



A OBRA DE ARTE CINEMATOGRAFICA COMO MERCADORIA

Rodrigo Oliveira Lessa¹

Resumo

Com o intuito de aprofundar um referencial teórico sobre o estudo do cinema a partir da sua localização sociohistórica, buscamos neste artigo uma referência ao que acreditamos ser uma das condições sociais fundamentais que o filme sofre durante o seu processo de consolidação como arte, sobretudo no início do séc. XX: a condição de mercadoria e o possível caráter fetichizado de sua representação.

Palavras-chave: Cinema, Mercadoria. Ideologia.

Abstract

In order to further develop a theoretical framework for the study of cinema from its socio-historical location, we aim in this article a reference to what we believe is one of the fundamental social conditions that the work of cinematic art suffers during its consolidation as art especially at the beginning of the century. XX: the condition of goods and fetishized possible representation of your character.

Keywords: Cinema. Merchandise. Ideology.

INTRODUÇÃO

Com o intuito de aprofundar um referencial teórico sobre o estudo do cinema a partir da sua localização sociohistórica, buscamos neste ensaio uma referência ao que acreditamos ser uma das condições sociais fundamentais que a obra de arte cinematográfica sofre durante o seu processo de consolidação como arte, sobretudo no início do séc. XX: a condição de mercadoria e o possível caráter fetichizado de sua representação. O filme, como objeto de estudo, tem no fato de existir enquanto mercadoria não só uma das formas pelas quais ele aparece na realidade social,

¹ Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

mas também um elemento importante no seu desenvolvimento estético, razão pela qual se torna frutífero um aprofundamento nos termos pelos quais este caráter se realiza e quais seriam as implicações mais importantes que podem vir a configurar as obras desenvolvidas a partir da estética do cinema. Tendo a estética marxista como principais referências, buscaremos, assim, compreender que repercussões este contexto traz para a representação social do cinema, alcançando sempre que possível traços que decorrem desta condição e que são importantes para situar o estudo do filme na sociedade capitalista.

1 A ALTURA TÉCNICA DO CINEMA NO CONTEXTO DA SOCIEDADE CAPITALISTA

Se importarmos levar em conta, para a compreensão do cinema a partir de uma perspectiva dialética, o modo pelo qual a relação do indivíduo com o mundo objetivo interfere no desenvolvimento estético e no modo de representar o mundo social da expressão, devemos então conceber esta relação dentro da história, relacionando este desenvolvimento a uma etapa particular no seio do desenvolvimento das forças produtivas, e retirando daí, por fim, algumas conclusões. Neste sentido, o que Lukács chama de *altura técnica do cinema* no contexto de modo de produção capitalista traz diretrizes importantes, na medida em que este retira observações salutares a respeito do modo pelo qual o cinema nasceu e se desenvolveu num patamar tecnológico elevado no âmbito do desenvolvimento das forças materiais produtivas. Dentre estas observações, é importante frisar, buscaremos identificar os elementos conceituais necessários para compreender como o filme, enquanto uma obra de arte nova e emergente em finais do século XIX e início do século XX, assume a condição de mercadoria, bem como as implicações daí decorrentes para os efeitos do fetichismo sob o seu caráter de representação.

O primeiro ponto a que Lukács (1982) chama atenção deriva de uma observação muito direta: o avanço técnico provocado pelo desenvolvimento material das forças produtivas que deu origem ao capitalismo tem um papel fundamental na descoberta do aparelho capaz de produzir um registro imagético do movimento que marca a dinâmica da vida cotidiana com caráter essencialmente objetivo. Em verdade, tudo aquilo que compreende a aparelhagem técnica do cinema, da câmera ao projetor – que inicialmente foram condensados pelos irmãos Lumière no Cinematógrafo – traduz um patamar de desenvolvimento das forças produtivas que só um capitalismo já relativamente avançado poderia oferecer. Colocada nestes termos, a invenção do

cinema pode ser pensada como uma expressão que decorreu não só da criatividade e inventividade humana, ou ainda de uma importância científica singular supostamente acidental das experiências na área da física e da química, mas, sobretudo, de uma relação dialética do homem com a natureza. Relação esta que, no seu desdobramento histórico, deu origem a uma etapa no desenvolvimento das forças produtivas capaz de fazer aparecer, nos séculos XVIII e XIX, não só fenômenos mais amplos como a revolução a sociedade industriais, mas também instrumentos e descobertas técnicas capazes de transformar muito profundamente os mais diversos segmentos da vida humana. Foi também o que ocorreu com a arte, com a criação do cinema já em fins do século XIX e início do século XX

