

O Cinema como Educação Social dos Sentidos

Sérgio Dias Branco

Resumo: Este artigo aborda o cinema a partir de uma ideia desenvolvida por Karl Marx nos seus *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*: a arte como educação social dos sentidos. Como é explicado no início do texto, esta noção tem sido pouco explorada nos estudos fílmicos influenciados pelo marxismo, que no geral têm seguido outras vias de investigação e reflexão. A discussão filosófica em torno da ideia de Marx, para a qual são chamados outros pensadores, é complementada e substanciada com uma breve análise ao filme *Eu Sou Cuba* (*Soy Cuba*, 1964), dirigido pelo cineasta soviético Mikhail Kalatozov.

Palavras-chave: Arte, Cinema, Filosofia, Marx, Sociedade.

A interação do marxismo com os estudos fílmicos constitui uma história rica que tem estado relacionada principalmente com uma valorização da base material do cinema e com um pensamento sobre esta base: não só a partir da escassez dos seus materiais e dispositivos, mas também do trabalho que produz aquilo a que chamamos filmes. Falar do trabalho criativo e técnico que gera o cinema é também falar de classes, grupos com relações diferentes com os meios de produção que diferenciam a classe capitalista da classe proletária. Os operários do cinema utilizam meios tecnológicos que foram sendo organizados em diferentes modos de produção que podemos balizar entre o artesanal e o industrial com diversas gradações entre um modo e outro. Uma abordagem marxista ao cinema pode partir destas relações de produção e de classe para procurar entender como é que as ideologias são

problematizadas nas obras, não só no domínio da representação, mas também no campo do labor estético. Reflectir sobre estas questões é deslindar as maneiras como a arte e a cultura cinematográficas espelham e são o resultado de relações económicas e sociais. Mesmo que a relação entre as chamadas base e superestrutura não seja determinista é pelo menos *determinante* na construção de um discurso sobre o mundo e de uma inscrição no mundo que se entranha como natural, a ponto de se tornar inconsciente do ponto de vista político.

Este breve enquadramento permite-nos entender o modo como o marxismo tem influenciado os estudos fílmicos, nomeadamente no campo da análise e interpretação dos filmes, tendo em conta o seu processo de criação e de circulação. Estes tópicos são inseparáveis do poder do cinema como arte de massas — isto é, não necessariamente uma arte massificada, geradora de obras indistintas, mas uma arte cujas obras podem ser reproduzidas tecnicamente¹ e, portanto, fruídas ao mesmo tempo por um grande número de pessoas. É por esta via que surge também a ligação do cinema à questão crítica da hegemonia cultural, tal como foi colocada por Antonio Gramsci,² que no cinema é fruto da dominação das grandes companhias de produção e distribuição com sede nos EUA. Abre-se assim um espaço para a discussão da arte cinematográfica como actividade humana com uma dimensão política. Para desenvolver considerações sobre esta dimensão é necessário partir da constatação do carácter comunitário da arte. Cada obra de cinema, como cada obra de outra forma artística, pressupõe uma comunidade enunciativa que a própria arte inventa e descobre, abrindo

¹ Ver Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica [3.ª versão]”, in “A Modernidade” [1972/1974/1977], trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006), pp. 207-41.

² Antonio Gramsci, “Os Intelectuais e a Organização da Cultura” [1949], 4.ª ed., trad. Carlos Nelson Coutinho (Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982), pp. 3-23.

possibilidades de sentido, como Manuel Gusmão diz sobre a poesia.³ Esta primeira ideia tem que ser complementada por outra: a da inexistência de uma estética marxista. O que há, como escreve Gusmão, são “hipóteses marxistas em estética”.⁴ De entre as diversas hipóteses marxistas que podem ser colocadas, opto aqui por seguir as pistas sugeridas por Karl Marx nos *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*, precisamente a partir da dimensão comunitária da arte como criação/fruição e do Homem como ser que se faz na história.

