação ao óbvio sentido de acompanhar “O Capital” enquanto formação histórico-social, mas na própria noção que narrar implica: poder relatar ou contar uma experiência, nesse sentido, implicando uma relação entre indivíduo e a totalidade social. Nada, portanto, mais avesso, e ao mesmo tempo mais adequado, à narração da obra “O Capital” que a experiência individual, no que esta possui de campo privilegiado à observação e representação das implicações subjetivas do processo social, bem como de seu espaço fetichizado, no qual a subsunção do sujeito parece se colocar como a contraface dialética do domínio da lógica da mercadoria.

A questão, então, não se restringe a uma exposição documental da história do capitalismo, mas a buscar novas questões, repondo a contribuição de Marx para o entendimento da sociedade moderna, sobretudo no estágio atual de ausência de perspectiva revolucionária. Isto implica em uma abordagem do autor clássico com a independência e ambientação necessárias para nossos dias, dado que, como o título do filme indica, não é possível, na pesquisa das relações sociais, nos defrontarmos com o texto marxiano senão como “notícias de uma antiguidade”, o que, como se verá, não diminui, antes favorece, sua relevância para os dias de hoje. O filme, assim, oscila entre a sacração do texto clássico e sua aproximação concreta, não dogmática, aos dias atuais, figurando ora aquela sacração como derivada das experiências autoritárias e de sua prática teórica rígida –

³⁹ Graduado em Letras/UFSCar, graduando em Ciências Sociais/UFSCar e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/UNESP.

algo não incomum ao nos depararmos com a teoria marxista e uma pretensa e por vezes autoproclamada pureza doutrinária –, ora como meio interessante para a recuperação das ideias de Karl Marx como instrumento necessário para o entendimento da sociedade contemporânea, sobretudo no âmbito cotidiano, individual.

O interesse do filme se coloca, pois, em como recuperar, hoje, o entendimento e a possibilidade de um espaço de oposição ao capitalismo, tendo como ponto de partida a experiência individual. Assim, longe de se propor meramente como um documentário de debate teórico, o que seria talvez enfadonho e pouco produtivo para seus fins, sobretudo pela sua extensão – por volta de nove horas de duração –, o filme alia aos aspectos da teoria social a representação cotidiana do indivíduo, o que pode ser feito de maneira interessante por meio da abordagem da arte, não como um documento da História, mas como formalização de conflitos e experiências subjetivas significativas localizadas socialmente. A questão muda, então, de figura: como narrar “O capital”? Este era o projeto não levado a cabo por Sergei Eisenstein, intuito que o filme de Alexander Kluge tentará explorar em suas várias possibilidades, sempre tendo em consideração, a partir da possibilidade de figurar “O Capital”, como a experiência individual pode ser retomada e, com isso, como o problema do sujeito pode se recolocado.

Eisenstein, logo após o término das filmagens de *Outubro* (1927), escreve em seu diário algumas notas sobre o projeto de filmagem da obra magna de Marx. Nestas, estão relacionadas algumas possibilidades para a consecução do projeto, entre elas a de “filmar *O Capital* segundo o próprio cenário de Marx” (p. 22)⁴⁰. A pergunta que se impõe, então, seria a de como poderia construir uma obra artística a partir de um texto de aspiração científica, ou ainda, que tipo de imagens poderiam ser aproveitadas para esta questão. As possibilidades estão espalhadas por várias entrevistas do filme, sempre tendo em vista a relação significativa construída entre sujeito e mundo social, algo, aliás, sobre o qual Eisenstein tinha clareza. Em *A forma do filme* (1990), Eisenstein considera o cinema como a arte por excelência, pois poderia dar conta de resolver impasses formais relacionados às artes mais antigas – escultura, pintura, teatro, literatura –, não obstante absorvendo as particularidades destas em uma síntese, operadas através dos recursos técnicos que trabalham a matéria prima cinematográfica. A narração cinematográfica, para Eisenstein, tinha a possibilidade, portanto, de transcender as limitações das outras artes, dado que sua linguagem não seria restrita a representações materiais ou linguísticas, mas uma soma de ambas, somadas à imagem e ao som gerenciados pela consciência criadora. Nesse sentido, “[a] total apreensão de todo o mundo exterior, não pode ser obtida por nenhuma [daquelas artes]”

⁴⁰ As citações bibliográficas de Eisenstein e Alexander Kluge, salvo indicações em contrário, estão presentes no encarte que acompanha o filme em questão.

