

*A forma-acontecimento*¹

Raquel Schefer*

Partindo de uma leitura crítica da teoria estética marxista segundo a qual as formas literárias e estéticas constituem um reflexo da sociedade, este artigo tem por objectivo analisar o problema dos fenómenos formais dinâmicos no campo do cinema político, debruçando-se, em particular, sobre o *newsreel* como forma fílmica. Através da noção de “forma-acontecimento”, procurar-se-á reconciliar dialecticamente o axioma da arte como reflexo da sociedade com a premissa de que, no seu devir histórico, esta exerce efeitos de transformação (políticos, estéticos, perceptivos, cognitivos) sobre o campo social. Pretende-se, deste modo, lançar pistas de reflexão para uma revisão da categoria de “cinema político”.

O tratamento deste problema teórico — questão complexa para a qual será apresentada apenas uma hipótese de trabalho — exige, antes de mais, situá-lo face à teoria política e à teoria estética. Tal *mise en situation* será concretizada através de uma argumentação que procura articular a teoria marxista das formas com a teoria formalista do *Opoïaz* e do Círculo Linguístico de Moscovo, incluindo também elementos da teoria althusseriana. O problema será, paralelamente, reconstruído no campo do cinema.

A arte, as formas estéticas e as dinâmicas formais do cinema político

Nos *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844*,² — obra imediatamente anterior à “ruptura epistemológica”³ de 1845 —, o jovem Karl Marx considera a arte como a prefiguração da sensibilidade intensificada dos homens libertados da alienação histórica. Neste sentido, a produção artística não corresponderia à consciência colectiva “real”, mas a uma consciência possível, a uma consciência por vir. No III livro d’*O Capital*, mais concretamente no comentário de *Les Paysans* (1844), a literatura é entendida, *a contrario*, como o reflexo de uma determinada realidade socio-económica — no romance inacabado de Honoré de Balzac, como o reflexo do desenvolvimento do

1 Por decisão pessoal da autora, o texto não segue o Novo Acordo Ortográfico.

* Raquel Schefer é investigadora, realizadora e programadora. Doutorada em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade Sorbonne Nouvelle — Paris 3, é professora assistente na Universidade Grenoble Alpes. Publicou o livro *El Autorretrato en el Documental* (2008), na Argentina. É co-editora da revista de cinema *La Furia Umana*. Mail: raquelschefer@gmail.com

2 Marx, Karl. *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*. Paris: Vrin, 2007.

3 Althusser, Louis. *Pour Marx*. Paris: Maspero, 1973.



Imagem 1: Glauber Rocha em *Le Vent d'est* (1970), do Grupo Dziga Vertov.

capitalismo⁴ — e situada ao nível das superestruturas ideológicas.⁵ A análise de Georg Lukács do Realismo Francês retoma esta última linha interpretativa. Entendendo que as formas literárias (e, por extensão, as formas estéticas) nascem do desejo de exprimir um conteúdo essencial, “todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais de uma época histórica estão presentes” na obra literária realista.⁶

Ao canonizar uma forma literária historicamente circunscrita como o Realismo do século XIX, a estética marxista decorrente da teoria do reflexo sustenta o princípio de adequação da arte à sociedade, isto é, um ideal de semelhança. É importante notar que a sociedade ocupa, nesse quadro, o lugar que cabia outrora à natureza. Porém, o ideal de

4 Marx, Karl. *Le Capital : critique de l'économie politique*, 3. Paris: Éditions Sociales, 1977.

5 Mikhail Lifshitz considera que a reflexão estética atravessou sem cessar o pensamento de Marx. É importante notar, contudo, o *corpus* relativamente reduzido de textos sobre o qual se ampara a leitura do filósofo soviético. Em 1844, n' *A Sagrada Família*, Marx e Friedrich Engels desenvolveram uma crítica detalhada da estética especulativa. A discussão de *Les Mystères de Paris* (1842-43) constitui uma análise crítica não só do romance de Eugène Sue, mas também da crença moral e estética burguesa oitocentista na “personalidade dominante”. Lifshitz afirma que, n' *O Capital*, Marx se interessou por categorias próximas da estética “devido à sua analogia com as vicissitudes contraditórias da economia capitalista.”

Lifshitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx*. Londres: Pluto Press Limited, 1976, p. 96, tradução da autora; Marx, Karl e Engels, Friedrich. *La sainte famille ou Critique de la critique critique*. Paris: Éditions sociales, 1969.

6 Lukács, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: Maspéro, 1967, p. 9, tradução da autora.

semelhança não deve ser confundido estritamente com o princípio de *mimêsis*. Jacques Rancière identifica precisamente o Realismo do século XIX como o momento em que a literatura abandona o regime representativo (entrando, então, no regime estético) e se emancipa da *mimêsis*.⁷ Ora, considerando que a vida social se exprime necessariamente no plano artístico através da mediação mais ou menos transparente de uma consciência individual/colectiva com um alcance universal, a estética marxista não condena os géneros não-miméticos *per se* em favor da épica narrativa. Critica, mais bem, a *mimêsis* transformadora, isto é, as cesuras e as variações do princípio de semelhança e de correspondência entre a representação e a realidade.

Erich Auerbach demonstrou que o realismo, geralmente associado à corrente literária que emerge em França na segunda metade do século XIX, se encontra presente desde sempre na literatura ocidental. Contudo, no entender do filólogo alemão, a história da literatura não pode ser reduzida à história do realismo. A história da literatura deve ser abordada enquanto “representação da realidade”,⁸ categoria mais vasta e complexa do que a noção de “realismo”. Não existe um só realismo, isto é, um único modelo de representação mimética, mas, sim, diferentes *realismos*, cada um deles desenvolvendo distintos sistemas de representação da realidade.

Na medida em que a teoria marxista, visão teleológica da história dominada ainda pelo racionalismo do século XVIII, submete a evolução da arte ao desenvolvimento da sociedade, nega-lhe — assim como às formas estéticas e, de maneira geral, a todas as formas de consciência — uma história e um campo teórico próprios. De acordo com o princípio de determinação marxista, nenhuma forma de consciência ideológica — a estética, a moral, a ciência — contém em si mesma a possibilidade de sair de si própria através de uma dialéctica interna. A teoria marxista apresenta, portanto, certas dificuldades face aos problemas da teoria da arte. A teoria do reflexo não toma em conta a possibilidade de que a obra de arte participe da constituição da realidade histórica. Se a teoria marxista (e as suas ramificações) permite apreender historicamente a função emancipatória da arte, a relação das formas estéticas com a realidade só ocorre nela enquanto reflexo e representação. A análise marxista da divergência entre a essência e a aparência na sociedade capitalista retira à arte, com efeito, a capacidade autónoma de produção de efeitos de transformação sobre o campo social. Ora, este artigo sustenta a hipótese de que a obra de arte e as formas estéticas não só reflectam e representem a realidade, mas de que também a transformem, contribuindo, assim, para a produção de outra “realidade”. Os efeitos transformadores e emancipatórios da arte — e do cinema em particular — não se restringem à acção directa sobre a sociedade. Se a esfera estética (concebida segundo outros termos que os critérios de autonomia que começam a defini-la a partir do fim do século XVIII) pertence à história e ao mundo, a arte produz igualmente efeitos de transformação no próprio campo estético que, por vezes, só têm repercussões tardias e indirectas sobre o campo social alargado. Este espectro de efeitos compreende transformações que se prendem com as próprias formas representativas, bem como com factores de ordem perceptiva e cognitiva. Esta argumentação permite rever nomeadamente os critérios que presidiram historicamente à separação do cinema de vanguarda e experimental e do cinema político mediante a identificação de um terreno comum de formas e funções-efeitos.

Por conseguinte, a arte e as formas estéticas, ainda que dependendo de processos socio-económicos, não podem ser reduzidas às condições objectivas da sua base histórica. A

7 Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004, p. 20-21.