Num capítulo desse volume de reflexões filosóficas sobre economia política com o título “Propriedade Privada e Comunismo”,⁵ Marx assinala que aquilo que permite que o ser humano não se perca nos objectos é a possibilidade de os ver como objectos humanos, quer dizer, objectos sociais, já que ele próprio é um ser social. Por um lado, há um aspecto objectivo nesta relação que tem a ver com a produção e a percepção. Um objecto é um objecto *para* o ser humano, é uma coisa que realiza a humanidade do Homem, aparecendo de modo diferente a cada um dos sentidos. Por outro lado, há um aspecto subjectivo que está relacionado com o modo como a arte desperta nele o sentido da arte. A subjectividade e a individualidade não podem ser pensadas fora de uma estrutura relacional, na medida em que o “indivíduo, concreta e materialmente considerado, sempre só é indivíduo no interior de um sistema de relações”.⁶ Assim se evita o entendimento abstracto e abstratizado do ser humano, sem contexto nem história. No domínio da arte, temos então que considerar o modo real e específico como essa actividade vai realizando o humano. Uma obra

de arte é um objecto humano na medida em que confirma certas capacidades humanas, que podem permanecer em potência sem ser efectivadas, podem ou não ser accionadas ou desenvolvidas, podem permanecer em potência ou ser tornadas actos. O mesmo é dizer que o Homem se percepçiona e se percebe a si próprio na arte. Se a arte é criada por artistas, ela cria também fruidores ou apreciadores. É por esta razão que Marx insiste que os sentidos do homem social diferem dos sentidos do homem não-social. Por “homem não-social”, Marx não está a referir-se a um tipo de homem que existe fora da esfera social (tal homem não existe, de facto), mas tão só ao homem que não está consciente da dimensão social que o faz ser o que é. Vale a pena fazer esta clarificação porque esta consciência é para Marx um trampolim para o Homem se pensar como ser histórico capaz de transformar o mundo. Contudo, para Marx, não é apenas, nem sobretudo, através do pensamento que o homem se afirma no mundo existente:

“Para o ‘olho’, um objecto torna-se diferente do que para o ‘ouvido’ e o objecto do olho é um objecto diferente do do ‘ouvido’. A peculiaridade de cada força essencial é precisamente a sua ‘essência peculiar’, portanto também o modo peculiar da sua objectivação, do seu ‘ser’ vivo ‘real’, objectivo. Não só no pensar, mas com ‘todos’ os sentidos se afirma portanto [o] homem no mundo objectivo”.⁷

³ Manuel Gusmão, “Uma Razão Dialógica: Ensaio Sobre Literatura, a Sua Experiência do Humano e a Sua Teoria” (Lisboa: Edições “Avante!”, 2011), p. 369.

⁴ Ibid., p. 381.

⁵ Karl Marx, “Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844” [1932], trad. Maria Antónia Pacheco (Lisboa: Edições “Avante!”, 1993), pp. 89-104.

⁶ José Barata-Moura, “Materialismo e Subjectividade: Estudos em Torno de Marx” (Lisboa: Edições “Avante!”, 1997), p. 58.

⁷ Marx, “Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844”, p. 98.