(1990, p. 163); ao contrário do cinema, portanto, que poderia integrar formalmente o mundo objetivo e subjetivo. Eisenstein acena, pois, para a concepção vanguardista da narração, a qual dissolve o caráter épico-narrativo em nome de uma fragmentação que guarde um valor cognitivo sobre a situação da subjetividade. Assim, ganha sentido o episódio, narrado no filme de Kluge, do interesse mútuo entre Eisenstein e James Joyce, no que tange ao chamado *monólogo interior*, elemento da literatura que permite a fusão de vozes entre narrador e personagem, no qual ao apagamento daquele procede uma representação da linguagem humana pré-articulada, em nível psicológico, possibilitando associações, referências, aproximações, que não poderiam se dar no tempo-espaço necessário para a situação narrativa.

Kluge apresenta, então, sobretudo na primeira parte de seu filme, o projeto de Eisenstein de filmar *O capital* em paralelo a *Ulisses*, de James Joyce, ou então filmar o primeiro pela estrutura do segundo. O romance de Joyce, que se estende temporalmente por um dia, daria o mote central para a narração cinematográfica da obra de Marx, através de fios narrativos que se desdobrariam em referências e caracterizações da vida subjetiva sob o capitalismo. O “dia universal”, portanto, possibilitaria um argumento deveras limitado, porém ampliado por aqueles desdobramentos, à medida em que conteria em si não apenas as determinações relativas ao modo de produção – figuradas, por exemplo, na jornada de trabalho – mas a presença universal do intercâmbio de mercadorias, que parecem possuir uma liberdade de movimento e de direitos superior à vida regulada pela atividade econômica presente no indivíduo moderno. As contribuições da Escola de Frankfurt à teoria social e à estética aparecem como pano de fundo no debate desta questão.

Theodor Adorno (2003) descreve, no texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, a impossibilidade moderna por parte do indivíduo de dar conta de uma objetividade fetichizada, isto é, a ausência da capacidade de distinguir, sob a forma superficial do processo social da vida, as determinações objetivas da consciência e suas raízes no modo de produção: “quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu” (2003, p. 57). Deste modo, a dissolução das formas narrativas da antiga épica e do romance seria uma resposta à ideologia centrada no próprio modo de produção e em suas implicações sobre o indivíduo, aspecto ao qual Joyce dará uma solução formal em *Ulisses*, caracterizando uma revolta da linguagem contra a representação, contra o narrador que não pode mais ser confiável vista a impossibilidade de representar a objetividade. Em tom semelhante, Walter Benjamin (1994) sugere que o mundo moderno se caracteriza pela supressão da comunicabilidade da experiência, fonte da narração, dada a brutalidade das formas cotidianas de vida associada à ausência e deterioração da vida comunitária no mundo moderno, que obstruem a experiência narrada de possuir função prática,