8 Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

noção de “forma-acontecimento”,⁹ que será desenvolvida nas próximas páginas, aglutina duas dimensões da arte e das formas estéticas: as dimensões de reflexo e de efeito. O conceito reconcilia dialecticamente o estatuto da arte como reflexo da sociedade com o exercício de efeitos de transformação variados sobre a realidade.

No seu estudo da estética da recepção, H. R. Jauss considera a ausência de reciprocidade entre a arte e a realidade social na teoria estética marxista como contrária ao princípio dialético. O teórico da literatura entende que a função específica das formas estéticas deve ser definida como dialética e não como “simples *mimesis* [sic]”, definindo precisamente a “dialética” como a capacidade de “criar e transformar a percepção”,¹⁰ tal como o fez o *medium* cinematográfico no fim do século XIX.¹¹

À luz da concepção de Jauss, a concepção materialista histórica da forma como reflexo, à qual subjaz a determinação da arte pelas formas históricas da sociedade, apresenta-se como esquemática. Contudo, se tomarmos em consideração os escritos de Marx e de Friedrich Engels na sua totalidade, a relação entre a arte e a esfera da produção material complexifica-se. Certos princípios da estética marxista — do mesmo modo que determinadas concepções da crítica da estética marxista — não tomam em conta o conjunto de ideias, por vezes aparentemente contraditórias, dos dois filósofos. No entender de Mikhaïl Lifshitz,¹² as concepções defendidas na *Introdução à Crítica da Economia Política*, cuja importância não deve ser minimizada, divergem da teoria do reflexo. Na obra de 1859, Marx assinala “a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção artística”.¹³ Esta passagem tão comentada relativa ao desenvolvimento desigual das relações de produção parece apontar para um paradoxo no cerne da concepção marxista da arte e, inclusivamente, da história. Lifshitz sustenta, inversamente, que essa aparente contradição é um elemento indispensável da interpretação marxista da história da arte. Para o filósofo soviético, a relação desigual entre o desenvolvimento económico e o desenvolvimento artístico seria ultrapassada através da supressão da divisão do trabalho na sociedade sem classes. A “nova sociedade” [unificaria] “todos os aspectos da vida social”, resolvendo “as contradições do desenvolvimento cultural da humanidade”.¹⁴ A abolição das fronteiras entre o trabalho e o gozo universalizaria a criação estética e afirmaria a arte como apenas mais uma esfera produtiva.

Da mesma maneira que a concepção marxista e, em seguida, leninista, prevê a desaparecimento do proletariado como força de transformação em consequência do êxito da sua acção revolucionária, a arte autónoma burguesa seria suprimida, no quadro das novas condições criadas pelo advento da sociedade sem classes, graças à prática artística política e ao alargamento do campo estético. A arte seria colocada sob o signo de uma sensibilidade libertada, o que nos remete para as reflexões do jovem Marx nos *Manuscritos Económico-*

9 Pierre Rosanvallon utiliza a noção de “povo-acontecimento” para descrever a força histórica e política do povo nos momentos de incandescência revolucionária, quando este opera “uma verdadeira metalurgia do acontecimento”. O povo torna-se, então, “pura positividade, “potência prática [sic]”, o que, para o autor, resolve temporariamente a aporia da representação política.

Rosanvallon, Pierre. *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation politique en France*. Paris: Gallimard, 1998, p. 41, tradução da autora.

10 Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2013, p. 43, tradução da autora.

11 Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia, 2011.

12 Lifshitz, Mikhaïl, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, *op. cit.*

13 Marx, Karl. *Introduction à la Critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano, 2008, p. 90, tradução da autora.

14 Lifshitz, Mikhaïl. *The Philosophy of Art of Karl Marx*, *op. cit.*, p. 106-107, tradução da autora.

Filosóficos de 1844 referidas no início deste texto. De acordo com esta perspectiva, a instauração da sociedade sem classes constituiria o momento de harmonização do desenvolvimento da produção material e do desenvolvimento da produção artística e, por conseguinte, de anulação das fronteiras entre a esfera da produção material e o campo estético. A indissociabilidade entre a revolução política e a revolução estética, a par da desaparecimento da separação entre as disciplinas e as técnicas artísticas — e, correlativamente, da arte autónoma burguesa — reconciliam dialecticamente as duas dimensões da arte identificadas anteriormente: a arte como reflexo e como campo de produção de efeitos de transformação. Esta concepção exercerá uma influência considerável sobre o pensamento de autores como Bertolt Brecht e Walter Benjamin, assim como, mais tarde, sobre os manifestos e textos programáticos do Terceiro Cinema.

Louis Althusser reflecte sobre o tipo particular de determinação da contradição marxista subjacente ao princípio de desenvolvimento desigual da produção material e da produção simbólica. Para o filósofo, a sua especificidade “delimita teoricamente a *prática* [sic] marxista (como teoria que pensa a sociedade), *seja esta teórica ou política* [sic]”.¹⁵ Esta constatação permite a Althusser redefinir o materialismo dialéctico diferenciando-o do materialismo histórico, revelando-se essencial para pensar a acção política e a possibilidade de uma prática teórica.¹⁶ Tais considerações afirmam o valor produtivo da contradição dialéctica: esta é entrevista pelo autor de *Pour Marx* como “o motor de todo o desenvolvimento [sic]”; ela dá conta “do *dever das coisas* [sic]”.¹⁷ O pensamento de Althusser revela-se particularmente prolífico na sua aplicação ao campo da produção estética, em especial através da noção de “cinema materialista” (Jean-Paul Fargier)¹⁸ e das concretizações fílmicas de certos cineastas “althusserianos”, como Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, que fundam o Grupo Dziga Vertov em 1968 (**Imagem 1**).

15 Althusser, Louis. *Pour Marx*, *op. cit.*, p. 215, tradução da autora.

16 Althusser separa o materialismo dialéctico do materialismo histórico como disciplina científica. Enquanto teoria da prática e prática teórica, o materialismo dialéctico elabora uma meta-teoria que engloba a própria prática do materialismo e suas ramificações. A prática do materialismo só é possível na medida em que é precedida e enquadrada por uma teoria das condições materiais de produção e das condições de produção de conhecimento.

Ibid.

17 *Id.*, p. 222, tradução da autora.

18 Fargier, Jean-Paul. “Le processus de production du film”. *Cinéthique*, nº 6, Janeiro-Feveireiro de 1970, p. 45-55, tradução da autora.

Não obstante o carácter produtivo da contradição marxista, esta hipótese preliminar não é inteiramente satisfatória, na medida em que a teleologia conjectural da ideia de fusão da arte e da vida na sociedade sem classes não permite examinar as relações entre a produção material e a produção simbólica nas fases intermediárias de desenvolvimento social em toda a sua complexidade. Por outro lado, nem a concepção do desenvolvimento desigual das relações de produção, nem a ideia de uma contradição — a transcender — entre a arte e a sociedade dão conta da heterogeneidade das dinâmicas histórico-formais do cinema e, em particular, do cinema político. O seu carácter geral não permite abordar as questões formais do cinema, nem o modo como a estética transcende a função prática da linguagem. Se a teoria marxista denega à arte um campo teórico próprio, o problema da historicidade das formas fílmicas — assim como



Imagem 2: *Vers Madrid ! - The Burning Bright* (2011/2014), de Sylvain George.

a questão da significação aberta e dinâmica das obras cinematográficas —, torna necessário reconhecer a existência de um sistema diacrónico e sincrónico de cânones, formas e

transgressões e, por conseguinte, de dinâmicas internas ao campo estético na sua relação com a história geral. É, por conseguinte, importante articular e explorar as tensões — malgrado o seu antagonismo histórico — entre a teoria marxista da forma e a teoria formalista.