A partir dos aspectos subjectivos de base objectiva apontados nesta passagem, Marx desenvolve o seguinte pensamento: “só a música desperta o sentido musical do homem”.⁸ Que logo a seguir surja a expressão “ouvido não-musical” não é surpreendente porque é relacionável com a expressão “homem não-social”, embora não equiparável a ela. Se esta última está ligada à consciência, a primeira está ligada ao cultivo de uma sensibilidade que permite apreciar e dar sentido *consciente* às obras de arte. Esta maturação é histórica, social, e logo, interessada, o mesmo é dizer, política. O que Marx propõe é que a arte pode ser vista como uma *educação social dos sentidos*, com tudo o que isso arrasta de consciência crítica e política. Assim sendo, a hipótese é esta: a arte do cinema pode ser vista precisamente como uma forma de educar a visão e a escuta para uma atenção ao movimento permanente do mundo, sem esquecer que os movimentos das imagens e sons produzidos nas obras cinematográficas são igualmente movimentos específicos. Podemos estabelecer aqui um paralelo entre estes movimentos e o comunismo como movimento real de transformação libertadora — definido por Marx e Engels exactamente nesses termos em *A Ideologia Alemã* em vez de como um estado de coisas a ser estabelecido ou como um ideal que regule a realidade.⁹ É precisamente esta forma de pensar, material e dialecticamente, que permite que Marx supere a relação dualista e antitética entre objectividade e subjectividade e entre materialidade e espiritualidade, a partir do fazer e da prática que tece a existência, afirmando:

“Vê-se como subjectivismo e objectivismo, espiritualismo e materialismo, actividade e sofrimento, apenas no estado social perdem a sua oposição e com isso a sua existência enquanto tais oposições; vê-se, como solução das próprias oposições ‘teóricas’ só é possível de um modo ‘prático’, só através da energia prática do homem, e por isso a sua solução não é de modo nenhum apenas uma tarefa do conhecimento, mas é tarefa vital real, a qual a ‘filosofia’ não pôde resolver, precisamente porque a apreendia ‘apenas’ como tarefa teórica”.¹⁰

No curso que une a matéria ao devir, a existência à história, a educação dos sentidos torna-se também formação de sentidos em sociedade. A arte educa os sentidos e, em simultâneo, convida a dar sentidos. O valor propriamente social da arte emerge, portanto, em articulação com o fundo humano da actividade criativa e da produção artística, como escreve Álvaro Cunhal:

“‘Matar a liberdade, a imaginação, a fantasia, a descoberta e o sonho seria matar a criatividade artística e negar a própria arte, as suas origens, a sua evolução e o seu valor como atributo do género humano’. A arte é, porém, alguma coisa mais do que o acto e o processo da criação artística. A obra

⁸ Ibid., p. 98.

⁹ Karl Marx e Friedrich Engels, “Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista (Capítulo Primeiro de “A Ideologia Alemã”)” [1932], in Marx e Engels, “Obras Escolhidas”, tomo I, trad. Álvaro Pina (Lisboa/Moscovo: Editorial “Avante!”/Edições Progresso, 1990), p. 28.

¹⁰ Marx, “Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844”, p. 99.

de arte (vive para além da intervenção do artista) torna-se, intencionalmente ou não, um meio de comunicação entre os seres humanos, um valor inseparável da sociedade e do qual também a sociedade é inseparável. Uma vez na sociedade, a obra de arte é um elemento e um valor social. Tem uma existência e uma influência própria, pelo que é e não necessariamente pelo que o artista queria que fosse”.¹¹

A hipótese enunciada pode ser considerada no âmbito do cinema tomando como exemplo a produção cubana-soviética *Eu Sou Cuba* (*Soy Cuba*, 1964), dirigida por Mikhail Kalatozov. Escolho esta obra porque, como em muitos outros casos na história do cinema, o seu propósito de propaganda não lhe reduz o valor estético e artístico. Por um lado, esse valor só pode ser aferido precisamente se nos escusarmos a menorizar a opção pela politização da arte e a entendermos como resposta à estetização da política por meio da qual o comunismo enfrenta e combate o fascismo.¹² Por outro lado, podemos dizer até, sem ironia, que todo o filme pela sua natureza de massas aspira a ser um objecto que se propaga, espalhando desta forma também os pensamentos, as sensações, e os sentimentos a que dá corpo. O filme foi relançado e redescoberto em 1995, com o apoio dos cineastas norte-americanos Martin Scorsese e Francis Ford Coppola. É de referir, neste caso, que quando o filme estreou, e para espanto dos cubanos e soviéticos que embarcaram na extraordinária aventura da sua criação, não foi bem recebido nem