Também Walter Benjamim (1985) faz referência a esta aceleração tecnológica no seio do modo de produção capitalista buscando mostrar, sobretudo, como esta vinha tornando cada vez mais a obra de arte um artigo reproduzível. Para Benjamim, as invenções técnicas ao longo da história que impactavam no mundo da arte vinham tendo um intervalo cada vez menor em razão do próprio desenvolvimento das forças produtivas, o que provocava reiteradamente alterações sucessivas no campo da estética. Neste, à invenção da xilogravura (conhecida desde o séc. VIII) influenciando o desenho, observa-se a litografia (1796) nas artes gráficas e a fotografia (1823), a qual, mais tarde, também dará origem ao cinema (1895), e, por último, a gravação do som (1898). Ou seja, intervalos cada vez menores entre as invenções que causam grande impacto na arte e, em segundo lugar, favorecem a tendência para que as obras de arte ingressem no contexto do mercado e assumam mais facilmente a condição de mercadoria. Condição esta que evidentemente se amplia à medida que uma obra pode vir a ser multiplicada e consumida em larga escala, para além da relação de proximidade do interlocutor com um único exemplar, situação cada vez mais rara quando a arte adentra a era da sua reproduzibilidade técnica.

É importante frisar esta referência inicial pois, no âmbito da teoria cinematográfica, a contextualização da existência do cinema como uma expressão artística é não raro atribuída a um progresso intelectual ou estético autônomo, protagonizado pela humanidade ou pelos artistas, sem relacioná-lo com o processo social mais amplo pelo qual a intervenção humana na natureza altera a organização da vida material. Segundo André Bazin (2006), por exemplo, seria um erro relacionar a existência do cinema à evolução técnica e industrial. O anseio pelo registro da imagem em movimento com elevado grau de exatidão já seria, segundo suas observações, uma demanda antiga na história da humanidade, de modo que lhe parecia estranha a razão pela qual os instrumentos materiais técnicos tanto resistiram a responder à inventividade humana, que sempre

se adiantou em relação às possibilidades que os objetos oferecem. Para Bazin, já existiria desde a invenção da fotografia e do fonógrafo², no início do século XIX – nesta perspectiva do cinema como um fenômeno idealista – uma espécie de “mito do realismo integral” entre seus inventores e manipuladores, uma espécie de desejo comum de artistas e inventores de recriar o mundo a sua imagem a partir de um aparelho com tecnologia avançada. O que por fim tornaria um verdadeiro enigma o fato de a sua idealização efetiva só se dar no fim do século XIX.

El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se habían hecho existía ya totalmente definida en su cerebro, como el cielo platónico; y lo que nos sorprende es más la tenaz resistencia de la materia ante la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del criador. (BAZIN, 2006, p. 33).

Na verdade, Bazin não atenta para o fato de que também a fotografia se insere neste contexto de desenvolvimento técnico, e, ademais, de que é importante pensar a partir do curso histórico como as tentativas surgidas em meio à atividade das expressões artísticas imagéticas, como a pintura, são também as responsáveis por novas propostas de representação artística, as quais vão sendo gradualmente alcançadas e superadas. O movimento é um fenômeno pertinente às condições físicas e materiais de existência humana, a qual foi reiteradamente representada pelas mais diversas obras e expressões artísticas ao longo da história. No entanto, nem por isso foi o objetivo de toda e qualquer representação: sobretudo quando esteve mais ligada à afirmação de princípios religiosos, como na arte clássica grega, o recurso aos elementos mundanos da manifestação material da vida, como a anatomia humana na escultura, as trajetórias homéricas de personagens singulares, etc., o culto à divindade se apresentava como elemento central, de modo que os elementos mundanos correspondiam a meios meramente secundários irrecorríveis de afirmação ascética em função da própria necessidade invencível da mímese. De fato, a busca no campo da arte e da ciência pela retratação da imagem em movimento precede o cinema, mas isto também se deu através da superação histórica que apontava para a desvinculação gradual da arte em relação aos princípios religiosos e a elaboração própria de metas miméticas e refigurativas produzidas a partir de necessidades expressivas construídas ao longo da própria história.

2 BASE MATERIAL E INFLUÊNCIA IDEOLÓGICA

² Aparelho rudimentar destinado a reproduzir sons gravados em cilindros ou discos metálicos.