A teoria marxista da forma e a teoria formalista

A posição defendida neste artigo não pressupõe nem a autonomia nem a supressão completas do campo estético na sua relação com a sociedade, mas a existência de uma relação dialéctica entre a arte e a sociedade — acentuada nos períodos pré-revolucionários e revolucionários — que se exprime na correlação efectiva entre os aspectos estéticos e os elementos históricos de certas obras fílmicas. De acordo com esta concepção, a arte não se limitaria a reflectir a realidade, mas emergiria mais bem de uma relação dialéctica com o “real”, por vezes de natureza prefigurativa, regida por um sistema de reciprocidade. Neste sentido, a aproximação da teoria marxista da forma e da teoria formalista reconciliaria a concepção da arte como promessa de emancipação com a visão da arte como sistema formal autónomo. Transcender o hiato entre as abordagens histórico-política e formal da arte em sentido estrito — bem como entre a acção política e a experiência estética — permite, com efeito, aferir as formas fílmicas do cinema político simultaneamente a partir do seu devir histórico e da sua função emancipatória.

A teoria formalista russa — que começa a ser formulada sintomaticamente no período que precede a Revolução de Outubro e que, mais tarde, será condenada e perseguida brutalmente pelo regime soviético — lança as bases para o reconhecimento da teoria da literatura, da arte e do cinema como disciplinas independentes, redefinindo paralelamente a autonomia da linguagem poética segundo outros termos que aqueles que tinham sido desenvolvidos pelo simbolismo. A teoria formalista russa estrutura-se em torno de quatro premissas fundamentais: a afirmação da materialidade da forma (*faktura*) e da sua historicidade, isto é, da sua “evolução” histórica; a identificação de uma dinâmica da arte que consiste na transgressão permanente do cânone; a análise da arte — e, por extensão, do cinema — como um procedimento, como uma prática que engloba e aplica um conjunto de procedimentos estéticos; a definição da noção de “função”; a identificação das especificidades do domínio poético em relação a outros fenómenos estilísticos.¹⁹

A estética, como ciência do sensível, irrompe no campo da filosofia no fim do século XVIII, tal como definida por Alexander Gottlieb Baumgarten em *Æsthetica* (1750). Num período histórico em que um valor moral é ainda atribuído à criação artística, a emergência da estética no pensamento filosófico está longe de definir o terreno autónomo da arte que será constituído posteriormente. O projecto filosófico aglutina então diferentes domínios dentro de um mesmo campo de conhecimento, o que constitui uma característica do regime representativo da arte descrito por Rancière. Para o filósofo francês, no regime estético — um dos três regimes das artes ocidentais cuja constituição visa transcender as contradições e as tensões da estética —, a identificação da esfera estética não desenha ainda um campo autónomo. A arte inscreve-se na hierarquia das “maneiras de fazer”.²⁰

A filosofia kantiana coloca a arte sob o signo do juízo. O juízo estético, subordinado a um ponto de vista e, logo, a uma subjectividade operativa, é situado numa posição

19 Albéra, François. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.

20 Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000, p. 30, tradução da autora.

Expressão utilizada igualmente por Michel de Certeau.

De Certeau, Michel. *Arts de faire*, 1. Paris Union Générale d'Éditions, 1980, p. 132.

intermediária entre o entendimento e a imaginação, a teoria e a *praxis*. Uma das primeiras teorizações filosóficas da questão estética, a *Crítica da Faculdade de Julgar* (1790)²¹ introduz a questão da autonomia subjectiva da arte. A actividade estética é definida como o resultado de uma acção subjectiva irreductível ao conhecimento e à moral. A arte é desprovida de finalidade. Porém, só no século XIX o reconhecimento efectivo da autonomia da arte virá a separar a esfera autónoma da experiência estética do domínio da ética. A arte pela arte, expressão da autonomia formal, arranca a criação artística à *praxis* vital,²² instaurando um dualismo entre as duas esferas. Em consequência desse dualismo, as formas estéticas são apartadas da realidade exterior e do seu devir histórico. Na medida em que, segundo esta concepção, as formas estéticas se engendrariam a si próprias, a sua historicidade, a sua determinação e os seus efeitos sobre o campo social são negligenciados.

A teoria formalista restabelece a historicidade da arte. A escola formalista pensa sistematicamente — mais cedo do que a escola marxista — a questão da historicidade das formas literárias e das formas artísticas em geral: a obra de arte é apreendida na sua dimensão histórica através da análise das dinâmicas formais da esfera estética. Noutras palavras, as formas artísticas são abordadas tendo em conta a sua transformação constante. É importante notar, contudo, que o problema da “evolução” histórica das formas é tratado a partir de um modelo de que está ausente o princípio de determinação e de relação com a realidade.

O reconhecimento da historicidade das formas estéticas conduz os formalistas a reconsiderar o princípio de diacronia. A especificidade literária (no sentido lato de especificidade estética) não se define apenas sincronicamente, isto é, através da oposição entre a linguagem poética e a linguagem quotidiana. Dá-se também diacronicamente, ou seja, a partir da oposição formal às obras anteriores e aos cânones genéricos, o que aponta, por si só, para a existência de dinâmicas formais históricas. A produção teórica da escola formalista russa e, em particular, a reflexão de Victor Chklovski²³ sobre o processo de interpenetração entre as novas formas e as formas preexistentes (formas históricas e/ou formas canónicas/automáticas) poderão inclusivamente ter influenciado um pensador marxista como Lukács na formulação do seu princípio de desestruturação e de estruturação das formas literárias.²⁴ Este aspecto aponta para a existência de entrecruzamentos variados entre a teoria formalista e a teoria marxista da forma. Na teoria formalista, o princípio dinâmico de “evolução” formal não se reveste, contudo, da profundidade teórica que virá a adquirir no quadro da dialéctica formal do filósofo húngaro. Jauss nota que, no pensamento de Boris Eikhenbaum, o princípio dinâmico de “evolução” formal se apresenta como um processo de auto-criação separado da história e da sociedade.²⁵ Na medida em que os processos formais se desenvolvem, segundo a teoria formalista, no interior de uma esfera autónoma, separada da realidade histórica, a sua concepção não permite examinar, por exemplo, o carácter político do gesto de transgressão do sistema e da “pobreza relacional”²⁶ do cinema dominante pelo

21 Kant, Emmanuel. *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion, 2008.

22 Bürger, Peter. *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino, 2013, tradução da autora.

23 Chklovski, Victor, “La relation entre les moyens employés pour l'organisation du sujet et les moyens stylistiques en général” (1919): Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 45.

24 Lukács, Georg. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard, 2012; Lukács, Georg. *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion, 1968.

25 Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 46, tradução da autora.

26 Expressão de Carl Einstein.

Einstein, Carl. *Georges Braque*. Bruxelles: Éditions La Part de l'Œil, 2003 (1934), p. 56, tradução da autora.

cinema político e pelo cinema de vanguarda e experimental, nem, num sentido mais vasto, a relação entre estética e política.

Uma das principais dificuldades da teoria formalista reside na desvinculação do princípio de historicidade formal da história geral. O princípio de historicidade formal obedeceria unicamente, segundo a teoria formalista, a uma lógica interna e autónoma de desenvolvimento. Acentuando o carácter estético da obra de arte, o formalismo limita-se a abordar a historicidade da forma no quadro restrito da esfera estética autónoma. Se a teoria marxista do reflexo nega à arte uma história autónoma, o formalismo, inversamente, limita-se a afirmar a história autónoma — isto é, separada da história geral — dos sucessivos sistemas literários e estéticos. Ora, nem a historicidade das formas estéticas se reduz a uma clausura imanente,²⁷ nem a arte pode ser definida como uma força histórica independente. A história da arte deve ser abordada tomando em conta a sua relação com a história geral.

