

**FACULDADE DE DIREITO DE VITÓRIA
DOUTORADO EM DIREITOS E GARANTIAS
FUNDAMENTAIS**

BRUNO GADELHA XAVIER

**O ENCOURAÇADO ÉTICO:
SERGEI EISENSTEIN E PIER PAOLO PASOLINI NA
CRÍTICA DA FORMA JURÍDICA CAPITALISTA**

VITÓRIA

2019

BRUNO GADELHA XAVIER

O ENCOURAÇADO ÉTICO:
SERGEI EISENSTEIN E PIER PAOLO PASOLINI NA
CRÍTICA DA FORMA JURÍDICA CAPITALISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direitos e Garantias Fundamentais da Faculdade de Direito de Vitória – FDV, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Direito.

Orientadora: Profa. Dra. Elda Bussinguer Coelho de Azevedo.

VITÓRIA

2019

BRUNO GADELHA XAVIER

O ENCOURAÇADO ÉTICO:
SERGEI EISENSTEIN E PIER PAOLO PASOLINI NA CRÍTICA DA
FORMA JURÍDICA CAPITALISTA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Direitos e Garantias Fundamentais da Faculdade de Direito de Vitória - FDV, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Direito.

Aprovado em ____ de _____ de 2019.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Elda Bussinguer Coelho de Azevedo
Faculdade de Direito de Vitória
Orientadora

Prof^º. Dr. Daury Cezar Fabríz

Prof^º. Dra. Aloísio Krohling

Prof^º. Dr. Volnei Garrafa

Prof^ª. Dr.^ª Gabrielle Bezerra

And....I...am...Iron Man.

[snaps]

(Antony Edward Stark)

AGRADECIMENTOS

Parte da jornada é o fim...

A Deus, por tudo o que ele me possibilitou e me possibilitará ser;

Falar que esta tese não seria possível sem a presença de Carlos, Laura, Carla, Tadeu e Carol seria demasiadamente simplório; minha família é minha razão de existência, e sempre estarão para além de qualquer título. Doutorado não é sinônimo de “abrir mão” de quem se ama, e como meu pai diz, “faça um pacto com o tempo, pare de falar mal dele, assim ele não te castigará”.

Aos meus amigos, e aqui nomear também seria um grande equívoco, mas que se preocuparam o suficiente para ver se eu havia escrito prenome e nome neste simples pedaço de papel. Podem não constar deste registro meramente formal, mas estarão comigo para sempre, obrigado por todo o apoio.

Aos funcionários da Faculdade de Direito de Vitória pela excelente vivência durante os 10 anos que desenvolvi meus estudos neste local.

Aos professores da instituição, pelos anos de diálogo e aprendizado, meu agradecimento aqui direcionado em especial a dois grandes mestres: Sr. Aírton e Rogério, obrigado pelas lições de vida.

Aos membros da banca, com o devido agradecimento a quem tanto me influenciou: Aloísio Krohling e Daury Fabríz, obrigado.

Dedico também esta tese para minha orientadora, Professora Elda Bussinguer, pela confiança, críticas e valorização de toda minha trajetória de pesquisa.

Para Dona Marinalva e Cláudia Gadelha, sempre.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal uma relação entre Direito e Cinema para crítica ao caráter de exclusão social propiciado pelo sistema econômico capitalista. Para tanto, escolhemos dois diretores de cinema que serão defendidos enquanto matrizes teóricas adequadas para crítica da forma jurídica capitalista, Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini. A hipótese central do trabalho é que o prisma demonstrado pelos dois teóricos nos apresentam método para crítica do caráter de classe do direito de matriz formativa eurocêntrica e burguesa. Neste cenário, o debate será intermediado pela Bioética, aqui reconhecida a partir da sua vertente que denominaremos de “(Bio)Ética do Comum”, com a consequente ruptura de alguns modelos que não correspondem uma preocupação materialista histórico-dialética em busca da “Hipótese Comunista”. A matriz marxista estará presente em todo o trabalho, de modo a salientar que a Montagem Intelectual, de Eisenstein, e “A língua escrita da realidade”, de Pasolini nos apresentam críticas ao contexto do Direito como pertencente aos anseios e determinações da classe que concentra propriedade na sociedade capitalista. Assim, serão analisados o *corpus* teórico de cada autor, respeitando não apenas um debate sobre a arte, como também o conhecimento produzido no campo cinematográfico, com consequente análise dos seguintes filmes: “A Greve”, “O encouraçado Potemkin”, “Accattone”, “O Evangelho Segundo São Matheus”, “Salò: 120 dias de Sodoma”. Uma vez fixada esta estrutura nos três primeiros capítulos, partiremos para um debate sobre o impacto dos métodos aqui estudados no cinema brasileiro, indicando as influências e possibilidade de ruptura social a partir das lentes cinematográficas de Glauber Rocha, quando analisaremos “Deus e o Diabo na Terra do Sol”.

Palavras-chave: Forma jurídica capitalista; Cinema; Direitos Fundamentais; Sergei Eisenstein; Pier Paolo Pasolini; Montagem Intelectual; Língua escrita da realidade.

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo principal una relación entre Derecho y Cine para crítica al carácter de exclusión social propiciado por el sistema económico capitalista. Para ello, elegimos dos directores de cine que serán defendidos como matrices teóricas adecuadas para crítica de la forma jurídica capitalista, Sergei Eisenstein y Pier Paolo Pasolini. La hipótesis central del trabajo es que el prisma demostrado por los dos teóricos nos presenta método para crítica del carácter de clase del derecho de matriz formativa eurocéntrica y burguesa. En este escenario, el debate será intermedio por la Bioética, aquí reconocida a partir de su vertiente que denominaremos "(Bio) Ética del Común", con la consiguiente ruptura de algunos modelos que no corresponden a una preocupación materialista histórico-dialéctica en busca de la "Hipótesis Comunista ". La matriz marxista estará presente en todo el trabajo, para subrayar que el Montaje Intelectual, de Eisenstein, y "La lengua escrita de la realidad", de Pasolini nos presentan críticas al contexto del Derecho como perteneciente a los anhelos y determinaciones de la clase que concentra propiedad en la sociedad capitalista. En este sentido, se analizará el corpus teórico de cada autor, respetando no sólo un debate sobre el arte, como también el conocimiento producido en el campo cinematográfico, con el consiguiente análisis de las siguientes películas: "La huelga", "El acorazado Potemkin", "Accattone" , "El Evangelio según San Matheus", "Salò: 120 días de Sodoma". Una vez fijada esta estructura en los tres primeros capítulos, partiremos hacia un debate sobre el impacto de los métodos aquí estudiados en el cine brasileño, indicando las influencias y posibilidad de ruptura social a partir de las lentes cinematográficas de Glauber Rocha, cuando analizaremos "Dios y el Diablo en la" Tierra del Sol ".

Palabras clave: Forma jurídica capitalista; cine; Derechos Fundamentales; Sergei Eisenstein; Pier Paolo Pasolini; Montaje Intelectual; Lengua escrita de la realidad.

ABSTRACT

The present work has as main objective a relation between Law and Cinema to critique the character of social exclusion propitiated by the capitalist economic system. To do so, we chose two film directors who will be defended as theoretical matrices suitable for criticism of the capitalist legal form, Sergei Eisenstein and Pier Paolo Pasolini. The central hypothesis of the work is that the prism demonstrated by the two theorists presents us with a method to critique the class character of the right of formative matrix eurocentric and bourgeois. In this scenario, the debate will be intermediated by Bioethics, here recognized from its perspective that we will call "(Bio) Ethics of the Common", with the consequent rupture of some models that do not correspond to a historical-dialectical materialist concern in search of "Communist Hypothesis ". The Marxist scenario will be present throughout the work, in order to emphasize that Eisenstein's "Intellectual Montage" and Pasolini's "The Written Language of Reality" present us with criticisms of the context of Law as belonging to the yearnings and determinations of the class that concentrates ownership in capitalist society. Thus, the theoretical corpus of each author will be analyzed, respecting not only a debate about art, but also the knowledge produced in the cinematographic field, with consequent analysis of the following films: "Strike", "Battleship Potemkin", "Accattone" , "The Gospel according to St. Matheus", "Salò: 120 days of Sodom". Once this structure is fixed in the first three chapters, we will begin a debate about the impact of the methods studied here in Brazilian cinema, indicating the influences and possibility of social rupture from the cinematic lens of Glauber Rocha, when we will analyze "God and the Devil in the Land of the Sun ".

Keywords: Capitalist legal form; Movie theater; Fundamental rights; Sergei Eisenstein; Pier Paolo Pasolini; Intellectual Montage; Written language of reality.

RESUMÉ

Le présent travail a pour objectif principal une relation entre le droit et le cinéma afin de critiquer le caractère d'exclusion sociale favorisé par le système économique capitaliste. Pour ce faire, nous avons choisi deux réalisateurs qui seront défendus en tant que matrices théoriques propres à critiquer la forme juridique capitaliste, Sergei Eisenstein et Pier Paolo Pasolini. L'hypothèse centrale de l'ouvrage est que le prisme démontré par les deux théoriciens nous présente une méthode pour critiquer le caractère de classe du droit de matrice formative eurocentrique et bourgeois. Dans ce scénario, le débat sera relayé par la bioéthique, reconnue ici sous le nom de "(bio) éthique du commun", avec la rupture conséquente de certains modèles qui ne correspondent pas à une préoccupation matérialiste historico-dialectique à la recherche d'une "hypothèse". Communiste ". La matrice marxiste sera présente tout au long du travail, afin de souligner que le « Montage intellectuelle d'Eisenstein » et le « Langage écrit de la réalité » de Pasolini nous présentent des critiques du contexte de la loi comme appartenant aux aspirations et aux déterminations de la classe qui se concentre la propriété dans la société capitaliste. Ainsi, le corpus théorique de chaque auteur sera analysé, en respectant non seulement un débat sur l'art, mais également les connaissances produites dans le domaine cinématographique, avec une analyse des films suivants: "La Grève", "Battleship Potemkin", "Accattone" "Evangile selon saint Matheus", "Salò: 120 jours de Sodome". Une fois cette structure fixée dans les trois premiers chapitres, nous entamerons un débat sur l'impact des méthodes étudiées ici dans le cinéma brésilien, en indiquant les influences et les possibilités de rupture sociale du point de vue cinématographique de Glauber Rocha, lorsque nous analyserons "Dieu et le diable dans le terre du soleil ".

Mots clefs : Forme juridique capitaliste; Le cinéma; Droits fondamentaux; Sergei Eisenstein; Pier Paolo Pasolini; Montage intellectuelle; Langue écrite de la réalité.

RIASSUNTO

La presente tesi ha come obiettivo principale una relazione tra legge e cinema per criticare il carattere dell'esclusione sociale propiziato dal sistema economico capitalista. Per fare questo abbiamo scelto due registi che saranno difesi a seconda dei casi quadri teorici per la critica della forma giuridica capitalista, Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini. L'ipotesi centrale di questo lavoro è che il prisma mostrato da due teorici nel presente metodo per la classe critica del diritto di carattere matrice formative eurocentrico e borghese. In questo scenario, il dibattito sarà mediato dal Bioetica, qui riconosciuto dal suo lato che chiameranno "(Bio)Etica congiunta", con la conseguente rottura di alcuni modelli che non corrispondono a un storico-dialettiche preoccupazioni materialisti nel perseguimento di "Ipotesi Comunista ". La matrice marxista sarà presente in tutta l'opera, al fine di sottolineare il "Montaggio intellettuale", Eisenstein, e "La lingua scritta della realtà" di Pasolini nel presente critica del contesto legge come appartenenti ai desideri e alle decisioni della classe che si concentra proprietà nella società capitalista. Così, il corpus teorico di ogni autore sarà analizzato, nel rispetto non solo un dibattito su arte, ma anche la conoscenza prodotta nel campo cinematografico, con la successiva analisi dei seguenti film: "The Strike", "La corazzata Potemkin", "Accattone" , "Il Vangelo secondo San Matheus", "Salò: 120 giorni di Sodoma". Una volta impostata questa struttura nei primi tre capitoli, partiamo per un dibattito sull'impatto dei metodi studiati qui nel cinema brasiliano, indicando le influenze e la possibilità di disgregazione sociale dalla lente cinematografica Glauber Rocha quando analizziamo "Dio e il Diavolo in Terra del sole".

Parole chiave: Forma giuridica capitalista; Cinema; Diritti fondamentali; Sergei Eisenstein; Pier Paolo Pasolini; Montaggio intellettuale; Linguaggio scritto della realtà

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit hat als Hauptziel eine Beziehung zwischen Recht und Kino, um den Charakter der sozialen Ausgrenzung zu kritisieren, die das kapitalistische Wirtschaftssystem befürwortet. Dafür haben wir zwei Filmregisseure ausgewählt, die als für die Kritik an der kapitalistischen Rechtsform geeignete theoretische Matrizen verteidigt werden sollen, Sergei Eisenstein und Pier Paolo Pasolini. Die zentrale Hypothese der Arbeit ist, dass das Prisma, das von den beiden Theoretikern demonstriert wird, eine Methode darstellt, um den Klassencharakter des Rechts der Bildungsmatrix eurozentrisch und bürgerlich zu kritisieren. In diesem Szenario wird die Debatte durch die Bioethik vermittelt, die hier aus ihrer Sicht als "(Bio) Ethik des Gemeinsamen" bezeichnet wird. Dies führt dazu, dass einige Modelle gebrochen werden, die auf der Suche nach keinem historisch-dialektischen materialistischen Interesse "kommunistische Hypothese". Die marxistische Matrix wird während der gesamten Arbeit anwesend sein, um zu betonen, dass Eisensteins "intellektuelle montage" und Pasolinis "Die geschriebene Sprache der Realität" Kritik an dem Kontext des Gesetzes als zu den Sehnsüchten und zu den Bestimmungen der konzentrierenden Klasse aufbringen Eigentum an der kapitalistischen Gesellschaft. Auf diese Weise wird das theoretische Korpus jedes Autors analysiert, wobei nicht nur eine Debatte über Kunst, sondern auch das im Bereich der Filmkunst erzeugte Wissen berücksichtigt wird. Anschließend werden folgende Filme analysiert: "A Greve", "Battleship Potemkin", "Accattone" "Das Evangelium nach St. Matheus", "Salò: 120 Tage Sodom". Sobald diese Struktur in den ersten drei Kapiteln festgelegt ist, werden wir eine Debatte über die Auswirkungen der hier untersuchten Methoden im brasilianischen Kino beginnen. Dabei werden die Einflüsse und die Möglichkeit eines sozialen Bruchs durch Glaber Rochas filmische Linse aufgezeigt "Gott und der Teufel im Land der Sonne".

Schlüsselwörter: Kapitalistische Rechtsform; Kino; Grundrechte; Sergei Eisenstein; Pier Paolo Pasolini; Intellektuelle Montage; Schriftsprache der Realität.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 ARTE, DIREITO E (BIO)ÉTICA: CAMINHOS DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO	19
1.1 O MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO E A QUESTÃO DO CONHECIMENTO.....	19
1.2 O SUJEITO DE DIREITO E SEU FETICHISMO: CONTRA A MORALIDADE DO POSITIVISMO JURÍDICO.....	30
1.3 A ARTE ANALISADA PELO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO.....	55
1.4 SOBRE ARTE E DIREITO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA MARXISTA: O CINEMA ENQUANTO OBJETO DE ANÁLISE.....	71
1.5 A QUESTÃO DA BIOÉTICA A PARTIR DO MATERIALISMO: OU, TODA ÉTICA É BIOÉTICA?.....	77
2 SERGEI EISENSTEIN: ENTRE DIALÉTICA E MONTAGEM NA CONSTRUÇÃO DE UM CINEMA POLÍTICO	115
2.1 O FATOR EISENSTEIN: CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL, OBRA, INFLUÊNCIAS E SUA IMPORTÂNCIA PARA O CINEMA OCIDENTAL.....	115
2.2 A “TEORIA DA MONTAGEM” ENQUANTO MÉTODO DE CRÍTICA AO CARÁTER EXCLUDENTE DO DIREITO BURGUESES: FORMA DO FILME, FORMA JURÍDICA E ÉTICA DO PROLETÁRIO.....	133
2.3 ANÁLISE CINEMATOGRAFICA.....	160
A) A GREVE (СТАЧКА/1925/UNIÃO SOVIÉTICA).....	160
B) O ENCOURAÇADO POTEMKIN (БРОНЕНОСЕЦ ПОТЁМКИН/1925/UNIÃO SOVIÉTICA).....	175
3 PIER PAOLO PASOLINI: A POÉTICA DA EXCLUSÃO SOCIAL	
3.1 MORTE E VIDA DE PIER PAOLO PASOLINI: O CINEMA ENTRE CONTROVÉRSIAS E PROFANAÇÕES.....	194

3.2 O CORPO PULSA: A ÉTICA DE PIER PAOLO PASOLINI ENQUANTO MÉTODO PARA CRÍTICA DA FORMA JURÍDICA BURGUESA.....	211
3.3 ANÁLISE CINEMATOGRAFICA.....	252
A) ACCATTONE (ACCATTONE/1961/ITÁLIA).....	252
B) O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (IL VANGELO SECONDO MATTEO/1964/ITÁLIA).....	263
C) SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA (SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA/19.....	270
4 ESPECTROS DE EISENSTEIN E PASOLINI: O CASO GLAUBER ROCHA.....	281
4.1 SERIA POSSÍVEL UM DIÁLOGO ENTRE EISENSTEIN E PASOLINI?.....	281
4.2 GLAUBER ROCHA E AS INFLUÊNCIAS DA MONTAGEM SOVIÉTICA E DO NEOREALISMO ITALIANO.....	284
4.3 “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: CRÍTICA POLÍTICA E SOCIAL.....	291
5 CONCLUSÃO: O CINEMA ENQUANTO MÉTODO DE CRÍTICA DO DIREITO.....	299
REFERÊNCIAS.....	304
ANEXO I.....	325

INTRODUÇÃO

A presente tese tem como temática a relação entre Direito e Cinema a partir de uma matriz Materialista Histórico-Dialética, a fins de constituir um método adequado que possibilite uma crítica ao Direito enquanto instrumento de classe pelo prisma artístico a seguir delineado. Para tanto, a inserção da Bioética será de grande valia para a discussão sobre a ontologia do sujeito na sociedade capitalista frente o sequestro da normatividade de matriz burguesa.