redundando, nesse sentido, em uma formalização individual, particular, sem possibilitar os antigos fatores de coesão da narrativa antiga. A narração do romance moderno – e do cinema, tal como Eisenstein indica –, deve dissolver a linearidade, não obstante com vias a um apelo dramático à herança da caracterização realista, como única forma possível e sincera de narração e representação na modernidade. A narração, pois, indica formalmente os dilemas do mundo moderno, a individualização e a ausência de programas coletivos de mudança, imersos na fragmentação maior determinada pelos movimentos do processo social. Não se trata, nesse sentido, de lamentar a ausência de uma perspectiva de classe nos moldes do marxismo mais dogmático – também uma “antiguidade ideológica”, que deve ser pensada como problema, não como norma –, mas de tentar entender como se dá, nas palavras de Alexander Kluge, “o capitalismo dentro de nós” (p. 15). Ou, como Adorno lapidarmente coloca o problema, “[a] própria mudança das relações de produção depende em grande medida daquilo que ocorre na ‘esfera do consumo’, mera forma de reflexão da produção e caricatura da vida verdadeira: no consciente e no inconsciente dos indivíduos” (2008, p. 9).

Assim, as outras partes do filme espalham a interrogação sobre o projeto não logrado de Eisenstein e as questões estéticas deste tipo de problema, com vias a compreender como se daria este estatuto do sujeito moderno, fazendo nas entrevistas referência às contribuições de Marx, da Escola de Frankfurt e da sociologia contemporânea. A leitura predominante de Marx, ao longo do filme, não pode deixar de fazer maior ênfase à questão do fetichismo da mercadoria, capítulo importante de *O capital*, não obstante desprezado por um tipo de marxismo de cunho positivista, derivado sobretudo das experiências políticas do leste europeu. Este é descrito em trecho do filme como uma ideologia da industrialização, isto é, como sustentação ao projeto estatal de modelo soviético de uma industrialização recuperadora, que pudesse suprir o atraso econômico mediante um projeto coletivo gerenciado autoritariamente. À primeira vista, este recuo para o que foi chamado algumas vezes de o “Marx filósofo” – a contraparte do economista rigoroso – pode parecer uma maneira defensiva de tratar o autor hodiernamente. No entanto, as implicações históricas e teóricas desta ênfase guardam seu sentido maior em uma unidade do Marx economista com o Marx filósofo – ou “poeta” – das mercadorias, dado que a existência daquele parece ser subordinada a seu programa de desmistificação do caráter universal da produção capitalista, desmistificação que não poderia ser operada, na ausência de uma perspectiva teórica ampla de transição, senão a partir de premissas que (res)situem a experiência concreta do indivíduo na totalidade social. É neste sentido que Peter Sloterdijk, em entrevista ao filme, toma o texto de Marx como uma forma artística, dramática, de desconstrução da “mascarada” teatral do movimento das mercadorias na sociedade contemporânea. Este movimento representaria a

superfície efetiva do modo de produção em sua operação, garantindo a continuidade das formas de controle da vida pelo capital, ainda que seu disfarce seja abalado, e representado de maneira quase grotesca, nas crises econômicas.

O espectro da crise de 2008 está sempre no ar durante o filme. Embora não seja abordada diretamente, ela adquire sentido especial dentro do conjunto da discussão, na representação da livre circulação de capital e mercadorias, que parecem figurar um contraponto significativo à ausência da mesma liberdade no plano social. Esta ausência é representada pelo “lamento da mercadoria não comprada”, interessante montagem que apresenta imagens de solitárias mercadorias estocadas ou em estantes à espera de sua aquisição, em oposição ao outro tipo de mercadoria, a qual tem seu curso limitado sobretudo nos períodos de crise, isto é, a força de trabalho, desempregada e, atualmente, enfrentando problemas de novas barreiras políticas e xenófobas à imigração, dada a questão do desemprego nos países centrais do capitalismo. Tal como discutido no filme, em entrevista com Joseph Vogl, a mercadoria parece também ter um estatuto de “direitos humanos”, que em sua realização simbiótica com a vida cotidiana regida pela ideologia regulatória das ações sociais, deve colocar em suspenso, para a análise de sua movimentação, a iniciativa individual e a pretensa autonomia aparentemente contida no desejo de consumo. A mercadoria não realizada, não consumida, é a pedra de toque dos distúrbios e das crises: queda de ações, restrição do crédito, queda na produção e, como elo final da cadeia, desemprego.