Para um filósofo marxista como Mikhaïl Bakhtin, as formas discursivas são, contrariamente, a expressão das relações sociais e das suas tensões. Decorrendo de um processo material, as formas discursivas veiculam e reflectem os efeitos das relações sociais de maneira não-uniforme e desigual. A historicidade — a transformação histórica — das formas discursivas e das formas narrativas, como o discurso indirecto livre, é um processo ininterrupto, ligado às mutações da infra-estrutura, materializando-se na enunciação colectiva de uma comunidade linguística. “O destino da palavra é o da sociedade que fala”,²⁸ afirma Bakhtin. As variações estilísticas resultam, por conseguinte, das tendências sociais colectivas e não das tendências individuais.²⁹

Jauss sublinha que o formalismo, ao contrário do marxismo, nunca se interessou pelo carácter emancipador da arte.³⁰ Este não se reduz à esfera política. Estende-se ao domínio estético e também ao domínio perceptivo, como o sublinha Carl Einstein no seu estudo sobre a nova percepção introduzida pelo cubismo,³¹ ou Benjamin, que desenvolve uma teoria do cinema fundada numa teoria da percepção.³² A desvalorização da dimensão emancipatória da arte e da sua função social constitui outra das razões pelas quais os factores inovadores da teoria formalista (em particular, a identificação de um função estética da arte à qual todos os procedimentos devem ajustar-se) se mostram insuficientes, de modo isolado, para analisar as dinâmicas formais do cinema político. Ao amputar a experiência estética da função social, a teoria formalista não permite dar conta do terreno conflitual, da base material e do devir histórico de objectos fílmicos a tal ponto imbricados na história política e na *praxis* social como os filmes engajados ou o *newsreel*, forma fílmica a que será dedicada a última secção deste artigo —, e nem mesmo inteiramente dos seus fundamentos e procedimentos estéticos.

A articulação da teoria formalista com a teoria marxista da forma permite colmatar, malgrado o risco de contradição, as lacunas e as dificuldades de ambas as teorias com respeito à relação entre arte e sociedade. A combinação das duas teorias aponta também para a

27 Para Einstein, isolar a obra de arte equivale a “dissecá-la” através de “um processo concentrado de morte”.

Id., p. 56, tradução da autora.

28 Bakhtine, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: Minuit, 1977 (1929), p. 216, tradução da autora.

29 No que diz respeito a este aspecto, Bakhtin afirma que a língua é “análoga às demais manifestações ideológicas, em particular no domínio da arte e da estética”, afirmação que remete para o debate em torno da sua pertença ou não-pertença à superestrutura ideológica.

Ibid., tradução da autora.

30 Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*

31 Einstein, Carl. *Georges Braque*, *op. cit.*

32 Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*

possibilidade de refundar a estética a partir da política, tal como proposto por Nicole Brenez.³³ No entender da autora, “um preconceito... sugeriria que o cinema engajado, retido pelas urgências materiais da história, ficaria indiferente às questões estéticas.”³⁴ Ao defender uma concepção imanente da forma, a postura criticada por Brenez não reconhece que “o cinema de intervenção... só existe na medida em que se coloca questões cinematográficas fundamentais.”³⁵ Dialogando com a crítica benjaminiana da estetização da política e a proposta de politização da estética no contexto histórico dos anos 30,³⁶ a concepção de Brenez autoriza a pensar o carácter estético do cinema político e, correlativamente, o carácter político do cinema de vanguarda e experimental. O cinema político e o cinema de vanguarda e experimental são, segundo esta perspectiva, categorias muito próximas, interligadas por uma concepção similar da forma e da experimentação. Mais, estas duas categorias apresentam uma relação semelhante entre a forma e a função

Imagem 3: *Gravity Hill Newsreels* (2011), de Jem Cohen.



o (entendida como fim ou finalidade) dos objectos fílmicos no que concerne à produção de efeitos de transformação no campo social alargado e/ou na esfera estética. Esta posição abre ainda caminho a uma análise da história política a partir das suas representações cinematográficas.

A arte e, em particular, o cinema, elementos da *praxis* social, reflectem e, simultaneamente, intervêm sobre a sociedade e a história, contribuindo para estabelecer e transformar a história geral e/ou artística/cinematográfica. Dotada de

33 Brenez, Nicole. “Edouard de Laurot, l’engagement comme prolepse”. Intervenção no Colóquio *Les voies de la révolte : cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970*; 17 de Junho de 2011; Museu do quai Branly; Paris.

34 *Ibid.*, tradução da autora.

35 *Ibid.*, tradução da autora.

36 Benjamin, Walter. *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*

uma importante dimensão formal, a arte não se reduz, contudo, aos critérios de demarcação do paradigma estético.

Voltando à teoria formalista, é necessário sublinhar a inexactitude e o risco de entrevê-la sob o prisma da sua absoluta oposição à teoria marxista. Pensemos na implicação dos formalistas russos na revolução soviética: no apelo de Eikhenbaum “à procura de novas formas e métodos do cinema proletário, formas de hoje e formas de amanhã”,³⁷ ou na afirmação de Iouri Tynianov de que “a Revolução [sic] engendrou um cinema notável”...³⁸ No campo oposto, Brecht, influenciado pela teoria formalista³⁹ embora contrário à total autonomia formal, subordina o carácter estético da obra de arte à sua soberania: “Uma obra que não demonstra a sua soberania perante a realidade e que não concede soberania ao público ante a realidade não é uma obra de arte.”⁴⁰ O pensamento de S. M. Eisenstein situa-se também ele na fronteira entre a teoria marxista e a teoria formalista. Em 1929, em vésperas da sua partida para o Ocidente, o cineasta apelava a que fosse conferido “ao *arbitrário* [sic] formal a clareza da *formulação* [sic] ideológica.”⁴¹ Não exemplifica a elaboração de uma teoria formal que visa conduzir o espectador da recepção da forma à formulação ideológica uma possível conciliação entre ambas as teorias no terreno da experiência estética?

A teoria formalista e a teoria marxista enclausuram ambas a arte. A primeira encerra-a enquanto sistema de representação apartado da experiência histórica. A segunda fá-lo através da relação de determinação não-recíproca entre infra-estrutura e superestrutura. Ambas dificultam a percepção de um aspecto fundamental da arte como fenómeno estético que possui igualmente uma inequívoca função social: a produção de efeitos de transformação sobre a realidade, o que é diferente da produção de um efeito discursivo de realismo. A premissa marxista relativa à relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção simbólica apresenta-se como uma base tangível para a conciliação da dialéctica da arte como reflexo e como campo de produção de efeitos de transformação, dimensões aparentemente incompatíveis. Contudo, as leituras posteriores da estética marxista opõem-se a essa reunificação. É importante acrescentar que o Realismo Socialista, estética dos efeitos que é também uma *praxis* da arte, contradiz, por si só, o não-reconhecimento teórico da produtividade e dos efeitos da arte por parte da estética marxista em geral. Quanto à teoria formalista, se esta define a arte como uma prática

37 Eikhenbaum, Boris. “La culture cinématographique (Eléments pour un débat)”. François Albéra (ed.). *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 2008, p. 226, tradução da autora.

38 Tynianov, Iouri. “À propos des Feks”. *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma, op. cit.*, p. 181, tradução da autora.

39 A influência da teoria formalista no pensamento de Brecht está patente nomeadamente no princípio de *Entfremdung*, formulado a partir da noção de *ostranenia* (остранение) de Chklovski. A noção, próxima igualmente do conceito freudiano de *Umheimlichkeit*, designa o poder de transformação da obra de arte, a sua capacidade de transportar o receptor mais além da percepção convencional do mundo, fazendo-o aceder a uma nova dimensão através da experiência estética. A influência da teoria formalista apresenta-se também na concepção do procedimento como elemento comum a todas as artes.