Para tanto, partimos da hipótese central do trabalho, qual seja, que o Direito é um instrumento inserido na superestrutura social e que reflete a lógica de circulação das mercadorias em sede de economia capitalista. Neste diapasão, a captura da vivência plena social é legitimada pela norma jurídica de vertente burguesa, de modo a realizar um fetichismo do sujeito de direito, reduzido em seu caráter de coisa e alvo de uma manobra ideológica na qual não consegue vislumbrar a ilusão igualitária proporcionada pelo contexto legiferante.

Sustentamos que as relações entre Direito e Cinema até hoje perpetuadas carecem de respeitar o método cinematográfico de produção artística, logo, impossibilitam o diálogo entre os campos por não tomarem por consideração a epistemologia da manifestação artística. Neste condão, serão os métodos da *Forma do Filme*, de Sergei Eisenstein, e do *Empirismo Herético*, de Pier Paolo Pasolini, que serão defendidos enquanto elementos de crítica ao direito burguês enquanto instrumento de classe – e sua projeção em sede de Direitos Humanos Fundamentais.

Neste cenário de crítica a Bioética proporcionará o corroborar dos argumentos críticos pelo prisma cinematográfico, guardando por base o materialismo que a informa encontraremos o reconhecimento da possibilidade de ruptura com o positivismo burguês que sequestra a ontologia do sujeito, suprimindo a boa vivência, a práxis e a manifestação plena na esfera democrática.

Desta feita, nossa problemática de pesquisa se vê atrelada ao desafio de abordar um método decorrente do Materialismo Histórico-Dialético que propicie a relação entre Direito e Cinema para impulsionar a crítica da normatividade burguesa, tendo a Bioética enquanto elemento fundamental para a confirmação dos argumentos de exclusão social denunciados pelas teorias jurídicas e cinematográficas em análise.

Faz-se mister apontar, desde já, os objetivos que permearão toda a tese em construção. O primeiro objetivo da tese é consolidar uma questão de método, qual seja, afirmar o Materialismo Histórico-Dialético enquanto matriz investigativa da relação entre Direito e Cinema, intermediada pela Bioética; ou seja, uma questão epistemológica central de confirmação do nicho teórico que seguiremos.

Um segundo objetivo desta tese é apresentar a *Forma do Filme* de Sergei Eisenstein como decorrência do Materialismo Histórico-Dialético e possibilidade de crítica ao discurso normativo burguês, em especial dos Direitos Humanos Fundamentais; objetivo que será alcançado no teste da hipótese a partir da análise fílmica abaixo selecionada e da reflexão ética sobre o proletariado.

O terceiro objetivo é visto no sustentáculo do *Empirismo Herético* de Pier Paolo Pasolini enquanto método pautado no Materialismo aqui referenciado e possibilidade de crítica também ao discurso de exclusão social proporcionado pelo Direito burguês; tal como faremos com Eisenstein, testaremos a hipótese com análise fílmica de obras do diretor a seguir expostas e vislumbradas com o aporte de questionamento ético.

Por fim, o último objetivo é referenciar a recepção que os métodos de Eisenstein e Pasolini foram recepcionados pelo *Cinema Novo* de Glauber Rocha, de sorte a demonstrar como suas películas trabalham com ambos e com a demonstração da exposição do corpo da classe proletária enquanto alvo da legitimação feita pelo Direito; do mesmo *modus operandi* que fizemos com Eisenstein e Pasolini aqui seguiremos, ou seja, testaremos a hipótese a partir de representação fílmica do diretor brasileiro.

Observada essas questões iniciais, podemos asseverar o corpus das técnicas de pesquisa aqui empregadas, qual seja, a revisão bibliográfica e análise fílmica. Começaremos, portanto, com a primeira técnica, qual seja, a revisão de bibliografia aqui intentada pelo

presente; para tanto, a fim de esclarecer ao leitor a articulação entre os campos – que deve sempre ser tecida com respeito ao contexto epistemológico de cada um deles – do Direito, do Cinema e da Bioética.

Em relação ao Direito, utilizaremos enquanto matrizes teóricas principais Eugeny Pashukanis – em especial sua obra *Teoria Geral do Direito e o Marxismo* –, Petr Stucka – conferindo ênfase à leitura de *Direito e Luta de Classes* – e Manuel Atienza – com a devida análise de *Marx y los Derechos Humanos* e *Marxismo y Filosofia del Derecho*. Não obstante, também serão apresentados no texto enquanto leituras complementares Bernard Edelman, Alysson Mascaro, Duncan Kennedy, Roberto Gargarella, Umberto Cerroni, dentre outros.

Nossa preocupação na utilização destes autores do campo jurídico é possibilitar uma discussão embasada no condão Materialista Histórico-Dialético aqui defendido, de modo a refletir sobre a norma jurídica a partir da relação de produção e circulação de mercadorias da sociedade contemporânea, e seus reflexos para o Direito. Destaque que pretendemos, conforme já afirmamos acima, recortar o ambiente dos Direitos Humanos Fundamentais enquanto núcleo de crítica pelo prisma aqui adotado.

Já na esfera do Cinema nossa preocupação é respeitar a metodologia empregada pelos teóricos que aqui estudamos, pois correspondem a existência de caminhos próprios dentro da estrutura do materialismo de matriz marxiana. Assim, não resta dúvidas que os principais autores que utilizaremos aqui são, justamente, Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini.

Sobre a contribuição de Eisenstein é deveras relevante apontar que a nuclear obra aqui analisada será *Film Form*¹, outrossim, enquanto leituras complementares teremos Jacques Aumont e David Bordwell. Por sua vez, com Pier Paolo Pasolini apontaremos os detalhes de sua obra *Heretical Empirism*², principal compilado das teorias do diretor italiano,

¹ Nossa preferência pela tradução em inglês feita por Jay Leyda, uma das responsáveis por levar a obra do diretor para os Estados Unidos. A tradução é tecida diretamente do Russo para o Inglês, de maneira distinta da edição brasileira, que realiza uma dupla tradução. Creditamos, portanto, que a versão norte-americana é mais precisa na apresentação de seus termos e da teoria do diretor, motivo pelo qual optamos pela utilização da mesma.

² Mais uma vez demonstramos a preferência pela tradução em inglês, por Ben Lawton, que nos brinda com uma postura de respeito aos termos técnicos e ao contexto da semiologia do autor. Notamos que existe uma

acompanhada dos posicionamentos de Adao Fernandes da Silva, Maria Betânia Amoroso, Naomi Greene e Luiz Nazário.

Creditamos que nossa preocupação em estudar os métodos cinematográficos corrobora uma postura de respeitar a produção epistemológica do campo de saber aqui manifestado enquanto possível conexão com o Direito. Futuramente neste escrito trabalharemos com maior contundência nosso alarme de evitar diálogos forçados ou carentes do reconhecimento metódico necessário.

Por fim, na esteira de apresentação dos autores e obras fundantes, aqui indicaremos quais contribuições do campo da Bioética serão referenciadas na ilação em comento. Serão referências Volnei Garrafa – aqui referenciado especialmente por *Bioética: Poder e Injustiça* – e Alain Badiou – com o clássico da filosofia contemporânea *Ethics: An Essay on understanding of Evil*³. O que se pretende, portanto, é afirmar uma Bioética de cunho Materialista.

A atenção aqui demonstrada na indicação dos autores se dá pela determinação no emprego adequado da técnica bibliográfica, que deve corresponder a um *close reading* das obras elencadas como forma de recorte adequado das possibilidades de cada eixo cognitivo, respeitando a matriz materialista presente neles.

Por sua vez, a técnica de análise fílmica a ser perpetuada durante o escrito em tela incide sobre a percepção fílmica das matrizes outrora apontadas, quais sejam, a de Sergei Eisenstein e de Pier Paolo Pasolini; a técnica, portanto, respeitará a “Forma do Filme” e o “Empirismo Herético” enquanto manifestações metódicas dos cineastas.

Dito isto, passaremos a identificação dos capítulos que compõem o tecido desta tese, apontando os alvos de cada um. No primeiro capítulo denominado *Arte, Direito e (Bio)Ética* teremos a construção do corpo teórico basilar para realizar o ainda incipiente – em termos de produção vigente – laço entre Direito e Cinema. Como forma de incitar a

tradução para a língua portuguesa de Portugal, todavia, tal como a tradução em Espanhol, creditamos que a tradução não atingiu a intenção original do autor, assim preferimos adotar a versão norte-americana.

³ Em que pese a existência de uma tradução em português para a obra, utilizaremos a versão da Verso Books em inglês, por encontramos na edição brasileira da Relume Dumara alguns pontos de discordância sobre conceitos filosóficos abordados pelo autor.

lógica da estrutura, iniciaremos com um debate sobre Dialética a partir da matriz Materialista, e seguindo para a discussão sobre a crítica ao Direito de fundamento positivista a partir da categoria *Sujeito de Direito* na manifestação de Eugeny Pashukanis.

Ainda no primeiro capítulo enquadraremos a Arte a partir do nicho teórico marxiano e, posteriormente, questionaremos se o Cinema pode ser visto enquanto objeto de análise nessa vertente. Por fim, encontraremos na análise da Bioética vetor central para questionar a possibilidade de utilização do Cinema dos diretores selecionados como métodos de crítica ao discurso burguês dos Direitos Humanos Fundamentais.

Nosso segundo capítulo terá como propósito indispensável uma investigação do Cinema de Sergei Eisenstein (1977) enquanto método de crítica ao contexto normativo do direito burguês. Iremos conferir, para tanto, devida vênua ao método de Eisenstein, qual seja, o reconhecimento da *Forma do Filme* e da *Montagem Intellectual*. Assim, nossa hipótese – acima descrita – será fundamentada a partir de um vislumbre sobre sua trajetória intelectual e seu desenvolvimento do Materialismo de Marx e Engels enquanto forma de produzir, no espectador, emoções centrais para proporcionar insurgências reflexivas e afetivas frente a exploração de classe.

Nossa hipótese de Eisenstein será testada a partir da análise fílmica em relação a duas de suas obras, quais sejam, *A greve* (Стачка, 1925) e *O Encouraçado Potemkin* (Броненóсец «Потёмкин», 1925), ocasião na qual haverá a sugestão de um prisma materialista que questiona a lógica de expropriação do direito burguês e os impactos na vivência ética do proletário – (*Bioética do Comum*).

É no terceiro capítulo que Pier Paolo Pasolini aparecerá também enquanto possibilidade metodológica. Nossa missão principal neste recorte feito será uma apologia ao diretor italiano enquanto também possibilidade de crítica ao discurso burguês da normatividade positivista. *O Empirismo Herético* de Pier Paolo (2005) será o fio condutor não somente de uma ressignificação da linguagem do Cinema, como também ente propulsor de toda uma afirmação referente a crítica do direito.

Neste contexto, testaremos nossa hipótese também com a análise fílmica, com *Accattone: Desajuste Social* (Accattone, 1961) e *O Evangelho Segundo São Mateus (Il vangelo*

secondo Matteo, 1964), e *Salò ou 120 dias de Sodoma* (*Salò, 120 giornate di Sodoma*, 1975) também indicando de qual forma o enfrentamento aqui apontado por Pasolini pode funcionar enquanto método de crítica a norma jurídica tendo em vista uma abordagem materialista da bioética.

No quarto e derradeiro capítulo trataremos as contribuições metodológicas de Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini para uma referência do *Cinema Novo* nacional. Abordaremos as temáticas do Corpo, Ética e da exclusão social proporcionada pelo direito de formulação burguesa a partir do Cinema de Glauber Rocha, projetado em um radicalismo social.

Assim, também haverá a hipótese na qual afirmamos que a projeção de Rocha funciona enquanto método de crítica e, assim, temos por fulcro confirmar este assinalar a partir da análise do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1864). Logo após, passaremos para as considerações finais do trabalho.

1 ARTE, DIREITO E CONHECIMENTO: CAMINHOS DO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO

1.1 O MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO E A QUESTÃO DO CONHECIMENTO

Será no Materialismo Histórico-Dialético, referente a *Crítica da Economia Política* (1982) de Karl Marx, que encontraremos guarida de desenvolvimento do presente. Não buscamos uma pesquisa necessariamente marxiana, mas sim marxista, pois em que pese os construtos de Marx aqui aparecerem durante todo o desenvolvimento da investigação, serão utilizadas as decorrências de sua apropriação metodológica pela vertente da interpretação jurídica, fílmica e bioética dos autores aqui citados.

Todavia, é de suma relevância apontar nesta introdução o que compreendemos enquanto Materialismo Histórico-Dialético, para fins de estabelecer uma linguagem comum sobre o que defendemos enquanto epistemologia neste, afinal, nada mais justo do que apresentar ao leitor como um escrito de doutorado os grilhões fundantes, a fim de seguir não somente os ditames do método na empreitada, como também atingir os fundamentos básicos do

que podemos denominar de uma “Teoria do Conhecimento”. Não apenas a vertente que nos informará, como a central obra de Karl Marx frente as dinâmicas da Economia Política que será o sustentáculo para o delinear adequado deste.

A opção pelo Materialismo supramencionado sugere algo que Bilharinho Naves (2008, p.42) outrora já havia denunciado: “É preciso, então, romper com o campo da ideologia filosófica, recusas as suas questões, e não apenas oferecer outras respostas igualmente ideológicas, e nisso consiste a mudança de terreno que Marx reclama: a passagem da “mistificação ideológica para o conhecimento científico do real”.

Bem nos lembra, e aqui reproduzimos, Roberto Lyra Filho (1983, p.9), sobre os inadequados usos da produção científica de Karl Marx, pois, a referência ao teórico continua ainda polarizando o debate, seja com a ira dos reacionários, quanto ao fanatismo de intérpretes que o deturpam, algo que chegou a denunciar a rejeitar com veemência em sua época com a devida ironia. Muitas vezes, por compreensão inadequada, reconheceu a dificuldade na interpretação do método aplicado na crítica da econômica em “O Capital” (MARX, 2012, p.25). Daí, dentre outros fatores, porque a finalidade de textos como os *Gründrisse* nos interessa tanto neste momento para o que pretendemos aqui tecer, é o que o filósofo baiano Jacob Gorender (1983, p.XX), na sua apresentação da edição brasileira de “O Capital” – versão da Editora Abril – nos notifica:

A riqueza peculiar dos *Gründrisse* reside nas numerosas explicitações metodológicas, pouco encontradas em O Capital. Por se tratar de rascunho, os *Gründrisse* exibem os andaimes metodológicos, depois retirados do texto definitivo. E esses andaimes denunciam a forte impregnação hegeliana do pensamento do autor. Precisamente durante a redação do rascunho, Marx releu a Lógica de Hegel, conforme escreveu a Engels. Não surpreende, por isso, que a própria linguagem seja, em várias passagens, moldada por termos e giros discursivos do mestre da filosofia clássica alemã. A tal ponto que, a certa altura, ficou anotado o propósito de dar nova redação ao trecho a fim de libertá-lo da forma idealista de exposição.