em Cuba nem na União Soviética.¹³ Os cubanos acharam que a pirotecnia visual, concretizada pelo director de fotografia Sergei Urusevsky, habitual colaborador de Kalatozov, se sobrepunha à realidade do país e que o retrato dos cubanos era banal e superficial — embora o retrato seja, de facto, multifacetado, mostrando diferentes perspectivas sobre as etapas históricas da evolução económica, social, e política de Cuba. Os soviéticos não aderiram ao excesso e decadência ocidental que se vê no primeiro segmento do filme — mesmo que esse relato de exploração e ocupação seja precisamente o fundo no qual se vão inscrever os outros três segmentos, que mostram o povo cubano a agir tendo em vista a sua libertação do poder capitalista e imperialista que os oprimia, da resistência dos plantadores de cana de açúcar à necessidade da luta armada, passando pela consciência revolucionária dos estudantes universitários.



¹¹ Álvaro Cunhal, “A Arte, o Artista e a Sociedade”, 2.ª ed. (Lisboa: Editorial Caminho, 1998), p. 202.

¹² Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, p. 241.

¹³ O documentário “Soy Cuba”, “O Mamute Siberiano” (2005), realizado por Vicente Ferraz, reflecte sobre o processo de feitura do filme quatro décadas depois da sua estreia, revisitando locais de rodagem e entrevistando participantes na produção.

Centremos em alguns *factos estéticos* do filme na conclusão desta curta investigação sobre a hipótese do cinema como educação da visão e da audição. Olhemos, por exemplo, para a sequência de abertura do filme, na qual a câmara deambula pela costa de Cuba e depois pelos seus canais (fig. 1). O modo como os planos foram produzidos maioritariamente através do uso de lentes grandes angulares criam um novelo visual que absorve a vista. Se a câmara se torna personagem pela sua presença declarada, mostrada ao espectador, tem um carácter leve e flutuante que convida e facilita a expansão do olhar. A *dimensão visual* joga-se nestes movimentos de absorção e de expansão, chamando a atenção para marcas históricas como a cruz junto à água, símbolo de uma religião que teve origem num homem morto por forças imperiais que se tornou depois num dos pilares e rostos do poder imperial. Há também a *dimensão sonora*, composta pelos sons do quotidiano dos habitantes da ilha,



por notas extraídas de instrumentos musicais como se fossem lágrimas que caem, e sobretudo por uma voz feminina, pausada, poética, e incisiva, que é a voz da ilha, a personagem principal. A câmara, elemento do dispositivo cinematográfico, e Cuba, território insular do continente americano, tornam-se coisas realmente viventes, com um movimento visual e sonoro que instrui o olhar e o ouvido, desenvolvendo-os, e desvendando o ver e o escutar, não como meras recepções de sinais perceptivos, mas como processos dinâmicos e transformadores que reenviam para uma totalidade. A arte do cinema tem esta capacidade de convocar os sentidos para os apurar, abrindo a possibilidade da construção de sentidos. Vemos e escutamos de uma maneira qualitativamente diferente depois da experiência deste filme. Através de quatro narrativas, da colonização espanhola à luta armada contra o governo de Fulgencio Batista e o domínio estado-unidense,



Soy Cuba constrói uma única narrativa da libertação de um povo. A unidade narrativa conjugua-se na unidade histórica e social da experiência sensorial. Formalmente arrojado, o filme constrói um olhar que sobrevoa os acontecimentos ao mesmo tempo que canaliza a sua energia, perspectivando e participando no movimento criador da história. Um bom exemplo desse sobrevoe e canalização é o plano final da sequência do funeral do jovem assassinado na revolta estudantil que teve lugar na Universidade de Havana. A câmara filma a rua inundada de gente do interior dessa massa humana e, após a passagem do caixão coberto com a bandeira de Cuba, vai-se afastando (fig. 2a) e subindo (fig. 2b). Depois de se elevar dois pisos até à cobertura de um edifício, move-se para a direita, captando a marcha fúnebre de cima para baixo (fig. 2c), e entra numa sala onde um conjunto de operários estão sentados, dois a dois, a enrolar