Além de situar o surgimento do cinema numa determinada etapa do desenvolvimento das forças produtivas, Lukács (1982) também chama a atenção para o tipo de impacto que a lógica capitalista terá no desenvolvimento estético da expressão. Como o mesmo dirá, existem expressões artísticas que, se já haviam sido criadas em etapas mais remotas da civilização, sofreram uma transformação brusca em sua configuração criativa e pragmática a partir da consolidação do capitalismo. E isso, sobretudo, por meio da influência que o capital exerceu ao se capilarizar pelas mais diversas áreas da reprodução material humana, buscando transformar os produtos desta ação em mercadoria e a distribuição desta em um negócio lucrativo.

No caso da arquitetura, por exemplo, se a sua existência pode ser remontada a sociedades pré-capitalistas, a partir da consolidação da sociedade burguesa, o seu desenvolvimento estético estaria vinculado na modernidade ao interesse de grandes corporações no âmbito da construção civil, o que teria uma repercussão fundamental sob as novas realizações e sobre o futuro de seu desenvolvimento estético. Mesmo porque, a sua própria existência, como já é vinculada a disponibilidade de um montante alto de recursos para ser efetivada – uma obra ou instalação precisa ser produzida para que a arquitetura abrigue uma nova criação –, precisará transitar entre os interesses daqueles que detêm os recursos materiais na sociedade burguesa. Ou seja, os capitalistas, de um lado, ou, de outro, os agentes do Estado, instituição que por outro lado apresenta também uma condição de classe em sua existência e em suas ações práticas.

Entretanto, o caso do cinema se mostra ainda mais peculiar neste sentido. Mesmo porque, as motivações históricas e conjunturais para que o seu desenvolvimento estético sofresse a interferência direta da lógica capitalista vão muito mais além. Em primeiro lugar, trata-se de uma expressão artística que é um verdadeiro produto do capitalismo, o que, como vimos, o desenvolvimento técnico alcançado no âmbito das forças produtivas não nos deixa esquecer. Se outras formas de arte como a pintura, a escultura e a própria arquitetura tiveram momentos anteriores ao capitalismo e à lógica aplicada a produção artística como mercadoria, o cinema surge numa determinada altura no curso da história – daí a *altura técnica do cinema* – em que o citado modo de produção já havia alcançado um patamar significativo de desenvolvimento. O que representa muito, pois a entrada do cinema no rol das obras de arte assume com mais rapidez a condição de mercadoria devido a uma condição elevada de centralização do capital no fim do século XIX e início do século XX, algo que repercute, por seu turno, na existência de grupos econômicos já consolidados que irão se apresentar na condição de investidores e financiadores da novidade artística e, ao mesmo tempo, comercial.

Em segundo, o alto custo de sua realização torna ainda mais intensa a inserção das grandes corporações e dos grandes grupos econômicos no desenvolvimento estético do cinema. Ora, se o filme surge como nova forma de arte numa etapa da história onde o capitalismo já estava consolidado e os negócios das grandes corporações econômicas encontravam-se em franca expansão, sobretudo na Europa, e, um pouco mais tarde, nos Estados Unidos, o seu caráter custoso tornará a relação de dependência entre os realizadores de filmes e as agências financiadoras muito mais direta. Segundo o historiador do cinema George Sadoul, já antes de 1911, quando a montagem foi cunhada no cinema por Griffith, já existia um truste no mercado cinematográfico capitaneado pela Edison-Biograph, de Jeremiah P. Kennedy, além da aparição de pequenos negociantes do setor, como William Fox, os Irmãos Warner, Adolphe Zukor (fundador da Paramount), Louis B. Mayer e Samuel Goldfish. (SADOUL, 1963). Alguns destes nomes, como sabemos, ainda estão presentes na identificação de grupos econômicos que permanecem no ramo da indústria cinematográfica e do audiovisual moderno, a partir de seus sucessores ou acionistas.

3 O FILME COMO MERCADORIA

Aliada a estas duas implicações, portanto, está aquilo que é de suma importância ser compreendido da presente relação: o filme assume também a condição de mercadoria dentro do modo de produção onde se consolidou o desenvolvimento estético de seus traços mais elementares, como a própria linguagem cinematográfica, agregando em si todas as implicações que disso pode decorrer. O ramo do cinema se transforma num negócio e o objeto deste negócio uma mercadoria. Por isso, não de outro modo, sofrerá os efeitos daquilo que o próprio Karl Marx (1985) chamou o “fetichismo da mercadoria”.