O fetiche da mercadoria, tal como teorizado por Marx no célebre capítulo de *O capital*, encontra aqui sua representação em forma de montagem cinematográfica, ganhando o estatuto de sujeito do processo de acumulação, ao passo que o indivíduo aparece como mero traço adjetivo do ato produtor, em suma, “a relação fantasmagórica entre coisas” (1978, p. 38, tradução nossa), que toma na consciência o lugar da relação social concreta estabelecida entre os homens, por meio do intercâmbio dos produtos. Lembrando ainda Marx, no mesmo capítulo, quando fala deste tipo de relação teorizada pela Economia Política, afirma que as categorias desta são “objetivas”, pois expressam “formas mentais aceitas pela sociedade”, nas quais se expressam “as condições de produção *deste* regime social de produção *historicamente dado* que é a produção de mercadorias” (1978, p. 41) Percebe-se, pois, como a contribuição dada pela Escola de Frankfurt, que parece guiar decididamente o filme de Alexander Kluge, encontra sua representação na “antiguidade ideológica” marxiana. A “narração” do mundo das mercadorias por Marx é já um pressuposto para a narração artística moderna do capital na forma da internalização do modo de produção pelo sujeito. O filme recupera essa questão na entrevista com Joseph Vogl, quando trata do termo *ideologia*, enquanto uma “consciência falsa”, um modo de acesso “funcional ao mundo”,

sumamente adequado, e determinante, à organização da realidade, uma forma específica, pois, que pode ser recuperada em formalização artística.

O mote central para a representação da mercadoria em Marx, a afirmação lapidar inicial do capítulo sobre o fetiche da mercadoria, é utilizado por um curta-metragem inserido em meio ao filme – e um de seus melhores achados –, chamado “O homem na coisa”, de Tom Tykwer: “À primeira vista, as *mercadorias* aparentam ser objetos evidentes e triviais. Mas, analisando-as, vemos que são objetos muito intrincados, plenos de sutilezas metafísicas e ressaibos teológicos” (1978, p. 36). O curta, em uma tomada inicialmente fixa, focaliza uma rua e uma mulher que corre apressada, paralisadas para que a câmera possa tomar movimento, aproximando-se dos vários objetos da cena: o cigarro, os sapatos da moça, a placa de trânsito, etc. Em cada *close*, uma narração descreve o processo de criação, produção ou a história do objeto, trazendo a dimensão humana e a contribuição da divisão do trabalho para a cena. Assim, cada objeto parece ser um componente significativo de um intercâmbio onipresente, embora ausente da consciência, recuperando a dimensão social do trabalho para a reprodução social. Esta ênfase na individualização da coisa paradoxalmente contraria a individualização do sujeito alienado, cuja consciência fragmentada do todo não é percebida em seu intercâmbio com o objeto, recuperando, por fim, a unidade na própria representação do objeto enquanto produto social; em outras palavras, o filme repõe a ênfase comunitária recolocando o trabalho social não homogêneo, isto é, ressaltando o valor de uso, sem significação para a lógica da acumulação. Trata-se, em suma, da inversão da proposição de Marx, no qual a relação social entre objetos caracteriza a forma de funcionamento do sistema, por meio da própria utilização da premissa de seu caráter metafísico, referendada pelas focalizações contemplativas da câmera, que ressaltam não apenas o caráter humano do objeto, mas a humanização que lhe é concedida como instrumento de satisfação de necessidades em uma perspectiva comum.