folhas de tabaco (fig. 2d). À medida que a câmara vai percorrendo as bancadas de trabalho, os trabalhadores vão passando entre si uma bandeira do país dobrada (fig. 2e) que será estendida e segurada à janela por dois deles (fig. 2f). A câmara continua o seu trajecto por cima da bandeira esticada (fig. 2g), acompanhando o movimento da marcha, deslocando-se por cima das pessoas que lançam flores das varandas (fig. 2h). A música introduz sopros para reforçar o crescendo visual, construído a partir da união sucessiva de elementos num espaço social onde se alia o que está aparentemente separado, o exterior e o interior, o pessoal e o comum: quem caminha na rua, quem observa a marcha das suas casas, quem trabalha e suspende a sua actividade, os estudantes, os operários, o povo e a sua bandeira, num conjunto diverso e vibrante que desagua nos últimos momentos do plano no mesmo sentir e num mesmo sentido.¹⁴



¹⁴ Uma versão deste texto foi apresentada com o título “Movimentos do Ver e do Escutar: Uma Hipótese Marxista na Estética do Cinema” como comunicação num painel sobre arte, estética, e cultura, no “II Congresso Internacional Karl Marx”, org. Instituto de História Contemporânea (IHC), Cooperativa Culturas do Trabalho e Socialismo (Cultra), Unipop, e Transform!, Universidade Nova de Lisboa, 26 Out. 2013.

Referências Bibliográficas:

- BARATA-MOURA, José. *Materialismo e Subjectividade: Estudos em Torno de Marx*. Lisboa: Edições “Avante!”, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *A Modernidade [1972/1974/1977]*, trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- CUNHAL, Álvaro. *A Arte, o Artista e a Sociedade*, 2.ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1998.
- GRAMSCI, António. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura [1949]*, 4.ª ed., trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1982.
- GUSMÃO, Manuel. *Uma Razão Dialógica: Ensaio Sobre Literatura, a Sua Experiência do Humano e a Sua Teoria*. Lisboa: Edições “Avante!”, 2011.
- MARX, Karl. *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844 [1932]*, trad. Maria Antónia Pacheco. Lisboa: Edições “Avante!”, 1993.
- MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich. “Feuerbach. Oposição das Concepções Materialista e Idealista (Capítulo Primeiro de *A Ideologia Alemã*)” [1932]. In Marx e Engels, *Obras Escolhidas*, tomo I, trad. Álvaro Pina, pp. 4-75. Lisboa/Moscovo: Editorial “Avante!”/Edições Progresso, 1990.

BIO SÉRGIO DIAS BRANCO

Professor Auxiliar Convidado de Estudos Fílmicos na Universidade de Coimbra, onde coordena os Estudos Fílmicos e da Imagem no curso de Estudos Artísticos. É membro integrado do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra e membro convidado do grupo de análise fílmica da Universidade de Oxford, “The Magnifying Class”. Leccionou na Universidade Nova de Lisboa e na Universidade de Kent, onde lhe foi atribuído o grau de doutor em Estudos Fílmicos. É co-editor das revistas “Cinema: Revista de Filosofia e da Imagem em Movimento”, com Patrícia Silveirinha Castello Branco e Susana Viegas, e “Conversations: The Journal of Cavellian Studies”, com Amir Khan. O seu trabalho de investigação sobre a estética das obras da imagem em movimento, nas suas relações com a filosofia, a história, o marxismo, e a religião tem sido apresentado em várias universidades portuguesas e estrangeiras e publicado em revistas com arbitragem científica como a “Fata Morgana” e a “L’Atalante”. Mais informações: www.sdiasbranco.net