Antes mesmo de pensarmos nos seus efeitos estéticos mais complexos, podemos visualizar aqui, já com Marx, o modo pelo qual, de um modo geral, o filme corresponderá a uma obra de arte sob influência de uma percepção fantasmagórica de sua existência. Ou seja, o papel que os indivíduos produtores e realizadores assumem na consecução deste produto e de suas características, por sua vez, se apresentará aos olhos dos interlocutores das obras tal como se fossem características e elementos objetivos da própria mercadoria, e não do trabalho, real e única forma para a criação do valor. Trata-se da noção de fetichismo cunhada pelo próprio Marx.

O mistério da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características

objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação existente fora deles, entre objetos. (MARX, 1985, p. 71).

Chegamos então à indexação, em nossa reflexão, de um fato que deriva do modo como o cinema se insere de maneira singular numa determinada etapa do desenvolvimento das forças produtivas, maneira esta que é marcada, sobretudo, pela ascendência do modo de produção capitalista, e que trará repercussões fundamentais para o desdobramento de sua estética ao longo do século XX. Entretanto, o modo pelo qual o fetichismo adentra no âmbito da estética cinematográfica se mostra bastante complexo à medida que situamos os desdobramentos desta relação muito próxima da lógica capitalista com o desenvolvimento do cinema. A história deste desenvolvimento, neste sentido, está marcada por algumas nuances, tais como: a consolidação precoce (em meio à origem da própria expressão) de uma indústria cultural mundial – e de grupos econômicos de diversos países com ela envolvidos – que se especializou na produção, na distribuição e de um modo geral no mercado cinematográfico; o modo como a ideologia dominante se apropriou da narrativa cinematográfica e consolidou a ideologia burguesa com apoio desta indústria, além da influência que exerceu sob o desenvolvimento estético da expressão como um todo; e, por último, o modo como aquilo que se apresenta como material fundamental para a produção dos filmes – a ação do homem no mundo, sua relação com as situações e objetos da cotidianidade, suas angústias, medos, anseios, desejos, circunstâncias cruciais da vida cotidiana, etc. –, passam a não remeter o indivíduo ao aprofundamento no processo social que dá origem a existência destas nuances da vida social humana, as quais poderiam contribuir para a sua emancipação em relação a este processo social e à classe burguesa, que mantém suas relações de dominação pela subordinação do homem no âmbito da vida social como um todo.

Devemos reconhecer: existe uma impossibilidade prática de trabalhar cada uma destas faces da relação entre o cinema e o contexto do modo de produção capitalista num só estudo. Por outro lado, isto não elimina a possibilidade de pensar como esta relação se estabelece, mais especificamente, numa condição fundamental que a própria obra de arte em si mesma é levada a assumir neste contexto. Ou seja: falamos de um condicionamento sociohistórico que o cinema e em particular o filme como obra de arte sofre dentro desta etapa no desenvolvimento das forças produtivas e neste sentido podemos apontar qual condicionamento é este. E este se dá, sobretudo, como dissemos, pelo modo como o filme assume a condição de mercadoria, e também como o fetichismo, uma das categoriais mais caras à discussão da mercadoria em Marx, se aplica à obra de arte cinematográfica.

3.1. O Filme em sua face desfetichizada

A iniciativa de situar a obra de arte como mercadoria e pensá-la em seu caráter fetichizado, no entanto, não é nova. Já Lukács (1982), em sua estética, opta por trabalhar com a categoria, visualizando uma discussão importante a ser feita no campo da superação deste fetichismo. Em “La Misión Desfetichizadora Del Arte”, Lukács (1982) aponta para o modo pelo qual aquela participação humana na produção objetiva de uma mercadoria e o imanente processo social que está por trás dela encontram-se sob o obscurantismo fantasmagórico da face fetichizadora da mercadoria, podendo, entretanto, ser desvelado na medida em que se observa, na arte, uma tendência desfetichizadora da mercadoria.

Para ele, a partir do momento em que uma obra, para ser penetrada pelo seu interlocutor, depende de um exercício mínimo de compreensão do mesmo a respeito de sua dinâmica intrínseca, passa a existir uma dupla possibilidade: a de que ela, no seu interior, aponte para elementos do processo social que condiciona a vida real e objetiva dos indivíduos no mundo, ou, por outro lado, de que ela limite-se a uma refiguração mais imediata da realidade – sendo a primeira possibilidade a concretização de uma obra que não resta presa à ideologia e, por isso, mais tendente à desfetichização.