Chklovski, Victor. “L’art comme procédé” (1917). Tzvetan Todorov (ed.). *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis*. Paris: Seuil, 1965, p. 76-97.

40 Brecht, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Pléiade, 2000, p. 255-256, tradução da autora.

41 Eisenstein, S. M. “La forme du film : nouveaux problèmes” (1929). *Le film : sa forme / son sens*. Paris: Christian Bourgois, 1976, p. 177, tradução da autora.

produtora de transformações operativas, não toma em conta, porém, os efeitos de transformação induzidos fora do campo estético.

No campo da teoria da literatura, Jauss⁴² retira uma conclusão inesperada do aparente antagonismo entre a teoria marxista da forma e a teoria formalista, conclusão susceptível de ser aplicada à esfera da produção estética em geral. O filósofo alemão articula a “evolução literária” como sucessão de sistemas e a história geral como encadeamento de estados sucessivos da sociedade. A correlação estabelecida entre a “série literária”⁴³ e a séria não-literária permitira, no entender de Jauss, circunscrever as relações entre a história e a literatura sem retirar a esta última a sua especificidade estética e evitando reduzi-la à função de reflexo.

A concepção defendida neste artigo subscreve o princípio de articulação formulado por Jauss. Abordar o problema dos fenómenos formais dinâmicos no terreno do cinema político implica pensar, a partir de Jauss, os objectos fílmicos como resultado da sucessão e da interpenetração de sistemas cinematográficos precedentes e coexistentes no interior de uma determinada sequência histórica. Reconstituir o problema na esfera do cinema pressupõe, portanto, situar os objectos fílmicos face à história do cinema e à história geral. Abordar a dialéctica das formas fílmicas exige a realização de um percurso transversal no tempo e no espaço (delimitando uma cartografia geopolítica). O cinema político não pode ser pensado isoladamente através do princípio de oposição formal e de variação estética pressuposto pela noção formalista de “evolução literária” (ou estética). Se é certo que o cinema político se opõe aos códigos pré-existentes do cinema dominante, existe nele uma relação, clara e inequívoca, entre a inovação formal e a transformação social e política. Há que notar, ainda, a existência de fenómenos de prefiguração formal dos acontecimentos políticos por vir. Para Jauss,

*Descrever a evolução literária como a luta permanente do novo contra o velho ou como a alternância entre a consagração das formas ou a sua degenerescência em estereótipos equivale a reduzir a historicidade da literatura ao processo superficial das suas transformações...*⁴⁴

A dimensão estética e a dimensão política da obra de arte e dos objectos fílmicos

O pensamento de Jauss revela-se fundamental para definir a noção de “forma-acontecimento”. Se a nova forma surge em contraste com o “pano de fundo” de outras formas estéticas,⁴⁵ é inseparável do pano de fundo da vida quotidiana e da história. Ao articular a dimensão estética e a dimensão histórico-política da obra de arte e dos objectos fílmicos, o conceito de “forma-acontecimento” permite inscrever o cinema político e suas manifestações formais na história do cinema e na história geral. Por conseguinte, restitui aos objectos fílmicos a sua dimensão duplamente evenemencial dos pontos de vista estético e histórico. A noção conjuga o princípio formalista de “evolução [transformação] formal” com a estética da produção de inspiração marxista. Segundo o princípio de evolução formal, todas as obras surgem em oposição e em continuidade com obras que lhes são precedentes e contemporâneas (a título

42 Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

43 *Id.*, p. 45, tradução da autora.

44 *Id.*, p. 72, tradução da autora.

45 *Id.*, p. 83-84, tradução da autora.

exemplificativo, a oposição do cinema político e do cinema de vanguarda e experimental ao cinema dominante). A estética da produção permite, por seu turno, circunscrever a dimensão histórica das dinâmicas de evolução formal.

A noção de “forma acontecimento” toma em conta a dimensão duplamente representativa e produtiva do cinema político, bem como o princípio de finalidade que o estrutura. A dimensão política do cinema assenta fundamentalmente no trabalho da forma enquanto expressão de um conteúdo e busca de um fim: a emancipação.⁴⁶ Noutros termos, a historicidade da obra não pode ser identificada estritamente, como o pretende o formalismo, com o seu carácter estético. É necessário tomar em consideração a sua dimensão propriamente histórica, presente na relação dialéctica — reflexo/efeito — estabelecida com a realidade. Esta perspectiva permite apreender a história do cinema político — história não-autónoma, diacrónica e sincrónica — na sua relação com a história das lutas de libertação e a história geral.

As vanguardas

As diferentes aproximações teóricas à história das vanguardas e à sua ligação ao projecto da modernidade apontam para possíveis fragilidades desta concepção, particularmente no que diz respeito aos efeitos contraditórios da aliança entre a experimentação formal e a transformação do mundo como finalidade da arte. François Albéra define a vanguarda como uma “*posição [sic] no campo artístico*” [que emerge] “de uma política [sic] do campo... externa...”.⁴⁷ O autor sublinha a ligação essencial entre a vanguarda e a política, entendendo que a primeira não pode ser identificada estritamente com a modernidade ou com o modernismo. Separar a vanguarda da modernidade / do modernismo implica precisamente sair do quadro imanente da arte para examinar “as posições [sic] dos grupos e dos indivíduos na sociedade e no sub-sistema social da cultura...”.⁴⁸

Centrando a sua reflexão na estética desde *Mallarmé : La politique de la sirène* (1996),⁴⁹ Rancière examina as contradições constitutivas da obra de arte. Através de um pensamento interdisciplinar das tensões que atravessam o campo da política e a esfera estética, o filósofo escruta as condições de existência da arte. No entender de Rancière, a obra de arte contém uma promessa de emancipação que resiste, pela sua forma, a todas as tentativas de imbricação na *praxis* vital.⁵⁰ A separação entre a esfera da arte e a *praxis* vital, contradição fundamental do regime estético, caracterizado pela identidade dos contrários, corresponde, para Peter Bürger, ao princípio de autonomia estética das vanguardas históricas, à sua “falsa superação da distância entre a arte e a vida”⁵¹ e, logo, ao seu necessário fracasso intencional. Contudo, Bürger não exclui a possibilidade de que as vanguardas tenham encarnado, ainda que durante um breve período, a utopia política e considera que o problema da relação entre a arte e a *praxis*

46 Para Brenez, o cinema de vanguarda “desvia uma tecnologia nascida de necessidades militares e industriais para reinscrevê-la numa dinâmica de emancipação”.

Brenez, Nicole. *Cinemas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007, p. 12, tradução da autora.

47 Albéra, François. *L'Avant-garde au cinéma*, op. cit., p. 3-5, tradução da autora.

48 *Id.*, p. 16, tradução da autora.

49 Rancière, Jacques. *Mallarmé : la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 2006 (1996).

50 Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, op. cit.; Bürger, Peter. *Théorie de l'avant-garde*, op. cit.

51 Bürger, Peter. *Théorie de l'avant-garde*, op. cit., p. 34, tradução da autora.

vital se dá diferentemente nas sociedades socialistas.⁵² Para Rancière, a falência do modernismo reside na contradição identificada por Bürger. Imbricando erroneamente a política e a estética, a vida social e a arte, a vanguarda, exemplo do carácter político “contraditório” da estética, dá forma, segundo o filósofo francês, à derrota estética e política do modernismo.⁵³ A vanguarda elimina a contradição interna da obra de arte.