A árdua tarefa de introduzir o método da “Crítica da Economia Política” utilizada por Karl Marx é um problema aqui também enfrentado, e que nos parece ser parcialmente resolvido com a opção de realizar uma breve remissão ao contexto filosófico hegeliano. Ao certo, grande influência no pensamento do teórico, e matriz pela qual Marx mantém a separação radical entre sujeito e objeto do conhecimento (HEGEL, 1992, p.39), com a consequente superação do idealismo e consequente primazia do racional sobre o real

(LEFEBVRE, 1983, p.78-79). Em Hegel, a própria práxis se coloca enquanto um momento de autoconsciência do absoluto – seja enquanto trabalho humano inserido na Fenomenologia do Espírito, como enquanto ideia prática na Lógica – pois, ao filosofar sobre o Absoluto – Saber e Consciência do que o Absoluto tem de si mesmo – faz valer uma teoria absoluta fundamentada pela práxis em si; o contexto crítico frente ao corpus hegeliano veio primeiro com Feuerbach, e depois com o trabalho de Engels e Marx. (SÁNCHEZ-VÁZQUEZ, 1977, p.88-89)

Marx nos afirma que o concreto é concreto porque é a síntese de incontáveis determinações, ou seja, unidade do diverso. Desta feita, o concreto apareceria no pensamento como um procedimento de síntese, como o ponto final, o resultado, jamais com ponto genético, de partida, conforme podemos observar abaixo:

O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso o concreto aparece no pensamento como o processo de síntese, como resultado, não como ponto de partida, ainda que seja o ponto de partida efetivo e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação. No primeiro método, a representação plena volatiliza-se em determinações abstratas, no segundo, as determinações abstratas conduzem à reprodução do concreto por meio do pensamento. Por isso é que Hegel caiu na ilusão de conceber o real como resultado do pensamento que se sintetiza em si, se aprofunda em si, e se move por si mesmo; enquanto que o método que consiste em elevar-se do abstrato ao concreto não é senão a maneira de proceder do pensamento para se apropriar do concreto, para reproduzi-lo como concreto pesado. Mas este não é de modo nenhum o processo da gênese do próprio concreto. (MARX, 1982, p.14)

A primeira nota metodológica, portanto, que temos que assinalar é que Marx realiza a distinção entre o processo de produção e reprodução da realidade e o processo de construção do conhecimento por meio do pensamento, ou seja, a gênese do concreto, a apropriação do concreto, e a reprodução como concreto pensado. Seria de bom alvitre, assim, destacar que o processo de desenvolvimento da realidade ocorre de maneira distinta do processo de apreensão da mesma realidade por meio do que se pode denominar de razão, sendo uma forte ruptura com as iras do Idealismo alemão aqui representado na figura de Hegel:

A Lógica hegeliana desenvolve portanto uma crítica radical do empirismo. Em lugar de procurar o verdadeiro no pensamento, o empirismo “reporta-se à experiência”, postulando que o verdadeiro “deve estar na realidade e existir pela percepção”. Reconhece assim um princípio de liberdade (o homem deve ser por si mesmo), mas a universidade, objeta Hegel, é “outra coisa que o grande número”. A filosofia crítica kantiana, diz ele, compartilha com o

empirismo o “erro de tomar a experiência como único fundamento dos conhecimentos”, não como verdades, mas como conhecimento dos fenômenos, o que resulta inevitavelmente em um relativismo epistemológico. A gênese do *Capital* pressupõe essa crítica do empirismo e da filosofia kantiana. A maioria dos detratores de Marx (a “sociologia de classes” é o mais flagrante exemplo) faz grosseiramente o caminho inverso, criticando as determinações inacabadas da totalidade dialética em nome das categorias metafísicas da percepção empírica. Na Introdução de 1857, Marx explicita a passagem do abstrato ao concreto como “síntese de numerosas determinações” e “unidade da diversidade”. O concreto não é o dado imediato empírico da pesquisa estatística, mas uma construção conceitual ou concreto de pensamento. A possibilidade do conhecimento científico inscreve-se na separação entre o dado empírico e esse concreto construído. (BENSAÏD, 1999, p.151-152).

O sujeito do processo de conhecimento na *Crítica da Economia Política* – em que pese uma gama discursiva que vem a discordar sobre a presença de um sujeito de conhecimento, ou até mesmo sustentar sua superação, como no caso da leitura de Althusser – é prático, múltiplo, anônimo, e por definição não possui consciência de si mesmo – seria, assim, um não sujeito.

A sociedade, enquanto um colendo das atividades de produção econômica, consumo, troca, cuja soma é perceptível para cada um que se coloca em posição “fora dele” (do sujeito) como propriedade “natural” das coisas. O não sujeito, ou o conjunto de atividades que produz e reproduz as representações sociais em torno de um objeto, que produz o que é um objeto representável. Podemos pegar o exemplo privilegiado da mercadoria, que assim como o dinheiro, é eminentemente uma representação e um objeto ao mesmo tempo (BALIBAR, 1995, p.83). Se o sujeito não possui consciência de si mesmo, qual seria a alternativa da *Crítica da Economia Política* para construção de uma possibilidade para o proletário caminhar em uma vertente epistemológica dialética? Nesta situação, devemos voltar para o ensino do texto “Para uma *Crítica da Economia Política*”, a saber:

Para a consciência, pois, o movimento das categorias aparece como o ato de produção efetivo – que recebe infelizmente apenas um impulso do exterior –, cujo resultado é o mundo, e isso é certo (aqui temos de novo uma tautologia) na medida em que a totalidade concreta, como totalidade de pensamentos, como um concreto de pensamentos, é de fato um produto do pensar, do conceber; não é de modo nenhum o produto do conceito que pensa separado e acima da intuição e da representação em conceitos. O todo, tal como aparece no cérebro, como um todo de pensamentos, é um produto do cérebro pensante que se apropria do mundo do único modo que lhe é possível, modo que difere do modo artístico, religioso e prático-menta de se apropriar dele. O sujeito real permanece subsistindo, agora como antes, em sua autonomia fora do cérebro, isto é, na medida em que o cérebro não se comporta senão especulativamente, teoricamente. Por isso também, no método teórico [da economia política], o

sujeito – a sociedade – deve figurar sempre na representação como pressuposição. (MARX, 1982, p.14) (grifo nosso)⁴

A epistemologia de caráter marxista⁵, portanto, deve ser fundada em uma unidade dialética entre sujeito e objeto de conhecimento, conforme vimos até agora. Significa abandonar a distinção entre objetividade e subjetividade que outrora impregnou o positivismo. A prática social ocupa o papel de sujeito e objeto de produção de conhecimento na unidade dialética, quando os cérebros se debruçarem sobre o intento de apropriação das abstrações reais postas pelo sujeito/objeto social. Assim, o conhecimento da realidade, das estruturas sociais e econômicas, e da relação de forças na conjuntura política é condição *sine qua non* para a práxis revolucionária. (LÖWY, 2003, p.208-209)

Daí o conceito de “representante científico de classe” que aqui nos será caro. Em “A Miséria da Filosofia”, de 1847 a concepção em tela nos é apresentada no momento em que o autor aponta que os economistas burgueses poderiam ser enquadrados como representantes desta classe (MARX, 1985, p.102), logo, ciência e representação científica de classe não poderiam ser separados - é o que se vê nas fórmulas de Proudhon. Não seria esta afirmação apta para o campo normativo aqui futuramente analisado? A Ciência, como o mesmo nos aponta, não deveria ser vista como um local “privilegiado”, para se perseguir um conhecimento e uma trajetória a ser enfrentada (MARX, 2012, p.30-31, no prefácio da Edição Francesa de “O Capital”). Sobre o assunto, complementa Löwy (1991, p.96):

Para se ver de uma maneira mais concreta como é que Marx entende essa relação, essa articulação entre representação de classe, ponto de vista de classe, e a produção científica, deve-se recorrer também a outros textos. É nas obras econômicas de Marx que vamos encontrar os elementos para uma teoria marxista da produção científica, nos três volumes de O Capital e o quarto livro

⁴ Um adendo aqui deve ser feito, no texto original alemão *reale Subjekt* e *Subjekt* são as expressões que foram traduzidas como objeto concreto e objeto. Esta tradução acaba por ser reducionista e pode provocar uma redução abrupta na relação entre objetividade e subjetividade do conhecimento. (Vide BATISTA, Flávio Roberto. **Crítica da tecnologia dos direitos sociais**. São Paulo: Dobra, 2013, p.107).

⁵ Utilizaremos o termo “Marxista” e não “Marxiana” pois, em que pese a remissão constante aos escritos de Marx e a sua metodologia, reconhecemos que os objetos de conhecimento aqui expostos não se demonstraram como tópicos fundamentais de sua obra. Ademais, a utilização do Materialismo Histórico-Dialético frente o objeto do Direito nos remonta a obra de Pashukanis, que é uma vertente reconhecida do “Marxismo” enquanto colendo teórico. Portanto, a nota de Axelos se faz central: “El pensamiento de Marx se convirtió en marxismo, movimiento teórico y práctico que no aprehende solamente el mundo sino que se aprehende del mundo. El marxismo se manifestó como una teoría de la historia verdaderamente explosiva y operante, un instrumento de análisis sociológico de extrema eficacia, una poderosa arma de la lucha política. Sin embargo, el marxismo ha conocido, conoce y conocerá sus propias dificultades [...]” (AXELOS, Kostas. *Marx, pensador de la tecnica*. Barcelona: Fontanella, 1969, p.23).

conhecido como A Teoria da Mais-Valia, que na verdade é parte orgânica do Capital. O Capital é um projeto inacabado, mas A Teoria da Mais-Valia faz parte dele. Se estudarmos detalhadamente esses 4 livros de O Capital e, em particular, A Teoria da Mais-valia, vamos ver se esboçar uma teoria do conhecimento científico social. O que ele diz sobre a economia vale também para a sociologia, para a história, para a ciência política. Tem um significado metodológico mais amplo. (grifo nosso)

Pois bem, retornando ao escopo do Materialismo Histórico-Dialético enquanto o norte epistemológico da presente pesquisa, José Paulo Netto, em um livreto – por questões puramente de tamanho – denominado “Introdução ao estudo do método de Marx” nos oferece algumas compreensões de grande valia para a explanação do Materialismo Histórico Dialético visto em sua Crítica da Economia Política.

De acordo com Netto (2011, p.52), é inapropriado conferir, em nome de Marx, uma gama de regulamentações para orientar pesquisas. Para Marx o método não está próximo da leitura positivista encontrada em inúmeros manuais de produção científica – que inclusive elencam a “Dialética” enquanto método a partir de uma leitura que foge ao aporte do materialismo e da práxis –, que elenca um objeto e regras formais para investigação de determinada coisa, quando o sujeito tenta “enquadrar” seu conhecimento. Justifica-se a afirmação de Hector Benoit (1996, p.14), quando salienta que O Capital não seria, aos olhos do positivismo, uma obra científica.

Esta tese coaduna com o que já expusemos na presente tese: não se trata de se afirmar a “Dialética” enquanto método, metódica, ou metodologia na vertente positivista de afirmação – que ainda permanece enquanto estrutura presente nos currículos de produção nas Ciências Humanas e Sociais – mas compreender a unidade dialética que persegue a Crítica da Economia Política, daí a própria “superação” do idealismo hegeliano:

Quanto ao segundo argumento, avançado por Lefebvre, releitura final feita por Marx da Lógica de Hegel para sua pesquisa não prova um Marx Hegel descoberto apenas em 1858, mas se alguma coisa confirma o grande interesse que ele tinha sempre teve para a filosofia hegeliana era sim voltar a ela em vários momentos de sua vida. Se não testemunhos suficiente já mencionados, gostaríamos de lembrar a inspiração do fragmento metodológica hegeliana, já mencionado, a introdução da crítica da economia política, que é de 1857, na qual, no entanto, mais uma vez, enquanto expondo dúvidas pesquisa foram tirados da meditação diurna de Hegel, ele não esqueceu de advertir seu leitor contra a ilusão de Hegel, "conceber a realidade como resultado do pensamento autoconsciente, em última análise contra o idealismo para o qual a consciência cria a a realidade, e o mundo só parece real depois de ter sido pensado, revelando mais uma vez a complexidade de sua atitude em relação a Hegel, que era de atração pelo método e repúdio da metafísica, aceitação da

descoberta metodológica e rejeição do caminho com qual a descoberta tinha sido de seu próprio autor aplicado.⁶ (BOBBIO, 1965, p.250-251, tradução nossa).

Apesar de algumas discordâncias em relação a determinados comentários sobre a obra de Marx, é lúcido o comentário do partidário de Leon Trotsky, Ernest Mandel, sobre o Materialismo Histórico Dialético. Diz o autor que em uma carta a Maurice Lachâtre, o editor da primeira edição francesa de “O Capital” (Vol.1), que foi o primeiro a aplicar esta forma de pensamento na questão econômica, reforçado no segundo pós-fácio da edição alemã da obra pelo próprio Marx, mais uma vez na transposição da superação da tese hegeliana sobre a lógica da história:

Marx opõe-se claramente a seu método dialético de pesquisa e conhecimento ao de Hegel, embora nunca tenha hesitado em reconhecer sua dívida de gratidão ao filósofo alemão, que, estimulado pela revolução francesa, lançou novamente o pensamento dialético no mundo moderno. A dialética de Hegel era idealista: o mecanismo básico era a Idéia absoluta; a realidade material era apenas uma aparência externa da essência ideal. Para Marx, por outro lado, a dialética é materialista, “o ideal é apenas o material transposto e traduzido na mente humana” (MANDEL, 1998, p.16)⁷.

Outrossim, é no primeiro prefácio da edição original do volume inicial d’O Capital que se percebe a menção do autor que o conteúdo de “Para a Crítica da Economia Política” – resumido no primeiro tomo da obra d’O Capital –, texto basilar que possui uma “Introdução” – apesar de não ser originalmente assim denominada por Marx⁸ – de grande

⁶ No original: Quanto al secondo argomento, addotto dal Lefèbvre, la tarda rilettura fatta da Marx della Logica di Hegel e il beneficio ritrattono per le sue ricerche, non prova che Marx abbia scoperto Hegel solo nel 1858, ma se mai conferma il vivo interesse ch'egli aveva sempre avuto per la filosofia hegeliana sì da tornarci su in vari momenti della sua vita. Se non bastassero le testimonianze già citate, vorremmo ricordare l'ispirazione hegeliana del frammento metodologico, già ricordato, la Introduzione alla critica dell'economia politica, che è del 1857, nel quale tuttavia, ancora una volta, pur esponendo canoni di ricerca che erano tratti dalla diuturna meditazione di Hegel, non tralasciava di mettere in guardia il suo lettore contro l'illusione di Hegel, « di concepire il reale come il risultato del pensiero automoventesi, in ultima analisi contro l'idealismo per il quale la coscienza crea la realtà, e il mondo appare reale solo dopo che è stato pensato, rivelando ancora una volta la complessità del suo atteggiamento verso Hegel, che era di attrazione per il metodo e di ripudio della metafisica, di accettazione della scoperta metodologica e di rifiuto del modo con cui la scoperta era stata dal suo stesso autore applicata. (BOBBIO, 1965, p.250-251)

⁷ No original: Marx opone claramente su próprio método dialéctico de investigación e conocimiento al de Hegel, pese a que nunca dudó en reconocer su deuda de gratitud al filósofo alemán, quien, acicateado por la revolución francesa, lanzó nuevamente el pensamiento dialéctico al mundo moderno. La dialéctica de Hegel era idealista: el motor básico era la Idea absoluta; la realidad material era solamente una apariencia externa de la esencia ideal. Para Marx, por el contrario, la dialéctica es materialista, “lo ideal no es sino lo material traspuesto y traducido en la mente humana” (MANDEL, 1998, p.16).

⁸ Quando dizemos não denominado, nos valemos da seguinte afirmação do autor: “Suprimo uma introdução geral que havia esboçado, pois, graças a uma reflexão mais atenta, parece-me que toda antecipação perturbaria os resultados ainda por provar, e o leitor que se dispuser a seguir-me terá que se decidir a ascender do particular para o geral”. (MARX, Karl. **Para uma crítica da economia política**. São Paulo: Abril Cultural, 1982, p.134).

valia para compreensão do caráter do Materialismo Histórico Dialético. Em “Introdução à Crítica da Economia Política” – parte dos manuscritos descobertos por Karl Kautsky em 1902, e originalmente publicado em *Die Neue Zeit* em 1903 – compreende-se a vertente dialética do autor, sendo base referencial para a compreensão do que significa um “método” em Marx.

Quando Marx afirma o prisma dialético – a partir de sua influência hegeliana – ao estudo dos problemas econômicos, estes não serão mais considerados separados de outros – uma segmentação epistemológica – mas sim a partir de suas conexões internas como uma totalidade integrada, estrutura ao redor de um predominante modo de produção básico. Interessante notar que existe uma falha em todo materialismo precedente, apontada por Marx e Engels, o que incluiu também a postura de Feuerbach, qual seja: somente capta a coisa (Gegenstand), a realidade, sob a forma do objeto (Objekt) ou da contemplação (Anschauung), porém não enquanto atividade humana sensorial, ou seja, enquanto prática, não de maneira subjetiva (SANTOS, 1986, p.15). O objeto do conhecimento científico, conforme já mencionamos no início deste tópico, em uma vertente pautada na vertente do materialismo proposto por Marx e Engels, deve reconhecer que os fatos não têm significação sozinhos, mas somente como integrantes de procedimentos: ou seja, movimento, portanto, qualquer conclusão é inacabada e circunstancial (PRADO JÚNIOR, 2014, p.15-16):

Essa totalidade é analisada em todos os seus aspectos e manifestações, determinados por certas leis de movimento dadas, que também estão relacionadas às suas origens e inevitáveis desaparecimentos. Aparentemente, essas leis do movimento de um determinado modo de produção nada mais são do que o desenvolvimento das contradições internas dessa estrutura, que define sua verdadeira natureza. A estrutura econômica dada, por sua vez, é caracterizada ao mesmo tempo pela unidade dessas contradições, bem como por suas lutas, as quais determinam as constantes mudanças que ela sofre. As mudanças (quantitativas) que ocorrem constantemente, no modo de produção dado, através da adaptação, integração de reformas e autodefesa (evolução), distinguem-se das mudanças (qualitativas) que, por saltos repentinos, eles produzem uma estrutura diferente, um novo modo de produção (revolução) (MANDEL, 1998, p.16)⁹.