No entanto, mesmo neste segundo caso, onde este processo social parecia ser definitivamente ocultado no interior da obra por uma aparente reprodução mecânica do real, para Lukács, é possível visualizar uma tendência de desfetichização na obra de arte. Primeiramente, pela razão de que ainda numa obra com caráter de refiguração limitado não se pode afastar uma irreconhecível tomada de posição em relação ao mundo que ela carrega, o que levaria à impossibilidade de um total afastamento da evidência de que se trata de uma representação. E, em segundo, pelo fato de que ela trabalha justamente com situações, circunstâncias, sentimentos e angústias que compreendem as formas da vida humana a partir dos resultados que decorrem deste processo social e que são lançados à vida cotidiana, ou seja, do que há de concreto no âmbito da vida e que é também um resultado dos processos sociais. Resultado este que, como preferiria o próprio Marx, representam o ponto de partida concreto do método para entender a história e as condições materiais e morais da vida em sociedade. (LUKÁCS, 1982).

Esta posição de Lukács de enxergar uma tendência à desfetichização será, mais à frente, problematizada em suas observações e também em suas contradições internas. Por ora, em nossas

considerações sobre a configuração da obra de arte cinematográfica como uma mercadoria, vale apontar para o modo como este situa a discussão do fetichismo no estudo da estética, buscando pensar o que há de oculto para ser desvendado pela representação social da obra de arte, e de como o fetichismo se configura na mesma.

Ao situar o modo pelo qual acredita existir uma possibilidade de superação deste imperativo de alienação que é recorrente ao fetichismo da mercadoria, Lukács define como este fetichismo compreende, em verdade, de modo sintético, a ocultação aos indivíduos das relações que existem entre eles mesmos e as implicações delas decorrentes, além de proferir como na arte isto precisa ser compreendido mais amplamente.

Así se obtiene para nuestras presentes consideraciones un concepto de fetichización más amplio: la fetichización consiste en que – por motivos histórico-sociales diversos en cada caso –, se ponen objetividades independientes en las representaciones generales, objetividades que ni sí ni respecto de los hombres son realmente. (LUKÁCS, 1982, p. 383).

Sem se afastar muito do conceito cunhado por Marx, vemos inicialmente como Lukács procura dar conta da especificidade do fetichismo da mercadoria na obra de arte concentrando-se em um elemento que, também segundo o nosso entendimento, é fundamental para realizar uma compreensão adequada de suas determinações: o seu caráter de representação. Sem o mesmo caráter imediato ou objetivo de uma mercadoria como qualquer outra, que entra de imediato em relação com o seu consumidor – o qual utiliza de seus recursos racionais para relacionar-se com a mesma por meio da objetividade imediata com que ela se oferece –, a representação da arte assume em si uma linguagem própria, um corpo de estímulos refigurativos que precisam, para o acesso à sua própria objetividade de coisa em-si, ser interpretados, assimilados em sua configuração conotativa e denotativa. Não se trata da realidade em si mesma: a realidade que está apresentada na obra não está acessível ao interlocutor da obra no âmbito da experiência. Não se trata objetivamente da realidade que surge na narrativa, mas sim de uma representação desta, de uma relação mediada do interlocutor com aquela realidade, e, por conseguinte, de uma representação que procura não só trazê-la aos olhos do interlocutor da obra, mas problematizá-la a partir do modo como o faz e percebe o artista.

Na sua face fetichizada, a obra de arte como uma mercadoria demonstra ter a sua representação aprisionada numa objetividade que se apresenta como independente do próprio caráter de representação, e assim deixa de existir com toda a sua transparência frente ao interlocutor como uma visão das coisas, uma perspectiva sobre a história ou uma reflexão