As experiências das vanguardas históricas do início do século XX devem ser diferenciadas das práticas dos movimentos vanguardistas que emergem na nova cartografia geopolítica do pós-II Guerra Mundial. Conscientes dos efeitos paradoxais da acção das vanguardas históricas, os movimentos vanguardistas do pós-guerra não procuram simplesmente gerar rupturas, nem unicamente transformar a sociedade através da arte. Buscam universalizar a produção artística através de um trajeto que não vai já somente da arte à vida, mas que desenha também o caminho inverso: uma trajetória da vida à arte. Em *La Société du spectacle*, ao analisar as tentativas paradoxais de supressão da esfera estética pelas vanguardas históricas, Guy Debord considera o fracasso do dadaísmo e do surrealismo à luz da derrota do movimento proletário que lhes foi contemporâneo. Para o pensador, a derrota do movimento operário na década de 30 condena o dadaísmo e o surrealismo à clausura na esfera estética que todos estes movimentos tinham proclamado caduca. Para Debord, ao contrário dos dadaístas e dos surrealistas, os situacionistas teriam elaborado uma posição crítica susceptível de demonstrar que “a supressão e a realização da arte são aspectos inseparáveis de uma mesma superação da arte”,⁵⁴ consideração que reitera a indissociabilidade das dimensões política e estética. Albéra defende um ponto de vista próximo, entendendo que a separação dos movimentos artísticos e dos projetos políticos decorre “antes de mais, da supressão de tais projetos políticos”.⁵⁵

A dimensão estética e a dimensão política da obra de arte não são necessariamente contraditórias. Nas palavras de Brenez,

*Engajada ou desengajada, militante ou kantiana, “ao serviço da revolução” [sic] ou actividade autónoma, prática social especializada ou lugar de redefinição das divisões sociais: assim se desenvolve a grande dialéctica das vanguardas, tendo como desafio a invenção da liberdade, a reivindicação ou a não-reivindicação de uma eficácia social, a fetichização ou a não-fetichização da arte como prática singular.*⁵⁶

A dimensão produtiva da arte torna-se mais evidente nos períodos que se caracterizam por profundas transformações sociais. Estabelecendo uma relação dialéctica com a sociedade oposta ao princípio marxista do reflexo, a arte transforma-a e é por ela transformada. O cinema político evidencia precisamente a dimensão produtiva da arte, demonstrando que a ideia de emancipação formal é inseparável da ideia de emancipação política e, por vezes, também de uma revolução dos modos cinematográficos de produção (e de recepção). A emancipação, estética ou política, não acarreta uma ruptura ou uma “derrota”,⁵⁷ em termos rancièrianos, da aliança entre a radicalidade artística e a radicalidade política. Inversamente, a radicalidade artística é a

52 *Id.*

53 Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*

54 Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992 (1971), teses 190 e 191, p. 185-186, tradução da autora.

55 Albéra, François. *L'Avant-garde au cinéma*, *op. cit.*, p. 5, tradução da autora.

56 Brenez, Nicole. *Cinemas d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 7, tradução da autora.

57 Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, *op. cit.*, p. 34, tradução da autora.

garantia (e o ponto de equilíbrio) da radicalidade política (e vice-versa). Segundo esta concepção, o cinema político não é suprimido como realidade separada, não se transforma num puro efeito regido por uma lógica mimética, nem tão-pouco é apropriado pela vida. É um modo de produção de diferença. Por outro lado, a história e a historicidade das formas fílmicas do



Imagens 4 e 5: *Scenes from the Class Struggle in Portugal* (1977/1979), de Robert Kramer.

cinema político apontam para a modernidade — nas suas indestrinçáveis dimensões política e estética — como um “projecto inacabado”.⁵⁸

A experimentação formal da obra de arte não a separa inevitavelmente da sociedade. Inversamente, além dos seus efeitos sobre o campo estético, a inovação das formas pode contribuir para a transformação do campo social, em particular aquando de circunstâncias históricas excepcionais, tal como em períodos pré-revolucionários — nomeadamente, em fases intermediárias de desenvolvimento social — e revolucionários. Nesses contextos, a aparente contradição entre a forma e a função (finalidade) e a presunta inconciliabilidade entre a autonomia e a função social dos objectos artísticos são transitivamente superadas. A forma e a função estabelecem então uma relação de estreita interdependência, o que contribui para explicar a proximidade e os pontos de intersecção históricos entre o cinema político e o cinema de vanguarda e experimental, assim como a prefiguração formal de certos acontecimentos políticos em determinadas obras cinematográficas, factor que aponta para a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção simbólica.

Os escritos teóricos do Terceiro Cinema, por exemplo, sustentam a existência de relações dialécticas entre o conteúdo e a forma, a forma e a função. A conciliação dialéctica desses termos situaria os objectos cinematográficos no campo de intersecção entre a vanguarda estética e a vanguarda política.⁵⁹ Os cineastas-teóricos do Terceiro Cinema demonstram paralelamente, ecoando o pensamento de Althusser, a possibilidade de rearticular a teoria e a *praxis* do cinema e a possibilidade de uma prática teórica.

A forma-acontecimento

A noção de “forma-acontecimento” permite reflectir sobre a superação da oposição entre o conteúdo e a forma e a forma e a função (finalidade) combinando instrumentos da teoria marxista da forma e da teoria formalista. Associando as duas dimensões da arte e das formas estéticas identificadas anteriormente (a arte como reflexo e como campo de produção de efeitos de transformação) e as suas vertentes estética e política, o conceito pressupõe a existência de relações dialécticas entre o conteúdo, a forma e a função das obras de arte. A noção permite igualmente reconsiderar o campo de tensões entre a produtividade e a autonomia da arte.

A noção concilia dialecticamente as dimensões da arte como reflexo e como campo de produção de efeitos de transformação. A arte encontra-se ligada à esfera

58 Habermas, Jürgen. “La Modernité : un projet inachevé”. *Critique*. Tomo 37, nº 413, Outubro de 1981, p. 3-22.

59 Wollen, Peter. “The Two Avant-Gardes” (1975). Philip Simpson, Andrew Utterson e K. J. Shepherdson (eds.). *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Routledge: Londres e Nova Iorque, 2004, p. 127-137.

social como reflexo (imediato ou prefigurativo), bem como através dos efeitos que sobre este exerce. A arte não reflecte a realidade *tout court*. Inversamente, entabula com ela uma relação dialéctica. Mais, o cinema da “forma-acontecimento” não só representa (reflecte) o acontecimento político e intervém directamente sobre o espectador e a realidade, como também transforma a própria representação num acontecimento histórico, gesto com profundas repercussões políticas e formais.

No cinema da forma-acontecimento, a representação do acontecimento político e a sua (re)abertura discursiva têm consequências sobre o seu devir histórico. Noutras palavras, se o cinema da forma acontecimento representa (e reflecte) o acontecimento, essa representação produz transformações sobre o campo histórico-epistémico, afectando o seu devir ou reinterpretando, consoante a posição temporal, os seus sentidos, bem como sobre a esfera estética (através dos efeitos da inovação formal).

A forma-acontecimento pressupõe uma concepção multitemporal do acontecimento e uma visão performativa,⁶⁰ assente numa articulação entre o discurso e a acção, da representação cinematográfica. O acontecimento, na sua duração própria, é reconfigurado histórica e formalmente a cada nova representação cinematográfica. A figura da forma-acontecimento exerce-se, por conseguinte, num tempo de longa duração, através de efeitos prospectivos que ocorrem no interior de uma sequência temporal. Por conseguinte, a forma-acontecimento provoca a erupção de efeitos estéticos que excedem a duração histórica intrínseca do acontecimento político.

Articulando a dimensão estética e a dimensão histórica, a noção convoca o carácter evenemencial da obra de arte examinado por Jauss.⁶¹ Pressupõe um tipo particular de relação com o acontecimento histórico, o desenvolvimento de um conjunto de procedimentos formais, bem como a existência de um contexto de recepção. Surge em contraste com o “pano de fundo”⁶² de outras formas estéticas tendo na retaguarda a vida quotidiana e a história.