⁹ No original: Esta totalidad es analizada en todos sus aspectos e manifestaciones, tal y como está determinada por ciertas leyes del movimiento dadas, que se relacionan también con sus orígenes y su desaparición inevitable. Según parece, estas leyes del movimiento de un modo dado de producción no son otra cosa que el desarrollo de las contradicciones internas de esa estructura, que define su verdadera naturaleza. La estructura económica dada, a su vez, está caracterizada al mismo tiempo por la unidad de esas contradicciones así como por sus luchas, todo lo cual determina los cambios constantes que experimenta. Los cambios (cuantitativos) que ocurren constantemente, en el modo dado de producción, a través de la adaptación, de la integración de reformas y de la defensa propia (evolución), se distinguen de

Em nenhum momento se apresentou o que se “pensava” sobre o Capital a partir de categorias pré-estabelecidas, ou dogmaticamente instituídas. Se descobriu a estrutura e a dinâmica reais do capital, extraindo a efetividade do movimento – sem cair em uma lógica formal – indicando sua própria lógica: se percebeu a reprodução ideal do seu movimento real (NETTO, 2011, p.53). A ideologia que se interessa pela parte dita “material” da concretude da vida dos homens, por intermédio da economia política, que confre a melhor explicação da contradição manifestada no núcleo da práxis, qual seja, a luta de classes (1977, p.42).

Neste diapasão, salienta Becker (1980, p.13) que seria inadequado falar que a “Economia marxista” é dialética – tomando sua crítica política –, mas sim adequado mencionar que uma vez a evolução social sendo propriamente dialética que a análise econômica também pode ser. É por isso que Jean Hyppolite nos informa a atenção que devemos ter na leitura da obra de Marx – e que será apontada durante todo o trabalho – sobre a manifestação da própria dialética:

A evolução ou estrutura do pensamento de Marx entre 1840 e 1847 pode ser abordada de duas maneiras diferentes. Em um caso, podemos considerar que, depois de ter sido mais ou menos um hegeliano, tendo desempenhado um papel na ala esquerda do hegelianismo, Marx abandonou completamente suas escapadelas juvenis. Assim, seu desenvolvimento culmina no materialismo histórico, e a formulação dessa doutrina deve ser considerada independentemente de seus primeiros trabalhos. Há, de fato, um corpo de doutrina que permanece por si mesmo e não requer interpretação em termos do desenvolvimento dos estudos anteriores. Desse ponto de vista, a base econômica da sociedade, ou as forças de produção e a estrutura econômica, constituem uma infra-estrutura, enquanto as superestruturas são o produto de desenvolvimentos objetivos na base econômica. Existe um reconhecimento mais ou menos explícito da reação das estruturas secundárias sobre sua fundação, mas o papel desempenhado na dialética social pelo surgimento da consciência, que consideramos essencial, não é suficientemente compreendido. Em última análise, sob esse ponto de vista dificilmente se pode evitar a interpretação do materialismo dialético - uma expressão de Marx e Engels que nos parece bastante obscura e, até certo ponto, até autocontraditória - sob o modelo de um materialismo não qualificado ou objetivismo científico. Mas Marx teria considerado tal interpretação objetivista como uma das formas mais extremas da alienação do homem como ser vivo e ativo. Em nossa opinião, o atual debate sobre a concepção de materialismo de Marx seria esclarecido se retornássemos aos escritos filosóficos anteriores ao Manifesto Comunista e ao Capital . De fato, pode ser concedido - e esta é a abordagem alternativa a Marx - que ele não pode ser entendido a menos que se inicie em seus trabalhos filosóficos. Em particular, para ler o Capital, sem antes ter lido - a Contribuição para a Crítica da Filosofia do Direito de Hegel e os

los cambios (cualitativos) que, mediante saltos bruscos, producen una estructura diferente, un nuevo modo de producción (revolución) (MANDEL, 1998, p.16).

Manuscritos Econômicos e Filosóficos, sem ter lido a Fenomenologia de Hegel, inevitavelmente leva a uma série de más interpretações. Nem o economista que ignora a dialética da alienação, desenvolvida por Hegel e Feuerbach, nem o filósofo que negligencia os estudos econômicos de Engels, que tiveram uma influência tão considerável sobre Marx, podem entender a dinâmica ou a dialética que é o coração do Capital ou a noção de valor como um trabalho socialmente necessário que não pode ter significado para o economista ou para o filósofo que permanece dentro dos limites de sua disciplina. A exploração da conjunção das duas disciplinas é característica de Marx e é admiravelmente expressa no estudo mencionado acima, cujo título, Manuscritos Econômicos e Filosóficos, formula todo um programa de futuras investigações (HYPPOLITE, 1969, p.96.) (grifo nosso)¹⁰

O conhecimento é, portanto, uma produção do pensamento, resultado da operação cerebral do que se representa a realidade objetiva, ou seja, as situações e feições desta que se trata de conhecer, e que se entrelaçam e se totalizam, unificam – “a unidade na diversidade”. O pensamento de Marx sobre a história envolve reforçar o progresso enquanto consequência da evolução de vários sistemas de classes, todos eles condicionados por produções técnicas e meios de produção contingencialmente e momentaneamente situados; são justamente nos antagonismos de classe, inserido nas relações entre as diferentes camadas da sociedade e os meios de produção predominantes, que encontraríamos a força matriz básica do processo (DOBB, 1972, p.50).

¹⁰ No original: “The evolution or structure of Marx's thought between 1840 and 1847 may be approached in two different ways. In one case we might take the view that, after having been more or less a Hegelian, having played a part in the left wing of Hegelianism, Marx completely abandoned his youthful escapades. Thus his development culminates in historical materialism, and the formulation of this doctrine is to be considered quite independently of his early works. There is indeed a body of doctrine which stands by itself and requires no interpretation in terms of the development of the earlier studies. On this view, the economic basis of Society, or the forces of production and the' economic structure, constitutes an infra-structure, while the super-structures are the product of objective developments in the economic basis. There is more or less explicit recognition . of the reaction of the secondary structures upon their foundation, but the part played in the social dialectic by the rise of consciousness, which we consider essential, is not sufficiently understood. Ultimately, on this view one can hardly avoid interpreting dialectical materialism-an expression of Marx and Engels which seems to us quite obscure and in a sense even self-contradictory--on the model of an unqualified materialism or scientific objectivism. But Marx would have regarded such an objectivist interpretation as one of the most extreme forms of the alienation of man as a living and active being. In our own opinion, the current debate over Marx's conception of materialism would be clarified if one were to return to the philosophical writings prior to the Communist Manifesto and Capital. Indeed, it might be granted-and this is the alternative approach to Marx-that he cannot be understood unless one starts from his philosophical works. In particular, to read Capital, without previously having read -the Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right and the Economic and Philosophical Manuscripts, indeed, without having read through Hegel's Phenomenology, inevitably leads to a series of misinterpretations. Neither the economist who ignores the dialectic of alienation, developed by Hegel and Feuerbach, nor the philosopher who overlooks the economic studies of Engels, which had such considerable influence on Marx, can understand either the dynamic or the dialectic which is the heart of Capital or the notion of value as socially necessary work which can have no meaning for either the economist or philosopher who remains within the limits of his discipline. The exploration of the conjunction of the two disciplines is characteristic of Marx and is admirably expressed in the study mentioned above, whose title, Economic and Philosophical Manuscripts, formulates a whole program of future investigations. (HYPPOLITE, 1969, p.96.)

Assim, o Capitalismo é a denominação que se dá a uma forma de organização econômica inserida na história, que resulta de comportamentos coletivos na esteira produtiva de determinada sociedade, ou seja, nas relações produtivas. Para além do engodo da Metafísica, o ato de conhecer não pode ser de coisas, seres, entidades, mas sim das relações que se trata de descobrir, representar e aprender mentalmente:

A marcha do Conhecimento – inclusive aqui naturalmente, e em particular, a Ciência propriamente, que não é senão o Conhecimento melhor sistematizado e deliberadamente elaborado – consiste assim na elaboração de conceitos representativos das relações observadas e determinadas no seio da Realidade considerada. O que se realiza pela articulação de conjugação em totalidades e unidades de conjunto, de feições e situações já anteriormente determinadas, devidamente conceituadas e assim observáveis. Feições e situações estas que de tal modo congregadas, ou mais precisamente relacionadas e sistematizadas num conjunto, se apresentarão agora de novo ângulo, constituindo feição original ainda não observada e considerada. (PRADO JÚNIOR, 2001, p.37)

Karl Marx desenvolveu as três principais correntes ideológicas inseridas no século XIX, a filosofia clássica germânica, a economia política clássica britânica e o socialismo francês. Desta feita, podemos considerar o marxismo como sucessor legítimo do que fora produzido, possuindo lógica e unidade notáveis (LENIN, 1988, p.15). A ciência do proletariado possui a notável capacidade de incorporar as parciais verdades produzidas pelas “ciências burguesas” e ultrapassá-las de modo dialético – *Aufhebung* –, negando e criticando sua estrutura e limitações de classe (LÖWY, 1978, p.34).

O conhecimento da realidade deve servir sua transformação, a fim de conduzir um processo histórico eivado de contradições e ameaçado pelas categorias ideológicas que culminam a dialética dos processos sociais. As conexões das partes com a totalidade indicam o movimento cabível para a estrutura proletária sustentar a superação das contradições inerentes ao capitalismo enquanto sistema de produção dotado de categorias abstratas como dinheiro, salário, moeda, e até mesmo o próprio conceito de norma jurídica.

Uma “teoria” importa diretamente à prática, e a prática teórica, epistêmica, importa ao marxismo em seu desenvolvimento e na concretização da dialética (ALTHUSSER, 1967, p.19-20); neste sentido, tanto Marx como Engels alcançaram uma valiosa unidade entre teoria e prática em suas vidas, ainda que não com uma identidade ininterrupta ou imediata (ANDERSON, 2004, p.24-25). Sem a dialética materialista não é possível pensar e

transformar a lógica capitalista, pois é a forma de pensar e transformar o real por parte de um sujeito inserido no processo produtivo: o pensamento pode coisificar, mas também descobrir a coisificação e colher outros movimentos do real (IANNI, 1985, p.11-12)

A dificuldade é, portanto, como reconhecer a “metodologia” no campo do Direito e na análise da Arte cinematográfica – tomando por base as contribuições da Bioética materialista. Essa indagação já é vista desde Engels (2015, p.117), quando mencionou sobre a dificuldade da interação dialética do mesmo, uma vez sua condição de construto da racionalidade burguesa que se pretende acima da história, é que encontraremos no discurso da crítica de Pashukanis a guarida necessária para continuidade do escrito. Todavia, é adequado mencionar o modo pelo qual a o Direito é visto pelo Materialismo Histórico-Dialético, para então adentrarmos aos conceitos basilares da Arte pela metodologia elencada.

E é a partir desta opção que guiaremos a investigação do cinema de Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini enquanto metódicas que se valem do Materialismo Histórico-Dialético enquanto método crítico de produção artística, e, uma vez consolidada esta hipótese, caminharemos para a afirmação da obra dos diretores em comento como crítica do Direito burguês.

1.2 O SUJEITO DE DIREITO E SEU FETICHISMO: CONTRA A MORALIDADE DO POSITIVISMO JURÍDICO

Seria possível pensar um contexto de observância do fenômeno dos Direitos Humanos Fundamentais e do Sujeito de Direito a partir da vertente materialista histórico-dialética? Para responder a tal indagação, que se encontra no campo da problemática sociológica e filosófica do prisma normativo, devemos apresentar três premissas que exsurge do pensamento de Eugeny Pashukanis, que aqui será matriz teórica fundamental do presente. Desde já afirmamos, por opção teórica do presente, que seguiremos com a utilização da terminologia “Pashukanis” com o “sh” ao invés da tradução nacional, que usualmente coloca com “ch”, em razão de adequação ao contexto internacional de produção científica sobre o autor.

De acordo com Umberto Cerroni, Eugeny Pashukanis representa o ponto mais alto do pensamento jurídico soviético (1976, p.63). Nosta tese discorda parcialmente da afirmação de Cerroni: em termos de reflexão soviética o autor, em conjunto com Stucka, representa o grau mais sofisticado da teoria, ao certo, todavia, Pashukanis representa um dos pontos mais originais sobre o fenômeno jurídico a partir de uma análise concreta. Posto em outros termos, “Teoria Geral do Direito e o Marxismo” deve ser encarado com a grande resposta já produzida – ainda que não intencionalmente – ao contexto kantiano e neokantiano que impregnou as afirmações históricas do Direito na modernidade.

Estudioso que se atentou demasiadamente ao materialismo enquanto lógica a ser aplicada no discurso sobre a norma jurídica para sua desconstrução, não teve uma vasta produção consolidada, porém, problematizou em sua obra central – supramencionada – um conjunto de ideias que demonstrou a cólera da teoria do direito burguesa até então. Oscar Correias sumula, de maneira precisa, as ideias principais da reflexão do autor:

Uma consideração dialética do Direito implicaria o seguinte: 1) Não haveria nenhum método jurídico-dialético além de uma exposição sobre o Direito. Em outros termos, a dialética do direito seria a própria exposição do universo jurídico. 2) Seria, ao mesmo tempo, a crítica da teoria geral do direito que até agora era conhecida nas escolas de direito. Referindo-se à economia política, Marx vai para Lasalle nestes termos: "A obra em questão é, em primeiro crítica das categorias econômicas, ou se você quiser (se você quiser), o sistema da economia burguesa apresentada de forma crítica, é ao mesmo tempo uma imagem do sistema e da crítica desse sistema através de sua própria exposição. 3) Essa exposição sobre o Direito deve cobrir todo o universo jurídico com base em elementos abstratos e simples, culminando perceber a estrutura global em um discurso que não poderia escapar qualquer escola particular. 4) mostración da estrutura legal moderna imediatamente colocam vários problemas: a) que deve levar em conta as diferenças que certamente aparecem entre a construção teórica e o propósito específico direito, ou seja, a legislação vigente. Deveras governa realmente ditada pelo Estado, que estão em violação da estrutura, b) também aparecem diferenças entre a estrutura e certos ramos do direito ou certas instituições que são contraditórios em relação ao sistema como um todo será encontrado, mas esse descompasso mais tem o caráter de "erro legal" simples, mas como verdadeira contradição, é que a estrutura rejeita institutos, mas ao mesmo tempo são impostas por; sociedade "real". Por exemplo, o acordo coletivo que ser claramente incompatível com o princípio da autonomia e rejeitado pela estrutura, não pode deixar de aparecer na ordem jurídica nacional na medida em que tal é exigido pela sociedade, c) A relação entre a estrutura legal e a sociedade como um todo também deve ser explicada. A sociedade moderna seria, assim, o ponto de partida para a explicação do direito moderno como um todo. No entanto, esquivar, uma consideração dialética da lei deveria partir das categorias legais e então explicar a relação da estrutura legal com o resto, dos fenômenos sociais; o método de partir do social

para culminar no aspecto legal parece incorreto. (tradução nossa, grifo nosso, CORREAS, p.246)¹¹

Haveria alguma forma de sustentáculo do discurso jurídico burguês vigente? Em uma vertente deveras pautada na circulação mercadológica inserida no seio social, imbricada com fetichismos e reificações, o exercício da ideologia enquanto projeção de todas as ações sociais engloba o Direito em seu formato superestrutural para fins de segregação social. Em outros termos, seria o contexto da norma jurídica e sua aplicação mais um instrumento que forja a desigualdade produzida a partir das movimentações (re)produtivas. Tomando por base a teoria de Marx, Pashukanis desenvolve o raciocínio pautando seu discurso a partir do objeto “Forma Jurídica”, indo além do que o pensador alemão apresentou em sua obra sobre a Economia Política, conforme nos informa Sánchez-Vasquez (1976, p.111) no prólogo da edição mexicana de *La teoría general del derecho y el marxismo*:

Com relação a isso, Marx faz duas declarações das quais Pashukanis partirá para extrair conclusões muito controversas. Marx diz, por um lado, que todo o direito é o direito da desigualdade, ou a aplicação de uma medida igual o que é desigual, e que "o direito igual aqui ainda é, em princípio, ou seja, no período de transição, o direito burguesa ". Garó é que Marx admite que na nova sociedade há mudanças de forma e conteúdo. Os direitos iguais não reconhecem, por exemplo, as desigualdades de classe, mas são individuais, na distribuição, porque nas condições materiais de produção nada pode ser propriedade do indivíduo. É claro, portanto, o que constitui para Marx o caráter burguês do direito, ou sua "limitação burguesa": precisamente na aplicação de