marcadamente humana sobre o que existe objetivamente. Ela tende, assim, a se apresentar como toda e qualquer mercadoria, como uma coisa que detém em si mesma todas as suas determinações, o que faz tanto com que o representado assuma em si mesmo a condição do real quanto, inversamente, faz com aquilo que é na verdade a realidade só possa assumir na arte a perspectiva de algo que é representação, do que é produto da subjetividade; a possibilidade de apreender traços da realidade pela mediação da estética, sobretudo no que diz respeito à essência desta realidade social, da articulação de seus diversos momentos num sistema social que penetra os mais diversos âmbitos da vida, se perde como possibilidade, e com isso se perde também a perspectiva da objetividade e da subjetividade da arte como momentos que se interpenetram. Este é inclusive um sintoma daquilo que, em sua intensificação histórica, Guy Debord viria a chamar a ascensão de uma “sociedade do espetáculo”. Nesta, a possibilidade de uma relação com a realidade, seja por meio do sensível ou da representação que o resgata e o problematiza, é substituída por uma torrente de representações, na qual a unidade da vida já não pode ser estabelecida em razão das imagens destacarem-se de cada aspecto da vida para fundirem-se num fluxo comum. “O espetáculo não deseja chegar a nada que não seja a ele mesmo.” (DEBORD, 1997, p. 17). Linguagem comum desta separação, o espetáculo funda-se como uma ligação irreversível que mantém os indivíduos isolados; com a separação generalizada entre o trabalhador e aquilo que é fruto de seu trabalho, aquilo que ele produz, em razão do próprio fetichismo, cessa boa parte de toda a comunicação entre os trabalhadores produtores a respeito de suas condições de existência, de modo que a acumulação e a produção de produtos em separado torna-se, sob o ponto de vista da própria racionalidade, um atributo da direção do próprio sistema social, o que afeta também todo o exercício da representação do mundo pela arte. É assim também que, por conseguinte, o homem se vê separado daquilo que produz e dos detalhes de seu mundo: à medida que sua vida se torna seu produto, ele cada vez mais se distancia da vida. A possibilidade de pensar a obra de arte como instrumento para realizar aquela mediação entre o indivíduo e a realidade, entre ele e a vida como uma totalidade articulada em seus diversos momentos, se esvai pouco a pouco junto com o caráter de representação da obra que enfraquece seu caráter mediador frente à condição de mercadoria e frente ao fetichismo da obra de arte.

O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por “coisas supra-sensíveis embora sensíveis”, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência. (DEBORD, 1997, p. 36,).

Portanto, vemos como a fetichização abre espaço para ela, a objetividade do que é representado, se colocar como independente da própria representação, e, conseqüentemente, como parte do mundo, tal como a própria materialidade da vida que se encontra para além da obra de arte. Ou seja, de um lado, passa a existir uma continuidade entre aquilo que está objetivado pela representação e o próprio mundo objetivo, entre aquilo que está para além da obra, no mundo, e o que está sendo apresentado na mesma por meio da objetividade da representação, de modo a estarem boa parte das implicações (de ser esta objetividade o exercício intelectual e criativo de um indivíduo) dissipadas no que poderia remeter o interlocutor à sua própria existência como indivíduo e como agente condicionado pelas relações sociais que mantêm com outros indivíduos.

Se buscarmos esta forma estética no âmbito no cinema, é possível observar por exemplo, a partir de Belá Balázs (2010), o papel ideológico que cumprem os roteiros de filmes inspirados em tramas policiais. Nestes filmes, como mostra o autor, existe uma espécie de modelo que se repete de maneira recorrente em diversos tipos de filmes policiais: há uma situação de ordem e acomodação cotidiana, no início, que é rompida pelo aparecimento do criminoso e o advento do crime. Em seguida, o detetive corre para resolver o distúrbio, e quando consegue, a paz é restabelecida, mas não sem manter o alerta para os desvios e por os membros das sociedade que aparecem na trama em alerta para defenderem a ordem em qualquer iminência de nova ruptura.

Nestas oportunidades, como podemos observar, o papel da arte de representar um mundo e manter com ele, como apontaram Adorno e Horkheimer (1985), um olhar crítico que oriente uma tensão social do indivíduo com seu desdobramento, é praticamente inexistente. A vida cotidiana sedesdobra no filme tal como a ideologia a interpreta fora dele: o crime rompe como elemento de distúrbio uma realidade que figura na imagem como pacífica. A face caótica e desigual da sociedade, nesta forma de apontar para o mundo, resta oculta numa vivência mítica do crime como algo que chama a atenção para uma realidade estável, temporariamente afetada por um comportamento individual que ela não demora a remediar. O espetáculo, como aponta Guy Debord (1997), estaria justamente no fato de o filme das tramas policiais não chegar a ser uma representação que auxilia o sujeito a compreender o mundo em que vive, a criticar a face caótica da realidade por trás da outra de pacificação, mas sim a reproduzir a imagem de paz que ele experimenta na relação com a ideologia dominante.

A este respeito, resta ainda um último elemento que precisa ser apontado nesta definição que, certamente, não está dado nela por acidente, estando presente também em outros autores que procuram pensar a estética dialeticamente. Ao citar o modo como esta objetividade se coloca como independente da representação, Lukács (1982) fala de uma “representação geral” na obra. Ou seja, daquilo que emana desta no modo como esta objetividade se realiza na obra mais que aponta para além do particular problematizado: aponta para uma generalização ou uma universalidade, para aquilo que se mostra essencial à existência dos indivíduos enquanto sujeitos no processo social de que participam e que, conseqüentemente, condiciona a organização da vida em sociedade. Ou seja, esta representação geral nos chama a atenção para o caráter coletivo da problemática da obra e para a sua transcendência a nível social da vivência aparentemente pontual e circunstancial das questões trabalhadas.