A noção de “forma-acontecimento” assenta na concepção de que a arte constitui uma força representativa e produtiva do ponto de vista político, assim como em função das transformações que espoleta na esfera estética. Os termos de autonomia e de imanência, tal como definidos tradicionalmente, apresentam-se como inapropriados para definir o devir da arte, sobretudo, como referido antes, aquando de períodos históricos excepcionais. Esta concepção não pressupõe a autonomia ou a supressão completas do campo da arte relativamente à sociedade, mas sustenta mais bem o seu alargamento através de uma tensão dialéctica para a qual aponta o entrelaçamento dos aspectos estéticos e históricos das obras de arte.

Em contextos históricos singulares — como no quadro das lutas de libertação das décadas de 60 e 70 —, emerge um campo estético alargado. Verifica-se então a conciliação sem antagonismo da autonomia da forma estética — na sua relação com a história da arte — e da função social da arte — na sua relação com a sociedade e a história. Operativas e produtivas, as formas fílmicas exercem efeitos de transformação que transcendem a esfera estética. Esta concepção pressupõe uma posição intermediária entre o reflexo e o efeito, a teoria marxista da arte e a teoria formalista. Em proximidade com o pensamento de Herbert Marcuse, que

60 Austin, J.L. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975; Searle, John. *Les Actes de langage*. Paris: Hermann, 1972.

61 Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

62 *Id.*, p. 83-84, tradução da autora.

define a forma estética como a “verdade” e o “potencial político” da obra de arte, esta perspectiva permite situar a arte e as formas estéticas face à história da arte e à história geral.⁶³ Nesta linha, abrindo-se sobre a história geral, o cinema político deve ser examinado através de um sistema diacrónico e sincrónico de cânones, formas e transgressões relativamente ao cinema dominante. A arte não pode ser reduzida a uma mera função de reflexo ou de representação da realidade. Inversamente, a arte é constitutiva da realidade. A historicidade da obra de arte não reside unicamente, por conseguinte, na função representativa do campo estético, mas também nos efeitos de transformação produzidos pelas formas representativas.

No contexto histórico das lutas de libertação das décadas de 60 e 70, a arte e o cinema não constituem um reflexo da realidade existente (da realidade colonial, por exemplo), mas, inversamente, abrindo um campo de possíveis, a sua negação dialéctica. Emancipando-se da tradição mimética, a arte e o cinema devêm um campo performativo de produção de efeitos de transformação. Antecipam prospectivamente a sociedade por vir.

Emergindo em períodos históricos excepcionais, a forma-acontecimento articula o acontecimento político e o acontecimento estético. O cinema da forma-acontecimento representa o acontecimento político, transforma a realidade presente e prefigura a sociedade por vir. A inovação formal característica do cinema da forma-acontecimento faz com que a própria representação, como acontecimento estético, se transforme num acontecimento histórico com repercussões, por vezes tardias e indirectas, sobre o campo político e a esfera artística.

Um cinema “não-dominante”

O cinema da forma-acontecimento constitui um cinema “não-dominante” em termos althusserianos. Opõe-se ao discurso, à ideologia e à *praxis* do cinema dominantes em sentido vasto: em termos estéticos, políticos, culturais, perceptivos, cognitivos.

No *Manifesto do Partido Comunista* (1848), Marx e Engels afirmam que as “ideias dominantes” (*die herrschenden Ideen*) de uma época determinada foram sempre as ideias da “classe dominante” (*die herrschende Klasse*),⁶⁴ noção que será retomada tacticamente por Lenine⁶⁵ e Antonio Gramsci⁶⁶ na elaboração dos conceitos de “hegemonia” e de “subalternidade”.

Através da noção de “estrutura dominante”,⁶⁷ Althusser reconsidera a relação de determinação entre a infra-estrutura e a superestrutura: as engrenagens dessa articulação são repensadas como mecanismos de uma totalidade estrutural e transversal. A estrutura dominante não ordena sujeitos, mas um conjunto de relações. A interpretação althusseriana revela-se particularmente prolífica na sua

63 Marcuse, Herbert. *La dimension esthétique : Pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris: Seuil, 1977, p. 10, tradução da autora.

64 Marx, Karl e Engels, Friedrich. *Manifeste du Parti communiste*. Paris: Champ Libre, 1983, p. 51, tradução da autora.

65 Lénine. *L'État et la révolution*. Paris: La Fabrique, 2012.

66 Gramsci, Antonio. *Guerre de mouvement et guerre de position*. Paris: La Fabrique, 2012.

67 Althusser, Louis. *Pour Marx, op. cit.*, tradução da autora.

aplicação ao cinema, permitindo subtrair a prática cinematográfica à dominação da instância ideológica e à lógica dominante: emerge, logo, a hipótese de um cinema não-dominante, regido por uma “dinâmica de emancipação”⁶⁸ estética, política, cultural, perceptiva e cognitiva. O substantivo “dominante” designa ainda o elemento focal imanente ao sistema do filme que determina e transforma os outros elementos.⁶⁹ A combinação do significado do adjetivo com o sentido do substantivo viabiliza a identificação das dominantes do cinema dominante e, em paralelo, das dominantes do cinema não-dominante.

Partindo do conceito de “teatro materialista” desenvolvido por Althusser,⁷⁰ Jean-Paul Fargier forja a noção de “cinema materialista”.⁷¹ O filme materialista é definido por Fargier como uma obra fílmica “dialéctica” que “se desenvolve sabendo-se (e fazendo-se ver) através de que processo de transformações reguladas um conhecimento ou uma representação se tornam matéria “ecrânica” [*écranique*] e através de que outro processo o espectador recebe essa matéria “ecrânica” como conhecimento e representação”.⁷²

O cinema da forma-acontecimento caracteriza-se, como referido anteriormente, pela adopção de procedimentos discursivos, narrativos e estéticos que se opõem ao cinema dominante. Produz efeitos de transformação no espectador e na sociedade e inova paralelamente as formas estéticas e perceptivas. Na medida em que propõe paralelamente uma representação em contracampo do presente e/ou uma “contrahistória” em “em contraponto à História [*sic*] oficial”,⁷³ o cinema da forma-acontecimento pode ser entrevisto como um cinema que se subtrai à dominação da instância ideológica e, logo, como um cinema subalterno e materialista. Como referido anteriormente, conjuga as dimensões histórico-política e estética do cinema e articula o acontecimento histórico e o acontecimento estético, explorando as tensões entre a história do cinema e a história geral. Opera uma verdadeira “metalurgia”⁷⁴ do acontecimento dotando-o (e dotando-se) de uma força histórico-política (a transformação performativa da realidade; o modo como as formas organizativas de certos movimentos políticos contemporâneos, como o 15-M, por exemplo, se inspiram nas representações fílmicas dos movimentos políticos das décadas de 60 e 70; veja-se *Vers Madrid ! - The Burning Bright*, 2011/2014, de Sylvain George - **Imagem 2**) e estética (a transformação do campo estético através da inovação formal).

Se, por um lado, esta concepção aponta para a impossibilidade de examinar a história do cinema político sem tomar em conta a sucessão e a interpenetração de sistemas cinematográficos precedentes e coexistentes sobre o pano de fundo da vida quotidiana e da história, por outro, a dinâmica de inovação formal e de transformação social que rege o cinema político aproxima-o do cinema de vanguarda e experimental, desvelando o carácter ideológico da separação entre ambas as categorias. Logo, na sua relação de oposição face ao cinema dominante, o

68 Brenez, Nicole. *Cinéma d'avant-garde*, *op. cit.*, p. 12, tradução da autora.

69 *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*, *op. cit.*

70 Althusser, Louis. “Le « Piccolo », Bertolazzi et Brecht (Notes sur un théâtre matérialiste)”. Louis Althusser, *Pour Marx*, *op. cit.*, p. 129-152, tradução da autora.

71 Fargier, Jean-Paul. “Le processus de production du film”, *op. cit.*

72 *Id.*, p. 48, tradução da autora.