¹¹ No original: Una consideración dialéctica del derecho implicaría lo siguiente: 1) No existiría un método jurídico-dialéctico al margen de una exposición del derecho. En otros términos, la dialéctica del derecho sería la exposición misma del universo jurídico. 2) Sería al mismo tiempo la crítica de la teoría general del derecho que hasta ahora se ha conocido en las escuelas de derecho. Refiriéndose a la economía política, Marx se dirige a Lasalle en estos términos: "El trabajo de que se trata es, en primer lugar *la crítica de las Categorías económicas*, o bien, si quieres (if you like), el sistema de la economía burguesa presentado en forma crítica. Es a la vez un cuadro del sistema y la crítica de ese sistema a través de su propia exposición". 3) Tal exposición del derecho debería contemplar *todo* el universo jurídico partiendo de elementos abstractos y simples, para culminar dando cuenta de la estructura total en un discurso del que no pudiera escapar ningún instituto particular. 4) La mostración de la estructura jurídica moderna plantearía inmediatamente varios problemas: *a)* se deberá dar cuenta de las diferencias que seguramente aparecerán entre la construcción teórica y el derecho objetivo concreto, es decir la legislación vigente. En efecto se encontrarán normas efectivamente dictadas por el Estado, que son violatorias de la estructura, *b)* También aparecerán diferencias entre la estructura y ciertas ramas del derecho o ciertas instituciones que son contradictorias con relación al sistema en su conjunto, pero este desajuste ya no tiene carácter de simple "error legislativo", sino que, como verdadera contradicción, se trata de institutos que la estructura rechaza pero que al mismo tiempo son impuestos por la; sociedad "real". Por ejemplo, el contrato colectivo de trabajo que siendo evidentemente contradictorio con el principio de la autonomía de la voluntad y rechazado por la estructura, no puede dejar de aparecer en el orden jurídico nacional en la medida en que así es requerido por la sociedad, *c)* Deberá explicarse también la relación que existe entre la estructura jurídica y la sociedad en su conjunto. La sociedad moderna sería así el punto de partida para la explicación del derecho moderno en su conjunto. Ski embargo, una consideración dialéctica del derecho debería partir de las categorías jurídicas para después explicar la relación de la estructura jurídica con el resto, de los fenómenos sociales; el método de partir de lo social para culminar en lo jurídonae parece incorrecto.

uma medida igual ao que é desigual. E, nesse sentido, e não há razão para procurar outro, ele também diz que, na sociedade socialista, a igualdade de direitos continua a ser burguesa: agora, qual é o futuro definitivo da lei? Ao longo deste texto (*Crítica do Programa de Gotha*), Marx não menciona explicitamente o desaparecimento de lei ou extinção, mas a direita em relação à nova estrutura econômica ou camada superior da sociedade que a sociedade propriamente comunista. Por um lado, ele fala de um direito de evitar a "todos estes problemas" (referindo-se àqueles da aplicação de uma medida igual a indivíduos desiguais e que "são inevitáveis na primeira fase da sociedade comunista"). Esse direito, diz ele sem rodeios, "não deveria ser o mesmo, mas desigual". Mas se nos disse anteriormente que todo o direito é o direito da desigualdade, no sentido assinalou que o igual ou burguesa é a implementação de uma medida que é desigual, a lei desigual significaria abnegação como um direito. No entanto, Marx diz categoricamente que na sociedade comunista o "horizonte estreito da direita burguesa" será ultrapassado, o que não pode acontecer como vimos em sua fase inferior ou socialista. (tradução nossa)¹²

É hipótese central do nosso trabalho afirmar que a íntima relação entre Estado e sistema capitalista somente é perfeita com a presença de uma estrutura jurídica igualmente forjada sob a égide da ilusão proposta pelo sistema econômico vigente. Dentre outros termos, que o Direito é um fenômeno ideológico, estando relacionado a um emaranhado de interesses de determinada classe social. A hipótese em análise já havia sido confirmada por Marx, que ao se ocupar de uma crítica cujo objeto de vislumbre figurasse justamente na conexão interna das relações de produção burguesas, encontrou o sistema de representações pelo qual a sociedade burguesa reflete sobre si mesma, como as teses liberais de Direito e Cidadania – em seu aspecto formal (LIRIA, ZAHONERO, 2010, p.239), sobre a temática vale a nota:

A cidadania (isto é, o estado de direito) e o capitalismo (isto é, a sociedade de mercado) não seriam mais que as duas faces do projeto político do iluminismo.

¹² No original: "Con respecto a esto, Marx hace dos afirmaciones de las que partirá Pashukanis para sacar a su vez conclusiones muy controvertidas. Marx afirma por un lado que todo derecho es derecho de la desigualdad, o sea aplicación de una medida igual a lo que es desigual, y que "el *derecho igual* sigue siendo aquí, en principio es decir, en el periodo de transición, el derecho burgués". Garó está que Marx admite que en la nueva sociedad hay cambios de forma y contenido. El derecho igual no reconoce, por ejemplo, desigualdades de clase, pero sí individuales, en la distribución, pues en las condiciones materiales de producción nada puede ser propiedad del individuo. Queda claro, por tanto, en qué consiste para Marx el carácter burgués del derecho, o su "limitación burguesa": justamente en aplicar una medida igual a lo que es desigual. Y, en este sentido, y no hay por qué buscar otro, dice también que, en la sociedad socialista, el derecho igual sigue siendo burgués, Ahora bien, ¿cuál es el porvenir definitivo del derecho? En todo este texto (*Crítica del Programa de Gotha*), Marx no habla explícitamente de la desaparición del derecho o de su extinción, pero sí del derecho con relación a la nueva estructura económica o fase superior de la sociedad que sería propiamente la sociedad comunista. Por un lado, habla de un derecho que evitara "todos estos inconvenientes" (se refiere a los que provienen de la aplicación de una medida igual a individuos desiguales y que "son inevitables en la primera fase de la sociedad comunista"). Este derecho, dice tajantemente, "no tendría que ser igual, sino desigual". Pero si antes se nos ha dicho que todo derecho es derecho de la desigualdad, en el sentido apuntado de que lo igual o burgués es la aplicación de una misma medida a lo que es desigual, el derecho *desigual* significaría la negación de sí mismo como derecho. Ahora bien, Marx sí dice categóricamente que en la sociedad comunista se rebasará el "estrecho horizonte del derecho burgués", lo que no puede acontecer como hemos visto en su fase inferior o socialista."

Atendendo à pretensão central do liberalismo, tanto a lei quanto o capitalismo não seriam nada mais do que o resultado da implantação dos princípios fundamentais do Iluminismo: liberdade, igualdade, propriedade. Agora, esta alegação é justificada? A lei e o capitalismo realmente constituem algo como dois lados da mesma moeda? Eles são realmente o anverso e o reverso do projeto político da modernidade? Ambos são, em todo caso, parte do mesmo corpo de conceitos? Existe realmente algo no conceito moderno de liberdade que, de um modo necessário, deriva do capitalismo? O projeto de uma sociedade de mercado é consubstancial ao conceito esclarecido do estado de direito?¹³ (LIRIA, ZAHONERO, 2010, p.239-240, tradução nossa)

Dito de outra forma, Marx já havia percebido a falibilidade do discurso universalista de Kant, do Iluminismo Jurídico enquanto transposição dos interesses da classe burguesa. A própria manifestação da liberdade em Kant – primeiro princípio, a priori, do Estado Civil – já denunciaria a relação entre este axioma com o mercado, implicando em consequências políticas e jurídicas de legitimação da apropriação da mais-valia e de uma vida para o trabalhador marcada pela presença ideológica de uma “coletividade” projetada no conceito de igualdade formal que, no concreto, não se sustenta:

O conceito moderno de liberdade (que Kant estabeleceu como o primeiro princípio a priori o estado civil e que, em qualquer caso, é a pedra angular da lei) poderia ser indicado como o direito de todos a fazer o que ele quer com sua própria pessoa e com tudo o que ele tem o direito de reivindicar como seu, isto é, com sua propriedade. Agora, é realmente possível sustentar que, puxando para o final do fio da liberdade (a pedra sobre a qual o edifício completo da lei repousa), o resultado só pode ser o capitalismo? Ou seja, podemos sustentar a validade da equação que a liberdade (ou seja, que todos têm o direito de fazer o que quiser com sua propriedade) = mercado (que todos podem tentar entrar em suas relações com os outros, o benefício máximo das estacas de sua própria pessoa e propriedade) = capitalismo (a generalização de um modo de produção e de troca que é orientado de uma forma nada sistemática mais de lucros) ? Esta equação é legítima em qualquer um dos seus dois passos? É evidente que a maneira pela qual a equação "liberdade = mercado = capitalismo" é pensada implicará consequências políticas da primeira magnitude. Com efeito, a questão sobre a validade da equação (em seus dois elos) nos coloca imediatamente diante de questões relacionadas à necessidade ou não de suprimir o mercado e superar a lei, se o que está envolvido é acabar com o capitalismo. . Certamente, se a lei eo capitalismo eram partes em última análise, inseparáveis de um mesmo projeto político (ou seja, o projeto político do Iluminismo para o qual está prevista constituída sociedade moderna), é claro que você não podia lutar contra um sem oposição ao mesmo tempo para o outro. É necessário, então, abolir o mercado e superar

¹³ No original: “La ciudadanía (es decir, el Estado de derecho) y el Capitalismo (es decir, la sociedad de mercado) no serían más que las dos caras del proyecto político de la Ilustración. Atendiendo a la pretensión central del liberalismo, tanto el derecho como el capitalismo serían nada más que el resultado de implantar los principios fundamentales de la Ilustración: libertad, igualdad, propiedad. Ahora bien, ¿está justificada esta pretensión? ¿Constituyen realmente el derecho y el capitalismo algo así como dos caras de la misma moneda? ¿Son efectivamente el anverso y el reverso del proyecto político de la Modernidad? ¿Constituyen ambos, en cualquier caso, parte del mismo cuerpo de conceptos? ¿Hay, efectivamente, algo en el concepto moderno de libertad que, de un modo necesario, deriva en el capitalismo? ¿Resulta consustancial al concepto ilustrado de Estado de derecho el proyecto de una sociedad de mercado?”

o direito de acabar com o capitalismo? (tradução nossa, (LIRIA, ZAHONERO, 2010, p.240)¹⁴

A partir do conjunto de ideias presente na crítica econômica de Marx que Pashukanis tecerá considerações nucleares para a crítica do direito burguês enquanto um movimento histórico pautado na legitimidade das relações de expropriação social. Ora, é justamente na despolitização da luta de classes pelo uso do Direito enquanto uma via de pacificação social que podemos observar as formulações de matriz ideológica pulsando em sua totalidade. Assim, a obra do autor soviético aqui se faz, ao nosso ver, necessária pois desenvolve a via do materialismo histórico-dialético aplicado a norma jurídica enquanto objeto de análise, e, outrossim, por dar continuidade ao contexto metodológico proposto por Marx:

Segundo Pashukanis, portanto, a crítica do direito deve acompanhar a metodologia da crítica marxiana da economia política, que é uma crítica de forma. Marx, é certo, introduziu um método muito peculiar de investigação da realidade, [...], baseado na identificação das abstrações reais mais simples criadas pela prática social, desenvolvendo-se em conexões íntimas a fim de reproduzir no cérebro do cientista a totalidade social concreta na forma de um concreto pensado. É por isso que Marx iniciará os estudos sobre O Capital desvendando a forma mercadoria e seu atributo valor de troca, determinações abstratas mais simples e que guardam o segredo de todo o modo de produção capitalista. Para aplicar método semelhante ao direito burguês, Pashukanis deverá indicar qual é a abstração fundamental da técnica jurídica, isto é, qual é aquela determinação que, embora seja abstrata e simples, guarda em si a chave do funcionamento do direito burguês. (BATISTA, 2013, p.165)

Qual seria a lógica de funcionamento do Direito burguês? A quem serve a norma jurídica em um contexto histórico de criação dogmática do presente? Um problema de método se

¹⁴ No original: “El concepto moderno de *libertad* (que Kant establece como el primer principio *a priori* del Estado civil y que, en cualquier caso, constituye la piedra angular del derecho) se podría enunciar como el derecho de cada uno a hacer lo que le dé la gana con su propia persona y con todo lo que tenga derecho a reclamar como suyo, es decir, con su propiedad. Ahora bien ¿cabe, efectivamente, sostener que tirando hasta el final del hilo de la libertad (piedra sobre la que descansa el completo edificio del derecho), el resultado no puede ser sino el capitalismo? Es decir, ¿se puede sostener la validez de la ecuación según la cual *libertad* (o sea, que cada uno tenga derecho a hacer lo que le dé la gana con su propiedad) = *mercado* (que cada uno pueda intentar obtener, en su trato con los otros, el máximo beneficio posible de la puesta en juego de su propia persona y de su propiedad) = *capitalismo* (la generalización de un modo de producción e intercambio que se orienta de un modo sistemático nada más que a la obtención de beneficios)? ¿Es legítima esta ecuación en alguno de sus dos pasos? Resulta evidente que el modo como se piense la ecuación «libertad = mercado = capitalismo» implicará consecuencias políticas de primera magnitud. En efecto, la pregunta por la validez de la ecuación (en sus dos eslabones) nos coloca de inmediato ante cuestiones relativas a la necesidad o no de suprimir el mercado y superar el derecho, si de lo que se trata es de acabar con el capitalismo. Ciertamente, si derecho y capitalismo fuesen en último término dos partes inseparables del mismo proyecto político (a saber, el proyecto político de la Ilustración por el que se pretende constituida la sociedad moderna), es evidente que no se podría luchar contra lo uno sin oponerse al mismo tiempo a lo otro. ¿Es necesario, pues, abolir el mercado y superar el derecho para acabar con el capitalismo?”

observa nas indagações exordiais do soviético, qual seja, não se reconhecia o impacto das categorias kantianas e neokantianas na produção do direito enquanto um produto ideológico de manutenção de classes. Existe, na visão do autor, uma necessária crítica ao contexto da tradição jurídica ocidental, em especial a partir do que vemos no primeiro capítulo de “Teoria Geral do Direito e o Marxismo”, quando o autor soviético sustenta que o formalismo de tradição jurídica ocidental retira a complexa historicidade dos conceitos mais basilares do Direito em prol de concessões metafísicas travestidas de afirmações científicas positivistas (PASHUKANIS, 1989, p.20) – vertente ideológica que corresponde o ocultamento das forças sociais por detrás da produção legislativa e da técnica, a saber:

A vida social, ao mesmo tempo, se desloca, por um lado, para uma totalidade de relações reificadas, nascendo espontaneamente (como o são todas as relações econômicas: nível de preços, taxa de mais-valia, taxa de lucro, etc.), isto é, relações nas quais os homens não têm outra significação senão que a de coisa e, por outro lado, para uma totalidade de relações nas quais o homem somente é determinado na medida em que se oponha a uma coisa, quer dizer, é definido como sujeito. Esta é precisamente a relação jurídica. Tais são as formas fundamentais que, originalmente, distinguem uma da outra, mas que ao mesmo tempo, condicionam-se mutuamente e estão estreitamente ligadas entre si. O vínculo social enraizado na produção apresenta-se simultaneamente sob duas formas absurdas, de um lado, como valor mercantil e, de outro, como capacidade do homem ser sujeito de direito. (PASHUKANIS, 1989, p.85)

Assim, se é verdade que as categorias jurídicas conferem possibilidade os construtos racionais da dogmática jurídica moderna, seria adequado falar que a prática forense, resultante no discurso da jurisprudência, manifesta o material pelo qual as categorias abstratas deveriam refletir (CERRONI, 1976, 65-66). Somente a partir do prisma das categorias do Direito mais basilares, tal qual fizemos ao explanar a metodologia de Marx, que conseguiremos realizar a devida crítica ao aporte jurídico feita a partir do materialismo. Ora, é na relação jurídica, de acordo com Pashukanis, que é sustentada enquanto relação reduzida a nível microfísico, quântico, em que visualizaremos a abstração fundamental para o funcionamento da teoria jurídica liberal:

Nesse sentido, a abordagem de Pachukanis e precisa porque busca, na exata trilha proposta por Marx, compreender o direito não apenas pelo seu conteúdo, mas antes pela sua forma. Não basta a Pachukanis, portanto, a análise materialista e histórica do direito como conteúdo, ou seja, não basta denunciar a historicidade e o caráter de classe das determinações jurídicas. Tal como Marx procedeu no campo da economia política, importa, para uma teoria marxista do direito, acima de tudo, demonstrar a historicidade do direito como forma, apontando a vinculação da forma jurídica a uma formação social historicamente determinada. (KASHIURA JUNIOR, NAVES, 2012, p.213)

Rompendo com a investigação formal das ciências humanas sobre as categorias jurídicas até então, e vai além do que simplesmente realizar um exercício de filologia sobre as passagens de Marx e Engels sobre o Direito, adota a Crítica da Economia Política para prosseguir com a investigação da norma jurídica. Desta feita, reconhece que o discurso do materialismo histórico-dialético, uma vez aplicado ao objeto em análise, tece a afirmativa de que os estudos do positivismo jurídico universalista acabaram sendo reducionistas quanto às categorias jurídicas, transformando-as em uma análise que sustenta uma mera sequência temporal destituídas da própria história (MARX, 1988, p.71). Por isso, toda crítica do direito também deve ser uma crítica da própria Economia Política, enquanto única forma lógica de se investigar o caráter de exclusão social perpetuado pela pretensa técnica aplicada pelas categorias da dogmática.