O próprio Theodor W. Adorno em parceria com Max Horkheimer (1985), na oportunidade em que discute a “Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”, conseguiu perceber esta face de continuidade entre a obra e a vida cotidiana movida pela fetichização da mercadoria, e, sobretudo, o modo pelo qual isto repercute numa nova aparição do universal e do particular na obra de arte.

Segundo os citados autores, as obras da indústria cultural ou que assumem mais claramente, pela própria influência desta, uma ausência de tensão social para com o mundo e a realidade social que lhe é subjacente, forçam a unidade do macrocosmo com o microcosmo da vida em sociedade como o modelo fundamental da percepção e da cultura, gerando uma falsa identidade do universal com o particular. Entre a lógica intrínseca da obra e o sistema social de onde se origina não resta mais quase nenhuma diferença; entre a própria realidade e aquele arranjo singular onde o conteúdo ganha uma nova forma por meio da subjetividade do artista não subjaz quase mais nenhuma oposição. Vemos isso com clareza no exemplo do próprio cinema.

O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural. A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Estes aspectos são notados por Adorno e Horkheimer (1985) quando eles observam os avanços nos efeitos que as tramas fílmicas conseguem alcançar, como também no papel que os astros de cinema e as estrelas assumem para o preenchimento dos roteiros. Ao invés de se

aprofundar nas relações humanas, nos dramas e angústias pelos quais os indivíduos experimentam a vida social, os filmes marcados pela face fetichista – sejam ou não grandes sucessos comerciais – absorvem mais circunstâncias técnicas que tornam a obra aparentes reproduções fiéis do mundo objetivo. Grandes explosões, efeitos especiais e cenas onde os atores demonstram estar realmente absorvidos pelos seus desdobramentos se tornam a ponte que estas obras propõem entre a realidade e a representação. Em filmes como *Tubarão* (1975), por exemplo, aclamado filme de Steven Spielberg, chamou a atenção na época a ferocidade do animal que se atira sobre personagens, o modo como o medo e o sofrimento destes promoveu um efeito impactante sobre os espectadores, num filme com poucos elementos reflexivos sobre a relação do homem com o mundo. No entanto, é possível notar que o grande impacto promovido por esta obra se assenta na impressão de realidade que as imagens ofereceram nos anos 1970, algo que atualmente inclusive já se perdeu de certo modo, sendo os efeitos técnicos que mostraram a força do filme no passado algo que os enfraquece no presente. O filme, portanto, tem muito mais nas suas partes, em seus fragmentos, o elo com o mundo, sendo o seu olhar para a realidade como uma representação do mundo o que menos garante a força do filme, como é possível reconhecer atualmente.

O assunto é igualmente caro a Lukács. Ao discutir os elementos fundamentais da forma artística, o autor procurará mostrar, inicialmente, como a particularidade e a universalidade correspondem a categorias estéticas que retratam momentos presentes na relação dialética existente entre o sujeito e seu objeto de representação. A forma artística, pela sua própria essência, é uma forma que tem construída sob a sua individualidade singular uma coexistência do universal no particular, num determinado conteúdo abstraído esteticamente. Ou seja: a obra de arte tem na sua particularidade – no seu caráter único, naquilo que é adquirido pelo modo como o indivíduo se apodera dos mais diversos elementos fenomênicos sensíveis – a capacidade de expressar o universal, e como universal aquilo que seria uma encarnação das forças que condicionam a vida dos homens em suas condições materiais e sociais de existência.

De fato, diferentemente da ciência, que se torna mais eficiente quanto se torna mais universal e compreensiva, se voltando menos para as formas sensivelmente humanas e utilizando o empírico como meio para tanto, a forma artística tem uma configuração distinta: ela é necessariamente a forma que emana num determinado conteúdo. “É aqui evidente que a forma artística – precisamente quando tiver importância estética – é a forma específica e peculiar daquela determinada matéria que constitui o conteúdo de uma determinada obra.” (LUKÁCS, 1968, p.

184). Entretanto, é precisamente por este conteúdo que a arte expressará nela o universal. É por este conjunto de fenômenos alçados à condição de verdade objetiva, que se realiza através da elevação da personalidade criadora de uma singularidade individual particular à sua própria particularidade – sendo esta o modo como o artista abrange e refigura dialeticamente o material absorvido do mundo exterior –, é justamente por meio dela que a obra de arte irá expressar os aspectos gerais da vida humana, aquilo que está na essência da vida em suas questões socialmente mediadas e colocadas, e que, sem dúvida, assume o seu papel mesmo antes da realização da obra quando atuou como arcabouço cultural e lingüístico à disposição do criador de arte.