73 Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Folio-Gallimard, 1993 (1977), p. 13, tradução da autora.

74 Rosanvallon, Pierre. *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation politique en France*, *op. cit.*, p. 41, tradução da autora.

cinema político possui uma inequívoca dimensão estética, da mesma maneira que o cinema de vanguarda e experimental detém uma inegável dimensão política. Ambos constituem *praxis* estético-políticas do cinema.

O “newsreel”

A história do *newsreel*, como forma fílmica, inscreve-se simultaneamente numa dinâmica de dominação e numa dinâmica de emancipação. Se as especificidades do *newsreel* apontam para a existência de relações dialécticas entre o conteúdo e a forma, a forma e a função (entendida como finalidade), há que diferenciar as suas diferentes declinações no cinema de propaganda e no cinema engajado. Se, no primeiro, o *newsreel* se inscreve preponderantemente numa dinâmica de dominação em termos estéticos (replicação dos cânones do cinema dominante) e políticos, a sua evolução histórica, no quadro do cinema engajado, aponta para um processo dialéctico de desestruturação e de estruturação formal⁷⁵ — termos da estética literária lukácsiana que podem ser transpostos para a esfera cinematográfica —, inserido numa dinâmica de emancipação que se desenvolve tendo na retaguarda a história dessa forma fílmica e a história do cinema, bem como a vida quotidiana e a história geral.⁷⁶

Dos *newsreels* soviéticos às suas concretizações contemporâneas (no cinema de Jem Cohen - **Imagem 3** - e de George, por exemplo), passando pelos filmes de actualidade do Novo Cinema Latino-Americano (Santiago Álvarez e Grupo Cine de la Base, entre outros) e pela produção fílmica do Newsreel Group de Robert Kramer, a forma fílmica do *newsreel* engajado desenvolve-se historicamente através de uma dinâmica de transgressão permanente do cânone (inclusivamente, do próprio cânone do *newsreel* engajado) em ligação com os grandes acontecimentos sociais e políticos.

A sua evolução histórico-estética não reflecte simplesmente o campo social (isto é, uma adequação da representação à realidade, o que, apontando para procedimentos de separação e variação miméticas, ruptura perceptiva e cognitiva, se

revela particularmente importante no quadro de um sistema de representação de ordem indexical como o cinema), mas realiza-se também através da produção de efeitos políticos e formais de transformação e da procura de uma constante evolução formal. Se, do cinema soviético ao Novo Cinema Latino-Americano, a experimentação formal

caracteriza a evolução do *newsreel* engajado, a partir da década de 70, nomeadamente na filmografia de Kramer (em *Scenes from the Class Struggle in Portugal*, 1977-1979, por exemplo - **Imagens 4 e 5**) e no seu “estado da forma”⁷⁷ actual, a auto-referencialidade afirma-se como uma tendência dessa forma fílmica, exprimindo uma nova concepção das relações entre sujeito e sociedade, arte e política, subjectividade e objectividade, em linha com o projecto das vanguardas do

75 Lukács, Georg. *La théorie du roman*, op. cit.; Lukács, Georg. *Histoire et conscience de classe*, op. cit.

76 Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, op. cit.

77 Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington e Indianapolis, Londres: Indiana University Press, BFI Publishing, 1992, p. 4, tradução da autora.

pós-guerra referido anteriormente. A auto-referencialidade parece como uma tendência impura, já que a objectividade que o documentário e o cinema engajado tinham até então reivindicado é substituída por modelos discursivos assumidamente subjectivos.

Forma fílmica não-dominante e materialista, o *newsreel* engajado releva, nas suas dimensões formal e histórica e na articulação da arte como reflexo e campo de produção de efeitos, do cinema da forma-acontecimento e tem como consubstancial a ideia de emancipação estética e política. No quadro actual, período histórico em que a luta de classes parece ter sido excluída como uma reminiscência do passado e em que o campo de experiência das lutas de libertação se encontra ausente do espaço hermenêutico, a arte e o cinema, a par da esfera epistémica, são talvez os únicos territórios em que a ideia de emancipação se encontra ainda vigente. O *newsreel* engajado, como forma fílmica, constitui um dos poucos terrenos em que a ideia de emancipação terá sobrevivido e, mesmo, vencido, afirmando a possibilidade de refundar a estética a partir da política e, por conseguinte, de repensar o que entendemos por “cinema político”.

Bibliografia

- Albéra, François. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Albéra, François (ed.). *Poétique du film. Textes des formalistes russes sur le cinéma*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2008
- Althusser, Louis. *Pour Marx*. Paris: Maspero, 1973.
- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Austin, J.L. *How to do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris: Minuit, 1977 (1929).
- Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia, 2011.
- Brecht, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Pléiade, 2000.
- Brenez, Nicole. *Cinemas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007.
- Brenez, Nicole. “Edouard de Laurot, l'engagement comme prolepse”. Intervenção no Colóquio *Les voies de la révolte : cinéma, images et révolutions dans les années 1960-1970*; 17 de Junho de 2011; Museu do quai Branly; Paris.
- Bürger, Peter. *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino, 2013.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- De Certeau, Michel. *Arts de faire*, 1. Paris: Union Générale d'Éditions, 1980.
- Einstein, Carl. *Georges Braque*. Bruxelles: Éditions La Part de l'Œil, 2003.
- Eisenstein, S. M. *Le film : sa forme / son sens*. Paris: Christian Bourgois, 1976.
- Fargier, Jean-Paul. “Le processus de production du film”. *Cinéthique*, nº 6, Janeiro-Fevereiro de 1970, p. 45-55.
- Ferro, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Folio-Gallimard, 1993 (1977).
- Gramsci, Antonio. *Guerre de mouvement et guerre de position*. Paris: La Fabrique, 2012.
- Habermas, Jürgen. “La Modernité : un projet inachevé”. *Critique*. Tomo 37, nº 413, Outubro de 1981, p. 3-22.

- Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington e Indianapolis, Londres: Indiana University Press, BFI Publishing, 1992.
- Jauss, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2013.
- Kant, Emmanuel. *Analytique du beau. Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion, 2008.
- Lénine. *L'État et la révolution*. Paris: La Fabrique, 2012.
- Lifshitz, Mikhail. *The Philosophy of Art of Karl Marx*. Londres: Pluto Press Limited, 1976.
- Lukács, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: Maspéro, 1967.
- Lukács, Georg. *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion, 1968.
- Lukács, Georg. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard, 2012.
- Marcuse, Herbert. *La dimension esthétique : Pour une critique de l'esthétique marxiste*. Paris: Seuil, 1977.
- Marx, Karl. *Introduction à la Critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano, 2008.
- Marx, Karl e Engels, Friedrich. *La sainte famille ou Critique de la critique critique*. Paris: Éditions sociales, 1969.
- Marx, Karl. *Le Capital : critique de l'économie politique, 3*. Paris: Éditions Sociales, 1977.
- Marx, Karl e Engels, Friedrich. *Manifeste du Parti communiste*. Paris: Champ Libre, 1983.
- Marx, Karl. *Manuscrits économique-philosophiques de 1844*. Paris: Vrin, 2007.
- Rancière, Jacques. *Mallarmé : la politique de la sirène*. Paris: Hachette, 2006 (1996).
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2000.
- Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004.
- Rosanvallon, Pierre. *Le peuple introuvable. Histoire de la représentation politique en France*. Paris: Gallimard, 1998.
- Searle, John. *Les Actes de langage*. Paris: Hermann, 1972.
- Todorov, Tzvetan (ed.). *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis*. Paris: Seuil, 1965.
- Wollen, Peter. "The Two Avant-Gardes" (1975). Philip Simpson, Andrew Utterson e K. J. Shepherdson (eds.). *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Routledge: Londres e Nova Iorque, 2004, p. 127-137.