Esta hipótese levantada por Pashukanis acaba representando uma tríade de preocupações que acompanham o autor no delinear de *Teoria Geral do Direito e o Marxismo*, a saber: uma nova maneira de apresentar a definição do direito, tomando por base sua relação com a prática; a relação entre economia e direito, que está para além de sua afirmação como elemento de superestrutura, devendo ser observado a partir de um esquema histórico entre as categorias jurídicas e econômicas em comparação – diacrônico e sincrônico; são distintas as categorias jurídicas primárias e secundárias (CERRONI, 1976, p.68).

A radiologia da obra de Pashukanis no ensina a duvidar – tal como fez seu companheiro teórico, Petr Stucka¹⁵ – que o Direito seja uma instituição puramente de regulamentação

¹⁵ Mas não apenas, como nos ensina Ludwikowski (1987, p.323): “O estudante ocidental da teoria do direito socialista que quer aprender alguma coisa sobre a jurisprudência soviética da era pós-stalinista passará por grandes dificuldades. O estudante pode descobrir que a teoria do direito de Marx, Engels e Lênin tem sido estudada repetidamente no Ocidente, e a principal tese dos "pais do comunismo científico" relacionada ao desaparecimento do estado e da lei na sociedade comunista tem sido analisados em vários livros e artigos. 1 O estudante também descobrirá boas traduções de obras de Pashukanis e Vyshinsky, juristas de renome durante os tempos de Lenin e Stálin, e numerosos comentários sobre suas teorias.2 No entanto, o estudante enfrentará dificuldades reais se quiser aprender algo sobre jurisprudência no Hoje em dia, os estudantes ocidentais da teoria jurídica conhecem Bratus, Gienkin, Kechakjan, Strogovitch, Denisov, Pigolkin, Opalek, Wroblewski e dezenas de outros especialistas socialistas em jurisprudência apenas como nomes.” No original: “The western student of socialist legal theory who wants to learn something about Soviet jurisprudence of the post-Stalinist era will experience great difficulty. The student can find that Marx, Engels, and Lenin's theory of law has been studied repeatedly in the West, and the principal thesis of the "fathers of scientific communism" relating to the withering away of the state and law in the Communist society has been analyzed in a number of books and articles. 1 The student will also discover good translations of works by Pashukanis and Vyshinsky, leading jurists during Lenin's and Stalin's times, and numerous comments on their theories.2 The student will face real difficulties, however, if he wishes to learn something about jurisprudence in the Soviet bloc today.3 Western students of legal theory know Bratus,

social isenta, embriagada racionalmente dos “bons” vícios das ciências naturais, uma simbiose com o conhecimento avalorativo. A sociedade capitalista, assim, aparece como o momento de maior “evolução” da sociedade humana, com uma forma de produção material completamente distinta do que então havia se observado, daí a interpretação de que a economia burguesa confere a chave da economia antiga, mas jamais como os economistas da escola clássica ou da escola histórica, que ocultaram as diferenças históricas ao observar a forma burguesa em todos os modos de sociedade (MARX, 1978, p.120)¹⁶. A partir deste ponto podemos acompanhar o comentário feito por Umberto Cerroni sobre a reflexão do teórico soviético sobre a tríade de preocupações que citamos no parágrafo anterior:

Acerca do primeiro problema, Pachukanis não hesita em afirmar que <conseguimos saber menos a respeito do direito precisamente pelas definições que dele se dão e que, em contrapartida, o cientista nos faz conhecer melhor o direito como forma quanto menos se prende à definição que dele dá>. A recusa da *definitio per genus el differentiam specificam* é determinada pela infecundidade de uma identificação formalista de um objeto que, para Pachukanis, pode, na realidade, ser apreendido apenas <no seu movimento efectivo>, na sua história, onde verdadeiramente se revelam as relações internas, genéticas e causais das categorias. As formulações tradicionais só aparentemente oferecem uma gama mais ampla de abstração e generalização desde o momento em que a definição abstractamente geral que delas resulta <se adapta indiferentemente a todas as épocas, a todas as fases do desenvolvimento da sociedade humana>, e exatamente por isso não pode aperceber-se do movimento histórico que gera a forma mais evoluída do direito, nem, por consequência, dos processos causais que a subentendem. [...] Quando ao segundo problema, Pachukanis apoiase em grande medida na problemática já tratada por Stutchka da relação entre as categorias econômicas

Gienkin, Kechakjan, Strogovitch, Denisov, Pigolkin, Opalek, Wroblewski, and dozens of other current socialist experts on jurisprudence only as names.”

¹⁶ Para fins de complementação: “Marx lida com uma ciência (embora o faça precisamente na forma de uma crítica) cujo objeto é a análise da conexão interna das relações de produção burguesas”. A esse respeito, ele insiste na enorme diferença entre os “economistas clássicos” (fundamentalmente Smith e Ricardo, a quem Marx inequivocamente reconhece um firme compromisso com a busca da verdade) e os “economistas vulgares”. Enquanto os primeiros se esforçam para analisar as “conexões internas da fisiologia do sistema burguês”, os últimos limitam-se a recriar-se nas “conexões aparentemente aparentes” com o objetivo, além de fornecer um produto de consumo útil aos proprietários. Aparentemente, a sociedade burguesa é atravessada por um certo sistema de aparências cuja validade é de máxima utilidade para os negócios. Nesse sentido, os economistas vulgares não fariam mais do que anotar os mitos e as ficções com os quais a sociedade moderna se representa.” (LIRIA, ZAHONERO, 2010, p.239). No original: “Marx se ocupa de una ciencia (aunque lo haga precisamente en el modo de una crítica) cuyo objeto es el análisis de la «conexión interna de las relaciones de producción burguesas». A este respecto, insiste en la enorme diferencia que hay entre los «economistas clásicos» (fundamentalmente Smith y Ricardo, a quienes Marx reconoce inequívocamente un firme compromiso con la búsqueda de la verdad) y los «economistas vulgares». Mientras los primeros se esfuerzan por analizar las «conexiones internas de la fisiología del sistema burgués», los segundos se limitan a recrearse en las «conexiones meramente aparentes» con el objetivo, además de proporcionar un producto de consumo útil a los señores propietarios. Al parecer, la sociedad burguesa está atravesada por un determinado sistema de apariencias cuya vigencia resulta de la máxima utilidad para los negocios. En este sentido, los economistas vulgares no harían más que poner por escrito los mitos y las ficciones con los que la sociedad moderna se representa a sí misma.”

mercantias e as categorias do direito formal moderno, tal como é indicado por Marx em vários passos de *O Capital*. Mas a sua investigação realiza, pelo menos, um progresso em relação a Stutchka, na medida em que reconstituiu a relação economia-direito, não só como uma relação historicamente determinada, mas ainda como um nexu unitário que estrutura uma mesma e global relação social. Esse nexu torna-se particularmente nítido na moderna sociedade burguesa em que <as relações humanas no processo de produção tomam uma forma dúbia e enigmática. Por um lado, actuam como relações de entes reciprocamente independentes e iguais: os sujeitos jurídicos. À margem da propriedade mística do valor aparece algo de não menos enigmático: o direito. Ao mesmo tempo, uma única e unitária relação assume dois aspectos abstratos e fundamentais: um aspecto econômico e um aspecto jurídico>. Em vez de deslocar o problema no sentido da contraposição entre forma concreta (econômica) e forma abstracta (jurídica), como tinha feito Stutchka, Pachukanis propõe-se exatamente esclarecer neste caso a máxima abstracção atingida pela forma jurídica no direito formal burguês, através da identificação de uma relação econômica não menos abstracta, que tem como epicentro o valor e a figura do <trabalho abstracto>. [...] Pashukanis tem, pois, de encarar um terceiro problema: discriminar as categorias jurídicas para identificar entre elas as primárias, como tinha feito Marx ao organizar o estudo de *O Capital*. Neste ponto, todavia, parece surgir na teoria de Pachukanis a mesma lacuna que se verificou na teoria de Stutchka. Com efeito, também Pachukanis atribui às categorias privatistas do direito uma nítida primazia em prejuízo das teorias publicistas e principalmente do Estado e da norma. [...] Seria de esperar então que Pachukanis concluísse a sua investigação trazendo a lume o processo lógico-histórico através do qual uma sociedade atomizada em <mercado> exprime, como dizia Marx, um Estado separado ou meramente político. Neste plano a normalização jurídica viria a produzir não só um comando, mas uma abstracção tornada possível, não menos do que o sujeito jurídico, precisamente pela precipitação atomística da sociedade civil que se libertou dos vínculos políticos feudais. (CERRONI, 1976, p.68-71)

Se é justamente na sociedade burguesa, dotada do maior grau de evolução¹⁷, e a partir do sistema capitalista, que devemos investigar as categorias, a investigação social urge por iniciar a partir deste contexto histórico: a investigação lógica tornar-se-á também investigação histórica diferencial e deixará de ter necessidade [...] de fazer que, ao estudo formal dos conceitos gerais, se siga o estudo das origens do direito (CERRONI, 1976, p.69). Em *Anti-Duhring*, por exemplo, Engels (2015, p.92) disserta sobre a peculiaridade da produção econômica de sua época enquanto decorrência do pensamento dos séculos XVII, XVIII e XIX. Ou seja, nas formalizações sociais mais relevantes e importantes ao conjunto de normatividade civilista e criminal que podemos ver o mesmo equívoco dos racionalistas econômicos, em sua abstracção e generalidade, a saber:

¹⁷ “Para Pashukanis, houve duas épocas em que os conceitos gerais de direito alcançaram seu ponto mais alto de desenvolvimento: Roma, com seu sistema de direito privado, e os séculos XVII e XVIII na Europa. Mas apenas a sociedade burguesa estava destinada a incorporar o significado universal da forma jurídica. [...] Pashukanis insistiu que só sob o capitalismo a forma legal aparece [...]” (tradução nossa). No original: “For Pashukanis, there had been two epochs in which the general concepts of law reached their highest point of development: Rome, with its system of private law, and the seventeenth and eighteenth centuries in Europe. But only bourgeois society was destined to embody the universal significance of the legal form. [...] Pashukanis insisted that only under capitalism does legal form appear [...]”. (BOWRING, 2013, p.58).

[...] uma vez materializada no processo produtivo, a ideologia da classe hegemônica se projeta no ordenamento jurídico que cuida imediatamente de formalizar aquela hegemonia política dominante, fazendo-o por meio de leis que garantem a coesão e o consenso sociais em torno dos projetos socioeconômicos da classe dirigente. Assim, o ordenamento jurídico positivo confere ao projeto da classe dominante um caráter legal que o torna, só por isso, um projeto legítimo e universal, já que opera a completa abstração dos antagonismos sociais, absorvidos ou “institucionalizados” pela ordem jurídica, como se esta fosse mesmo uma legítima expressão objetiva e neutra do interesse geral. (MACHADO, 2009).

Inexiste no contexto de análise do positivismo jurídico a fluidez da observância dialética sobre as formas sociais em vigor na sociedade moderna, o que reflete nas prescrições jurídicas ideologicamente comprometidas. A incidência da categoria de classes sociais desaparece de qualquer movimentação da teoria jurídica burguesa, pois a produção normativa, como um totem superestrutural, informa a exclusão perpetuada pela própria norma. O conjunto de significantes que são projetados ideologicamente para a produção legiferante – seja originalmente ou por reforma de legislação outrora existente e vigente no sistema – toma por base ontológica uma sociedade dividida em classes e a padroniza, retirando o caráter político das mesmas, e reforçando a desigualdade social¹⁸(PASHUKANIS, 1989, p.38-39), respeitando os interesses privados sobre o discurso cogente da norma pública:

Pachukanis rejeita, assim, o entendimento dominante – ao seu tempo e ainda hoje - segundo o qual a forma do direito e a de um conjunto de normas, um ordenamento coercitivo externo. Uma tal forma seria apta a recobrir quaisquer determinações, relativas aos tempos históricos mais diversos, relativas inclusive a uma sociedade posterior a capitalista, de modo que toda a historicidade do direito estaria reduzida ao seu conteúdo. A forma jurídica propriamente dita restaria alheia a história, invariável em todos os tempos e

¹⁸ “A doutrina das formações socioeconômicas é particularmente importante para a teoria do estado e do direito de Marx, porque fornece a base para o delineamento preciso e científico dos diferentes tipos de estado e dos diferentes sistemas do direito. Teóricos políticos e jurídicos burgueses tentam estabelecer uma classificação de formas políticas e legais sem critérios científicos; não da essência de classe das formas, mas de características mais ou menos externas, os teóricos burgueses do Estado evitam assiduamente a questão da natureza de classe do Estado, adotam todo tipo de definição e distinção conceitual, artificial e escolástica. Por exemplo, no passado, os livros didáticos sobre o estado dividiam o estado em três “elementos”: território, população e poder.” No original: “The doctrine of socio-economic formations is particularly important to Marx’s theory of state and law, because it provides the basis for the precise and scientific delineation of the different types of state and the different systems of law. Bourgeois political and juridical theorists attempt to establish a classification of political and legal forms without scientific criteria; not from the class essence of the forms but from more or less external characteristics, bourgeois theorists of the state assiduously avoiding the question of the class nature of the state, propose every type of artificial and scholastic definition and conceptual distinction. For instance, in the past, textbooks on the state divided the state into three “elements”: territory, population and power.” (PASHUKANIS, Evgeni Bronislanovich. *The marxist theory of State and Law*. In: BEIRNE, Piers; SHARLET, Robert (orgs.). *Pashukanis: selected writings on marxism and Law*. Londres: Academic Press, 1980, p.276).

todos os lugares, o que torna impossível encontrar na forma do ordenamento coercitivo externo o que há de específico no direito. Esta forma pode, afinal, ser encontrada indiferentemente em vários domínios da vida social e pode surgir quer numa sociedade de escravos, quer numa sociedade de trabalhadores assalariados. A partir dela, por conseguinte, não se pode responder, por exemplo, a esta questão crucial: por que a relação que envolve o escravo e o seu senhor não exige mediação jurídica e, ao inverso, a relação entre o trabalhador assalariado e o capitalista não pode dar-se senão juridicamente? (KASHIURA JUNIOR, NAVES, 2012, p.213-214).