O particular como categoria estética abraça o mundo global, interno e externo, e precisamente como mundo do homem, da humanidade; as formas fenomênicas sensíveis do mundo externo, por isso, são sempre – sem prejuízo para a sua sensibilidade intensificada, para a sua imediata vida própria – signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana. O universal, por seu turno, é tanto encarnação de uma das forças que determinam a vida dos homens, como ainda – caso em que ele se manifesta subjetivamente como conteúdo de uma consciência como mundo figurado – um veículo da vida dos homens, da formação da sua personalidade e do seu destino. (LUKÁCS, 1963, p. 282).

Vemos, portanto, que quando Lukács fala numa “representação geral” na oportunidade em que define sua visão de fetichismo na arte é justamente deste universal que ele está falando. Ou, mais precisamente, desta particularidade que surge na representação fetichizada como estando presa em si mesma, sem absorver-se do universal, daquilo que seriam os elementos de um processo social imanente às condições materiais e socioeconômicas dois indivíduos e que não transparece com a característica desfetichizadora que lhe seria subjacente. Afinal, segundo o próprio, não por outra razão a arte apresentaria esta tendência à desfetichização:

A forma artística, como toda forma, tem uma função universalizante. Mas, dado que ela visa à particularidade, ou seja, a uma generalização significante, tende a superar toda espécie de fetiche; e isto, mais uma vez, não diretamente, por desmascaramento racional, mas ao fazer aparecer tudo o que há de objetivo na vida humana como sendo relação entre homens concretos. (LUKÁCS, 1963, p. 255).

Embora devamos reconhecer a existência dos elementos que na arte, segundo Lukács, apontam para a sua tendência desfetichizadora, devemos nos manter atentos para o fato de que estes elementos não podem ser pensados para além da história, para além das relações de produção e das subsequentes etapas no desenvolvimento das forças produtivas. O que significa dizer: é um tanto precipitado retirar de uma potencialidade da representação social da arte para tornar visíveis as relações sociais que condicionam a vida dos indivíduos uma tendência geral do campo artístico,

uma tendência à desfetichização que seguiria o curso oposto ao da mercadoria na sua condição predominante no capitalismo. Sobretudo quando falamos no cinema, pois, como vimos, a capilaridade da influência da lógica capitalista nesta expressão e a adequação da obra de arte à condição de mercadoria que ela é levada a assumir neste modo de produção repercutem na predominância inegável dos filmes comercializados no âmbito das grandes produtoras e em dificuldades práticas imediatas para os artistas menos absorvidos pela realização de suas produções enquanto mercadorias – dificuldades que vão do financiamento à distribuição. A tendência à desfetichização, por isso, não deve ser pensada para além de condições sociais e econômicas específicas, em etapas também singulares no desenvolvimento das forças produtivas e num estudo que se preocupe efetivamente com esta questão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inserção do cinema no contexto do modo de produção capitalista implica em limites ao alcance de sua disposição para a representação da realidade social, o que pode ser compreendido a partir dos caminhos através dos quais a ideologia se manifesta nos filmes. O modo pelo qual estes se tornam mercadoria, como observamos, nos auxilia de maneira significativa na compreensão destes processos.

Contudo, é possível também notar, com o apoio das referências no âmbito da estética marxista, que a partir desta mesma condição o cinema pode se aprofundar na realidade social, nos conflitos de classe e nas particularidades inerentes às formas de pensamento e a cultura. Sobretudo na medida em que consegue manter a tensão social com a realidade e o atributo da mediação entre estas instâncias particulares do real e a sua dimensão geral. O debate sobre o caráter fetichista do filme como mercadoria e os termos de sua superação, que apontam para emancipação humana e de classe, neste sentido, se tornam um interessante debate quando se trata da análise do modo pelo qual o filme mantém uma relação com a sociedade moderna e, através da sua problematização, revela as suas contradições de maneira crítica.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max; *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

BALÁZS, Bela. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. U.E. : Circé, 2010.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Barcelona: Rialp, 2001.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

LUKACS, Georg. *Estética.* Barcelona: Grijalbo, 1982.

_____. Los problemas del reflejo en la vida cotidiana. In: _____. *Estética 1 v.1: la peculiaridad de lo estético.* Barcelona: Diamante, 1982.

MARX, Karl. *Introdução à Contribuição Para a Crítica da Economia Política.* [S.I.], 1985.