À individualização das mercadorias, fazendo referência a sua autonomia no movimento do capital, com vias a sua desconstrução, o filme ainda opõe a posição do indivíduo, superficialmente autônomo e definidor de seu próprio futuro, como representação máxima da situação fragmentada e do elo mais fraco no metabolismo do capital. Em entrevista com Oskar Negt, colaborador de longa data de Alexander Kluge, é debatida a tese da “sociedade de risco”, que nota a individualização das desigualdades sociais, e a dissolução de antigos traços identitários, figurados em classes, etnias, nacionalidades, etc., em suma, “(...) problemas sistêmicos [que] se convertem em fracassos pessoais e se decompõem politicamente” (BECK, 2010, p. 109). A noção de “fracasso feliz”, debatida no filme, traz em si a noção de que o indivíduo é sujeito de sua própria vida, cujo saldo de fracasso ou sucesso deve ser descontado em seu próprio nome. Isto é, a

desigualdade social deve ser atribuída à relação que o indivíduo estabelece com a sociedade, cuja postura empresarial de sua própria vida de trabalho parece ser reflexo inquietante das condições do labor na modernidade. O aumento do trabalho flexível, da instabilidade, o desemprego estrutural, a informalidade e invasão do espaço privado pelo trabalho, são descartados ideologicamente, isolando ao âmbito individual efeitos que só se podem dar consideradas as causalidades externas.

Ao lado, porém, desta individualidade que parece refazer no âmbito subjetivo o movimento da mercadoria, uma espécie de economia política da vida privada, não podem ser descartadas as possibilidades de emancipação. O único modo de despojar a mercadoria de sua “aura mística”, diz Marx, é quando a “forma do processo social de vida (...) for obra de homens livremente associados e submetida a seu mando consciente e racional” (1978, p. 44). Adorno ecoa esta questão quando afirma, em *Minima Moralia*, que “[é] somente ao se contraporem [os indivíduos] à produção como apesar de tudo não capturada inteiramente pela ordem que os homens podem produzir uma ordem mais humana” (2008, p. 9-10). O filme representa esta dimensão em algumas passagens, ao se referir à “tocha da liberdade”, conceito derivado das representações da Revolução Francesa relido pelo cubano Antonio Gutierrez-Fernandes, que afirma que a humanidade apresenta em si uma “luz interna”, que brilharia a despeito da coerção externa, porém encoberta pelos bilhões de faíscas derivadas das mercadorias. Esta metáfora, apresentada no filme como uma possibilidade interna ao ser humano no sentido da emancipação, com clara referência ao esclarecimento setecentista, refere-se ao fetichismo da mercadoria como uma espécie de matriz representativa da vida atual, a qual, porém, não assegurou seu domínio de forma incontornável.

O filme se abstém de um entusiasmo inocentemente revolucionário, mas parece fazer alusão ao “messianismo” que o processo social entendido pelo materialista dialético sempre pode ter como ponto de horizonte emancipatório, recuperando as ruínas da história e delas fazendo justiça, como sugere Walter Benjamin em “Sobre o conceito da história” (1994, p. 223). A retomada desta visão, hoje, não é destituída de problemas, dadas as contradições que viemos tentando acentuar como trabalhadas pelo documentário; porém, a narração do capital pressupõe um sujeito que o narre, e este ainda não parece ter sido em definitivo subsumido pela lógica da mercadoria. A recuperação de Marx hoje, em meio a uma nova crise mundial de consequências ainda não de todo sabidas, não necessita que seja apenas de suas contribuições ao entendimento das crises cíclicas do capital. A retomada da perspectiva de emancipação, derivada de uma “antiguidade ideológica” que pode ser trabalhada com o distanciamento necessário aos dias atuais, não pode prometer nada, apenas retomar a questão; é profícuo, então, que a recolocação do

problema seja feita tendo por perspectiva a possibilidade criativa e consciente do indivíduo, por meio de suas expressões artísticas e filosóficas, em contraponto a soluções meramente de cunho de intervenção estatal ou regulação autoritária. Talvez este seja o Marx que possa ser legado ao século XXI.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

_____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

BECK, Ulrich. *Sociedade de risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

MARX, Karl. *El capital: crítica de la economía política*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. v. 1.

NOTÍCIAS da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein, *O Capital*. Direção: Alexander Kluge. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2011. 3 DVD (492 min.), fullscreen, color.