A historicidade que deveria acompanhar qualquer análise social que se considere crítica é ideologicamente abandonada pelo Direito burguês e sua dogmática, a dita “Ciência” do Direito é destituída da real história dos homens. A Crítica da Economia Política de Marx ensina, neste ponto, que as abstrações da Teoria Econômica levam a um contexto de produção ideológica das categorias de movimentação material, inseridas nas práticas e na vivência social enquanto ciência. Impossível, desde a ilação entre Direito e Capitalismo, portanto pensar em qualquer forma de regulamentação concebida enquanto categoria de Direito Moderno vista em sociedades de circulação produtiva distinta da capitalista – ou seja, existe uma referência à necessidade de observar que o Capital também pode aparecer como sujeito (FAUSTO, 1987, p.30). Um bom exemplo nos é oferecida quando pensamos na derivada histórica do Sujeito de Direito, enquanto origem greco-romana, como comenta Atienza e Manero (1998, p.80):

O objetivo da teoria geral do direito é a análise e desenvolvimento de conceitos jurídicos fundamentais, isto é, os conceitos mais gerais e simples aplicáveis a qualquer ramo do direito. Sua origem é, portanto, na jurisprudência dogmática - em teoria legal - uma teoria da lei marxista deve ser capaz de superar (no sentido hegeliano) é a perspectiva puramente técnica: "O fato de que a jurisprudência dogmática é uma disciplina prática e em um sentido técnico, que ainda não permitem concluir que os conceitos não pode passar formar o corpo de uma disciplina teórica correspondente. Você pode concordar com Karner [Renner] que a ciência do direito começa onde a Jurisprudência termina, mas isso não é que a ciência do direito deve abandonar as abstrações fundamentais que expressam a essência teórica da mesma economia política forma jurídica começou a se desenvolver a partir de "problemas práticos, principalmente relacionados à circulação monetária, ea No começo foi proposto indicar "os meios de enriquecimento do governo e dos povos". No entanto, já nestes conselhos teóricos encontramos as bases desses conceitos que, de forma aprofundada e generalizada, mais tarde se tornaram uma disciplina teórica: economia política. (tradução nossa)¹⁹

¹⁹ No original: “La finalidad de la teoría general del Derecho es el análisis y desarrollo de los conceptos jurídicos fundamentales, es decir, de los conceptos más generales y simples aplicables a cualquier rama del Derecho. Su origen está, pues, en la Jurisprudencia dogmática - en la dogmática jurídica – una teoría del Derecho marxista debe ser capaz de *superar* (en el sentido hegeliano) esta perspectiva puramente técnica: "El hecho de que la Jurisprudencia dogmática sea una disciplina práctica y en cierto sentido técnica, no permite todavía sacar la conclusión de que sus conceptos no puedan pasar a formar el cuerpo de una correspondiente disciplina teórica. Se puede estar de acuerdo con Karner [Renner] que la ciencia del Derecho comienza allí donde termina la Jurisprudencia, pero de esto no se de que la ciencia del Derecho

Esta postura de Pashukanis demonstra uma das razões por sua teoria ter ganhado corpo na contraposição ao contexto kelseniano. Ao focar em categorias basilares do Direito, o autor nos assevera a composição lógica da denominada Forma Jurídica enquanto construto burguês. Durante a Revolução Russa muitos bolcheviques creditavam que desaparecer com as ideias políticas e jurídicas burguesas seria algo feito de imediato após a vitória da pressão social, todavia, foi justamente a partir do início da reestruturação legal que a teoria do autor restou mais nítida: não é possível, mesmo com a transposição para o Socialismo, e posteriormente o Comunismo, abandonar a categoria fetichizada de Sujeito de Direito (LUDWIKOWSKI, 1987, p.326). O que se deve fazer é compreendê-la em sua estrutura, a fim de desmistificar as abstrações em torno de suas formas mais concretas (PASHUKANIS, 1989, p.34), tal como feito com a categoria de valor por Marx (1988, p.70 e seguintes):

A cada tipo de relações de produção, corresponde um tipo de direito: aquele que torna possível a reprodução de relações de produção, ao criar as condições ideológicas necessárias a essa reprodução. É possível, portanto, conceptualizar um direito escravista, um direito feudal, um direito burguês. Esses tipos diversos de direito apresentam um aspecto comum: enquanto sistemas de normas - imperativos que dominam ideologicamente os agentes da produção e que, por isso mesmo, disciplinam e regularizam as relações múltiplas entre os agentes da produção -, eles instauram igualmente a *previsibilidade* nas relações entre os agentes e, portanto, criam igualmente a *possibilidade de repetição* dessas relações. Todavia, a par deste aspecto comum, existe uma diferença fundamental entre o direito burguês e os tipos historicamente anteriores de direito (escravista, feudal): enquanto estes conferem um *tratamento desigual* aos *desiguais* (classe exploradora e classe explorada), o direito burguês é, na sua essência, o *tratamento igual* dos *desiguais*. (SAES, 1998, p.35-36)

A historicidade que é carente nas análises dos juristas assevera o contexto de classe da produção científica (PASHUKANIS, 1989, p.29), fazendo com que a relação contínua entre Estado e Capitalismo encontre a Forma Política²⁰ como centro mediador das

debe echar por la borda las abstracciones fundamentales que expresan la esencia teórica de la forma jurídica misma economía política comenzó a desarrollarse a partir de problemas "prácticos referidos fundamentalmente a la circulación monetaria, y en los inicios se propuso indicar "los medios de enriquecimiento de los gobierno y de los pueblos". No obstante, ya en estos consejos teóricos encontramos as bases de aquellos conceptos que, en forma profundizada y generalizada, pasaron luego a constituir una disciplina teórica: la economía política"

²⁰ A forma política dos sucessores do pensamento de Lênin também foi considerada uma dificuldade para a Era Pós-Pashukanis: "Embora a tentativa de Pashukanis de interpretar o marxismo estivesse arraigada na suposição de que as realidades da vida no jovem Estado soviético seguiriam as previsões dos pais do comunismo científico, os teóricos stalinistas enfrentaram a necessidade de adotar o marxismo às condições mutáveis da vida socialista. Eles aprenderam que a geração de revolucionários de Lênin sabia como subverter, destruir e mudar, mas tinha pouco conhecimento de como construir ou criar, ou introduzir instituições mais avançadas, melhores técnicas econômicas ou melhores métodos agrícolas. A geração de

divergências entre imposição e concessão feitas pela norma jurídica. As relações sociais de produção são sequestradas e padronizadas pela universal categoria de Sujeito de Direito constituído em uma escolha livre e racional, destituindo a dialética social da estrutura econômica em sede de conquista de classe – tal como o Direito do Trabalho ou Direito Civil – que equipara os sujeitos em categorias de posse e propriedade²¹:

Mas quais são os elementos componentes do direito burguês? Enquanto *instituição* efetiva (=sistema de normas que se impõem aos agentes da produção, conferindo às suas múltiplas relações um caráter repetitivo), o direito burguês não se reduz à *lei* (escrita ou não, organizada segundo o critério de uma maior ou menor compartimentação em secções: Constituição, Códigos especiais, etc.); ele engloba também o processo de *aplicação da lei* (concretização do seu caráter impositivo). Nessa medida, corresponde à estrutura jurídica burguesa uma organização material e humana/ coletiva que desempenha essa função: juízes e tribunais, processo entre as partes. Ou em duas palavras: o Poder Judiciário. A estrutura jurídica burguesa, enquanto unidade de duas subestruturas - a da lei e a do processo de aplicação da lei – mantém uma relação complexa, que está longe de ser mera justaposição, com a outra parte do Estado burguês: a sua estrutura propriamente política, ou o seu burocratismo. Veremos, mais adiante, qual é a natureza dessa relação. Portanto, o direito burguês, ao definir os agentes da produção como *Sujeitos* faz com que a troca desigual entre o uso da força de trabalho e o salário assuma a *forma* de uma *troca de equivalentes*, resultante do livre encontro de duas

revolucionários de Lênin não sabia como adotar o conceito marxista de estado e direito para uma nova realidade. Para eles, o marxismo serviu como um guia sagrado a ser seguido quase cegamente “ (tradução nossa). No original: “While Pashukanis' attempt to interpret Marxism was rooted in an assumption that the realities of life in the young Soviet state would follow the predictions of the fathers of scientific communism, the Stalinist theorists faced the necessity of adopting Marxism to the changing conditions of socialist life. They learned that Lenin's generation of revolutionaries knew how to subvert, destroy, and change, but had little knowledge of how to build or create, or introduce more advanced institutions, better economic techniques, or improved agricultural methods. Lenin's generation of revolutionaries did not know how to adopt the Marxist concept of state and law to a new reality. For them, Marxism served as a sacred guide to be followed almost blindly.” (Ludwikowski, 1987, p.327)

²¹ A aplicação no período stalinista assevera outra forma: “No período da Nova Política Econômica (NEP), a “ escola de direito da troca de mercadorias ” ganhou ascendência e sua influência na teoria marxista do direito aumentou. A preservação de um mercado capitalista aparentemente justificou a existência contínua de uma forte autoridade estatal e ampliou as relações jurídicas. No entanto, a retirada da NEP e a introdução de transformações comunistas mais avançadas tinham que ser acompanhadas por uma redução visível da função da lei, ou a noção marxista ortodoxa de lei de Pashukanis era incompatível com a prática revolucionária. O resultado desse dilema poderia ser antecipado pelo estudo cuidadoso da política de Stalin. Tanto Stuchka como Pashukanis começaram a ser criticados como reducionistas por sua tendência a identificar toda lei com a lei burguesa e as relações jurídicas apenas com os fenômenos econômicos. No início de 1937, Pashukanis foi denunciado como "traidor e destruidor" e logo desapareceu, provavelmente liquidado por ordem de Stalin " (tradução nossa) “. No original: “In the New Economic Policy (NEP) period, the "commodity exchange school of law" gained ascendancy and its influence on the Marxist theory of law increased. The preservation of a capitalist market apparently justified the continued existence of strong state authority and extended legal relationships. Yet, either the retreat from the NEP and the introduction of more advanced communist transformations had to be accompanied by a visible reduction of the function of law, or Pashukanis' orthodox Marxist notion of law was incompatible with revolutionary practice. The result of this dilemma could be anticipated by careful study of Stalin's policy. Both Stuchka and Pashukanis began to be criticized as reductionists for their tendency to identify all law with bourgeois law, and legal relationships solely with economic phenomena. In early 1937, Pashukanis was denounced as a "traitor and wrecker" and soon afterwards he disappeared, probably liquidated at Stalin's order”. (Ludwikowski, 1987, p.327)

vontades individuais: o *contrato* de compra e venda da força de trabalho. Nessa medida, é uma estrutura jurídica particular - a do direito burguês, caracterizada pelo tratamento igual aos desiguais - que cria as condições ideológicas necessárias à reprodução das relações de produção capitalistas. (SAES, 1998, p.38-39)

Como, portanto, podemos pensar a ruptura com o discurso da retórica material da teoria burguesa sobre a questão do direito de uma maneira e indagar sobre a própria individualidade de tutela jurídica? Neste ponto que exsurge a demanda por pensar na categoria do “Sujeito de Direito”, que é muito debatida para fins de análise materialista²². Seria inadequada a análise do discurso de Pashukanis que não tome por base esta categoria, que, na visão de Bernard Edelman (1976, p.25) seria o ponto de origem do nascimento da própria ideologia jurídica burguesa.

Eugeny Pashukanis confirmará sua teoria e a aplicação do Materialismo Histórico-Dialético ao contexto da norma jurídica a partir da basilar investigação sobre o “Sujeito de Direito” da afirmação burguesa moderna, advinda de inspiração kantiana do *meum iuris* e o *teu exteriores*, de um titular de interesses privado pré-burguesia (KASHIURA JÚNIOR, 2012, p.30-32). Um sujeito teoricamente livre é abraçado pela guarida da igualdade entre os mesmos por questão de serem portadores de mercadoria, logo, pautados em uma igualdade permeada por um objeto/coisa – algo já presente na teoria de Marx:

Marx arranca con el análisis de la mercancía y, por lo tanto, analizando la esfera de la circulación. Marx parte, pues, del mercado. En este sentido, todas las investigaciones en torno al concepto de «valor de cambio» no pueden dejar de remitir a la idea de mercado y, por lo tanto, a un espacio constituido por relaciones contractuales (de derecho) entre sujetos libres, iguales y propietarios de los productos que intercambian en cada caso. En efecto, no se podría hablar siquiera de mercado si los agentes que negocian en nombre de las mercancías no se reconociesen recíprocamente como sujetos libres (con derecho en todo momento a aceptar o rechazar cualquier transacción), jurídicamente iguales y propietarios de las mercancías que intercambian. Ciertamente, la idea de mercado puede ser definida simplemente como un espacio vacío para la negociación de contratos *libremente* establecidos entre *propietarios* jurídicamente *iguales*. En este sentido, cabe decir que los conceptos jurídicos de libertad, igualdad y propiedad constituyen el fundamento de la esfera de la circulación en la que Marx aísla los conceptos que le sirven como punto de partida. (LIRIA, ZAHONERO, 2010, p.241)

²² Reflexão que dá continuidade a outros escritos do autor desta tese, como por exemplo em XAVIER, 2017, no qual tentou-se relacionar a teoria de Pashukanis a filosofia de Slavoj Zizek.

A intenção da normalidade jurídica é a padronização para fins de exercício da ideologia vigente na estrutura social, não para garantir a lógica de implementação dos direitos humanos fundamentais, mas para realizar um fetichismo do sujeito histórico ao ponto do mesmo não se encontrar mais consciente de seu papel enquanto ator social. Vende-se a crença cega na universalidade das prescrições da dogmática jurídica, algo que já denunciámos, projetada no indivíduo que, abstratamente, é portador de propriedade:

Já o direito burguês constitui uma ruptura radical, com relação aos tipos historicamente anteriores de direito, na medida em que define igualmente o proprietário dos meios de produção e o produtor direto como seres genericamente dotados de vontade subjetiva e, portanto, capazes de praticar *os mesmos atos*. Assim, o direito burguês igualiza todos os agentes da produção, convertendo-os em *sujeitos individuais*; isto é, em indivíduos igualmente capazes de praticar atos de vontade. A igualização e a individualização de todos os agentes da produção ganham uma expressão genérica na figura da *capacidade jurídica* em geral, e uma expressão específica na figura particular do *contrato* (=ato de *troca* resultante de manifestação da vontade de dois sujeitos). (SAES, 1998, p.37)

O universalismo jurídico burguês está calcado na defesa de uma ordem institucional pautada no sujeito de direitos e garantias fundamentais dotado de uma igualdade desfarçada de legitimidade discursiva e fática do Estado Moderno, com intenções de realizar plenamente as promessas da máxima circulação mercadológica e acumulação de mais-valia possível, iniciada com o desenvolvimento do capitalismo (VILAR, 1975, p.35; LEFEBVRE, PROCACCI, SOBOUI, 1975, p.66), destituindo a força do proletário em prol do exercício de uma ideologia direcionada ao complexo de categorias abstratas que nada correspondem ao concreto das relações jurídicas, vide a manifestação da superfície da circulação na luta de classes, como nos lembra o professor Kashiura:

O “ponto de vista” do sujeito de direito, exatamente porque corresponde à superfície de circulação, obstruiu o acesso ao subterrâneo da produção, à luta de classes. A circulação da força de trabalho como operação de troca mercantil obstrui o transparecimento das relações de produção como tais: o que aparece no lugar da oposição irreconciliável entre capital e trabalho é a relação jurídica de acordo voluntário entre proprietários. Em vez de momento de mediação para o processo de produção, a troca mercantil entre força e trabalho é tomada como verdade em si mesma: as qualidades da circulação mercantil – equivalência, igualdade, liberdade, etc. – aparecem como suas verdadeiras qualidades. A equivalência mercantil, por um lado, e a igualdade e a liberdade jurídicas, por outro, em vez de meio, são tomadas como fins – e fins já realizados no mundo burguês. O indivíduo investido pela subjetividade jurídica é a base de sustentação desta ideologia que toma a circulação mercantil e as suas formas típicas como “autoevidentes”, “a-históricas”, “eternas”. (KASHIURA JR., 2014, p.219).

O que constrange ontologicamente o sujeito e o transporta para a categoria “de direito” é a Forma Jurídica²³ em sua complexidade²⁴ (SUMMER, 1979, p.266-268). O sujeito de direito é parte componente da relação jurídica, em conjunto com o direito subjetivo e o dever correspondente ao mesmo, na visão do jusfilósofo, a tessitura final do sistema normativo que deveria ser estruturada na relação entre comprador e vendedor (PASHUKANIS, 1980, p.342), condicionados pela forma jurídica que a envolve em termos de legitimidade e existência (HIRST, 1979, p.131). Se a forma jurídica é uma estrutura mistificada em uma determinação social, reforçamos uma Ciência do Direito destituída do historicismo (MARX, 1982, p.18), que resulta em uma realidade prática e ideologicamente construída enquanto um afastamento da efetiva Justiça – que somente haveria no momento de existência de trocas justas – em contraposição do que se considera uma posição neutra de classes:

A forma legal é uma forma mistificada de uma certa relação social. Isso significa que deixará de existir em um sistema no qual a produção e a distribuição são organizadas e racionalmente planejadas e nas quais as contradições entre os interesses dos indivíduos e os interesses gerais e sociais desapareceram. Nesse novo tipo de sociedade, não será mais necessário o regulamento legal, um dos "métodos de prescrição direta, ou seja, conteúdo técnico, na forma de programas, planos de produção e distribuição, instruções específicas que mudam continuamente que as condições são transformadas" (pp. 109-10). A diferença entre regulação legal e regulamentação técnica é que a suposição lógica da forma jurídica é o antagonismo dos interesses privados, enquanto a regulamentação técnica pressupõe a unidade dos fins. (ATIENZA, RUIZ, p.83-84)²⁵

²³ Tal como foi feito em XAVIER, 2017, p.89, texto do escritor desta tese, tomaremos por base o conceito de Forma na leitura feita por Žižek, de modo a sustentar que a manifestação da forma-mercadoria no primeiro capítulo de “O Capital” não deve ser tomada enquanto uma narrativa (*Vorstellung*), mas sim enquanto um desenvolvimento estrutural interno do próprio universo da mercadoria (*Darstellung*); assim sendo, a estratégia da retórica de Marx sobre a história da acumulação primitiva deve ser vista como um mito que o próprio capitalismo impõe em sua declarada existência. Vide também a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, que não deve ser tomada enquanto uma grande narrativa do nascimento e desenvolvimento da subjetividade, mas sim lida enquanto uma manifestação da forma da subjetividade, ou seja, *das Formelle*, vide o prefácio da versão original alemã. (ŽIZEK, 2005, p.200-201).

²⁴ De maneira contrária Hans Kelsen não verifica em Pashukanis o seguimento da metodologia de Marx (CERRONI, 1976, p.73), bem como mencionou que a Forma Jurídica não poderia ser idêntica à relação econômica específica que reflete nela; de modo que o fato de que alguém possua algo não significa que seja o seu proprietário legítimo. (KELSEN, 1956, p.145).

²⁵ No original: “La forma jurídica es una forma *mistificada* de una determinada relación social. Ello quiere decir que dejará de existir en un sistema en que la producción y distribución se encuentre organizada y planificada racionalmente y en el que hayan desaparecido las contradicciones entre los intereses de los individuos y los intereses generales, sociales. En este nuevo tipo de sociedad no se necesitará ya de la reglamentación jurídica, uno del "método de prescripciones directas, es decir, técnico-contenidistas, bajo la forma de programas, planes de producción y de distribución, instrucciones concretas que cambian continuamente a medida que se transforman las condiciones" (pp. 109-10). La diferencia entre la reglamentación jurídica y la reglamentación técnica consiste en que el presupuesto lógico de la forma jurídica es el antagonismo de los intereses privados, mientras que la reglamentación técnica presupone la unidad de fines.”

Assim, o denominado direito civil, de estrutura mercantil em projeção, somente pode ser tomado no contexto das trocas produtivas do capitalismo, com o privatismo que a acompanha. O sujeito de direito da formulação civilista somente existe no contexto produtivo em comento, que realiza um arresto ontológico da subjetividade em um encontro de signos que ocultam a distinção das classes pela via da legitimidade burguesa: cidadania, propriedade, posse, domínio, obrigação (GASSEN, 2016, p.178-179). Qualquer outra forma de se enquadrar a existência de um sujeito de direito em sociedades pré-capitalistas resulta em um engodo histórico a ser combatido, pois retira a historicidade da materialidade inserida nas relações sociais, um mero insumo de evolução positivista (ATIENZA, RUIZ, p.80 e seguintes):

E o próprio desenvolvimento da economia mercantil determina a constituição do sujeito de direito numa forma social generalizada. O sujeito de direito surge, então, sob o imperativo da forma mercantil, como o "outro lado" da equivalência das mercadorias fundada no valor. E isto porque o processo do valor de troca, embora centrada na forma mercantil, não pode realizar-se sem a subjetividade jurídica, isto é, sem os agentes da troca, os "guardiões das mercadorias", que efetivamente realizam o intercâmbio de mercadorias na esfera da circulação. Na relação de troca, portanto, "convergem os momentos essenciais tanto da economia política como do direito", de vez que nela se manifestam com a máxima pureza as formas da mercadoria e a de seu portador, o sujeito de direito. (KASHIURA JUNIOR, NAVES, 2012, p.215-216)

A existência de um sujeito de direito neste diapasão deve ser tomada, de acordo com Bernard Edelman (1976, p.25-27), enquanto uma consequência da ilusão universal da filosofia especulativa de matriz positivista que ainda empregna e fundamenta a ciência jurídica, pautado no discurso da apropriação privada que pressupõe a existência de "dois homens bons" em relação ideal de troca, de política e de direito. A função da ideologia jurídica é a demanda por sua própria ficção. Neste contexto que a tese de um fetichismo empregado a categoria em análise nos parece adequada, ou seja, o que analisaremos enquanto "Fetichismo do Sujeito de Direito", categorização relevante para o estudo materialista histórico-dialético do direito burguês.

Nem Savigny ou Ihering, Michoux, Carbonniee ou Ripert (EDELMAN, 1976, p.29-33), e muito menos Amaral ou Washington de Barros conseguiram captar a materialidade por detrás do conceito de sujeito de direito: pelo contrário, no momento de sua teorização, acabaram por reforçar o contexto de seu fetichismo, enquadrando uma doutrina que

jamais questiona a razão de ser da pseudo-igualdade entre os contratantes aptos aos atos da vida civil e alvo de deveres inerentes as suas atitudes:

O estabelecimento de um sistema de direito absolutamente "puro", sem a menor anomalia e livre de qualquer padrão que lhe seja estranho, é, sob as condições capitalistas de produção, um suicídio que inevitavelmente leva a uma situação incompatível com o exercício de qualquer direito. De fato, como vimos, do princípio transcendental da lei considerado em sua pureza (que todos fazem o que querem, desde que isso seja compatível com qualquer pessoa, sob as mesmas condições, também podem fazer isso se você quiser), não haveria absolutamente nada a objetar a alguém que desejasse "trabalhar um pouco mais barato" do que ele na negociação coletiva. Certamente, o que introduz uma notável anomalia para a lei considerada em sua pureza é precisamente que algo como isso é proibido. Entretanto, não proibi-la e exigir que não sejam seguidas mais diretrizes do que aquelas acordadas entre os diferentes "sujeitos" em suas trocas individuais gera, por uma necessidade estrutural, um nível de miséria dificilmente compatível com a existência biológica e radicalmente incompatível com qualquer tipo de existência civil e política. Com efeito, aqueles "súditos da lei" que são humanos têm um corpo como suporte para todos os direitos e, portanto, condições materiais (comida, roupas, moradia, saúde ... e tempo livre) para o exercício de qualquer direito (LIRIA, ZAHONERO, 2010, p.621-622)²⁶

De acordo com Étienne Balibar (2000, p.64) a teoria do fetichismo se expõe perante toda a primeira seção do primeiro livro d'O Capital de Marx, sendo considerado uma grande construção da filosofia moderna. Desta feita, o fetichismo relacionado a mercadoria tem como possível significado na obra de Karl Marx a ideia de inversão: se o valor inverte a própria atividade social, então o mesmo se torna uma projeção da posta atividade. Imputa-se no objeto uma gama de elementos (MARX, 2008, p.94) que insinuam uma faceta obliqua, misteriosa, imputado ao produto do trabalho, assumindo uma forma de mercadoria verticalizada, ilusória, metafísica. Como seria possível que um processo, uma atividade, se coagule? O processo de produção deixa de existir, o trabalho de um carpinteiro, por exemplo, deixa de existir para dar lugar a outras projeções:

²⁶ No original: "La instauración de un sistema de derecho absolutamente «puro», sin la más mínima anomalía y libre de cualquier pauta que le sea extraña, es, bajo condiciones capitalistas de producción, un suicidio que conduce inevitablemente a una situación incompatible con el ejercicio de ningún derecho. En efecto, como hemos visto, a partir del principio trascendental del derecho considerado en su pureza (que cada uno haga lo que quiera siempre y cuando eso sea compatible con que cualquiera, bajo las mismas condiciones, pueda también hacer eso mismo si quiere), no habría absolutamente nada que objetar a alguien que quisiera «trabajar un poco más barato» de lo que se ha fijado en la negociación colectiva. Ciertamente, lo que introduce una notable anomalía para el derecho considerado en su pureza es precisamente que algo así esté prohibido. Ahora bien, no prohibirlo y exigir que no se sigan más pautas que las que acuerden entre sí los distintos «sujetos» en sus intercambios individuales genera, por una necesidad estructural, un nivel de miseria apenas compatible con la existencia biológica y radicalmente incompatible con ningún tipo de existencia civil y política. En efecto, esos «sujetos de derecho» que somos los humanos tenemos un cuerpo como *soporte* de todos los derechos y, por lo tanto, unas *condiciones materiales* (comida, ropa, vivienda, salud... y *tiempo libre*) para el ejercicio de cualquier derecho."

Marx usou o conceito de fetichismo já em um de seus primeiros escritos. No artigo "Debates sobre a Lei sobre o roubo de lenha", publicado no *Rheinische Zeitung* outubro 1842, Marx estigmatizado o zelo fanático com que o legislador prussiano pretende proibir pobres lenha recogiesen e cazasen lebres na floresta . O texto termina com as seguintes palavras: "Os índios cubanos viram no ouro o fetiche dos espanhóis. Eles fizeram uma festa em sua homenagem, cantaram músicas e depois jogaram no mar. Se eles tivessem participado dessas sessões da Dieta Renana, aqueles selvagens teriam visto na floresta o fetiche dos Rhenans. Mas em outras sessões da mesma Dieta, eles teriam aprendido que o fetichismo carrega consigo o culto do animal e teria jogado lebres no mar para salvar os homens "(Fundamental Works I, p.283). É claro que, neste caso, é uma observação irônica. Mas, no entanto, vale a pena notar que em Marx o conceito etnológico de fetichismo já estava presente desde o início, bem como sua aplicação à vida da sociedade moderna. Devemos também mencionar que em seus primeiros manuscritos, o jovem Hegel proposta para libertar a religião de "fefetichismo" (Hegel, "Fragmento de Tübingen"). Naturalmente, Hegel estava se referindo a algo muito diferente de Marx. No entanto, tanto o jovem Hegel quanto o jovem Marx queriam retornar ao homem suas forças projetadas e alienadas, e esse ponto de partida existia em ambos muito tempo antes de elaborarem suas teorias sobre fetichismo ou alienação. (JAPPE, 2016, p.183-184)²⁷

O disfarce sobre a duração da produção, a estrutura de modificação do objeto ou do serviço, bem como o dispêndio da força que oculta a percepção da mais-valia acabam ocultados em uma cortina de construções racionais travestidos de categorias laborais. O fetichismo é o fato de que uma relação social determinada é apropriada enquanto forma fantasmagórica, ou seja, as trocas mercadológicas inseridas na vivência social são transmitidas enquanto relações interpessoais entre pessoas e relações entre coisas (BALIBAR, 2000, p.66). O mesmo é feito, de acordo com as interpretações da obra de Pashukanis, com a categoria de "Sujeito de Direito" que aqui trabalhamos. A mercadoria é um produto das relações humanas que falsamente ganha propriedades "naturais" (MARX, 1988, p.71):

²⁷ No original: Marx utilizó el concepto de fetichismo ya en uno de sus primeros escritos. En el artículo «Los debates sobre la Ley acerca del robo de leña», publicado en la *Rheinische Zeitung* de octubre de 1842, Marx estigmatiza el celo fanático con el que el legislador prusiano quería prohibir que los pobres recogiesen leña y cazasen liebres en los bosques. El texto acaba con las siguientes palabras: «Los *indígenas cubanos* veían en el oro el *fetiche de los españoles*. Celebraron una fiesta en su honor, le entonaron canciones y después lo arrojaron al mar. Si hubieran asistido a estas sesiones de la Dieta renana, aquellos salvajes habrían visto en la *leña* el *fetiche* de los renanos. Pero en otras sesiones de la misma Dieta habrían aprendido que el fetichismo lleva consigo el culto al animal y habrían arrojado al mar a las *liebres* para salvar a los *hombres*» (*Obras fundamentales* I, p. 283). Está claro que en este caso se trata de una observación irónica. Pero, con todo, es digno de señalar que en Marx ya estaba presente desde el principio el concepto etnológico de fetichismo, así como su aplicación a la vida de la sociedad moderna. Hay que mencionar también que, en sus primeros manuscritos, el joven Hegel proponía liberar a la religión de la «fefetichismo» (Hegel, «Fragmento de Tübinga»). Naturalmente, Hegel se refería a algo muy diferente que Marx. No obstante, tanto el joven Hegel como el joven Marx querían devolver al hombre sus fuerzas proyectadas, alienadas, y este punto de partida existía en ambos mucho antes de que hubiesen elaborado sus teorías sobre el fetichismo o la alienación.

Quando nos movemos para a forma equivalente, entramos francamente nos domínios do fetichismo. Todas as suspeitas desaparecem. A ocultação atinge seus níveis mais perfeitos. Em sua função equivalente, é a natureza corpórea e material da mercadoria que serve como expressão de valor. No exercício de tal função, a mercadoria parece afirmar-se em sua realidade. Seu corpo tranquilamente assume o novo significado. Em vez de mostrar o estranho, o anormal, o dissimilar e contraditório de tal identidade, que já atraiu a atenção de Aristóteles; esse movimento se apresenta como algo natural, que o valor toma forma, se torna substância na aparência dura das coisas. (DÍAZ, 2014, p.55)²⁸

A criação de uma realidade objetiva pela padronização e universalização do conhecimento inserido na denominada “Ciência do Direito” acaba por apagar as contradições de classe por detrás dos conceitos absolutos. O “Sujeito de Direito” possui uma manifestação claramente ilusória, mágica, encantadora: derivadas da objetividade dos fenômenos econômicos inseridos na sociedade capitalista, as relações sociais invertem a lógica na qual os homens se submetem aos objetos, quer indicar que os objetos se submetem aos homens – legitimada pela via da propriedade enquanto instituto do Direito Civil. A constante reificação produz a confusão própria de uma realidade objetiva historicamente determinada, desestimulando uma investigação que confirme que, tal como a coisa, o “Sujeito de Direito” é destituído de vontade, uma real contradição (KASHIURA JUNIOR, 2009, p.131-132):

O trabalho da crítica jurídica vai desafiar, justamente, o caráter absoluto dessas concepções jurídicas, que separam o direito das relações globais em que ele está lançado e explicam-no por sua aparência mais superficial. É função da crítica à ideologia jurídica revelar em que se fundamentam, de fato, as relações jurídicas, evitando mistificações e resistindo às perspectivas convencionais e, assim, viciadas de análise do direito. Como diz Pashukanis, “não é que os conceitos jurídicos gerais possam entrar, a título de elementos constitutivos, nos processos e sistemas ideológicos – [...] – mas que a realidade social, mascarada em certa medida, por um véu místico, não pode ser descoberta a partir destes conceitos (MELO, 2012, p.44).

Enquanto Kelsen (1984, p.272 e seguintes) demonstrou a nomo-estática na configuração do Sujeito alvo de direitos e deveres que seria regulado por uma autoridade competente e de acordo com um procedimento previamente estabelecido em construção livre e racional,

²⁸ No original: Cuando pasamos a la forma equivalente, entramos francamente en los dominios del fetichismo. Todas las sospechas desaparecen. El ocultamiento alcanza sus niveles más perfectos. En su función de equivaiente, es ia naturaleza corpórea y material de la mercancía la que sirve de expresión al valor. En el ejercicio de una tal función, la mercancía parece afirmarse en su realidad. Su cuerpo asume tranquilamente el nuevo significado. En vez de mostrar lo extraño, lo anormal, lo disímil y contradictorio de semejante identidad, que atrajo ya la atención de Aristóteles; este movimiento presenta como algo natural, que el valor tome cuerpo, se haga substancia en la apariencia dura de las cosas.

Pashukanis nos informa que esta forma de subjetividade abordada pela retórica burguesa apenas tenta ocultar a ontologia por detrás da exclusão social, ainda que constituindo o discurso majoritário presente nas abordagens sobre o fenômeno jurídico:

A teoria jurídica em geral, da época de Marx até nossos dias, sempre se mostrou mais orientada por uma lógica de especialização do conhecimento jurídico, isto é, tratar as relações jurídicas, o direito como um todo em “si mesmo”, até a radicalização que se consagra no normativismo de Kelsen, cuja influência se faz sentir na maioria esmagadora do que se diz sobre direito. (MELO, 2012, p.29-30)

Inerente a concepção de Marx que sustenta a simbiose entre proletário e mercadoria. A via de reificação dos processos sociais nos ensina que o Fetichismo é um procedimento necessário para manutenção ideológica e dominação superestrutural. A igualdade gerada pela forma mercadológica, na visão de Marx, traduz o mesmo valor de troca – em abstrato – para todos os elementos da vida social, uma mercadoria que tem vontade para além da intenção do produtor, apenas inserida no discurso da lei do mercado, na lei do valor enquanto modulação mercadológica (KASHIURA JUNIOR, 2009, p.125-126). O fetichismo gerado pelo campo normativo complementa o fetichismo da mercadoria, de modo a conduzir uma esfera de dominação pautada na teoria dos direitos individuais subjetivos²⁹ (PASHUKANIS, 1980, p.79):

Na relação jurídica, isto é, na relação entre sujeitos de direito, Pashukanis pode encontrar a forma jurídica em movimento, o aspecto vivo e real do direito. Exatamente ao inverso do que propõe a teoria jurídica tradicional, Pashukanis demonstra que não é necessária que uma norma incida sobre uma relação social para que esta adquira juridicidade: relações outras que não a troca mercantil propriamente dita podem apresentar-se juridicamente na medida em que assumem a forma subjetiva da relação de troca, ou seja, assumem a forma de relação entre sujeitos de direito. A incidência normativa não pode, por si só,

²⁹ “Uma mercadoria é um objeto; um homem é um sujeito que dispõe da mercadoria em atos de aquisição e alienação. É na transação de troca que o assunto aparece primeiro na totalidade das suas definições. Um conceito formal e aperfeiçoado do assunto, que simplesmente seria deixado com capacidade legal, nos desvia ainda mais do senso histórico real vivo dessa categoria legal. É por isso que é difícil para os juristas desistirem completamente do elemento ativo e volitivo nos conceitos do sujeito e do direito legal subjetivo. A esfera da dominação, que assumiu a forma de um direito subjetivo, é um fenômeno social que é atribuído ao indivíduo na mesma base em que o valor, também um fenômeno social, é atribuído a um objeto, a um produto do trabalho.” (PASHUKANIS, 1980, p.79; tradução nossa). No original: A commodity is an object; a man is a subject who disposes of the commodity in acts of acquisition and alienation. It is in the exchange transaction that the subject first appears in the full totality of its definitions. A formally and perfected concept of the subject, which would simply be left with legal capacity, further diverts us from the living real historical sense of this legal category. This is why it is difficult for jurists completely to surrender the active, volitional element in the concepts of the subject and subjective legal right. The sphere of domination, which has assumed the form of a subjective right, is a social phenomenon which is attributed to the individual on the same basis as which value, also a social phenomenon, is attributed to an object, to a product of labour.

estabelecer a juridicidade de relação social alguma. A própria norma jurídica figura, portanto, em segundo plano, como uma expressão plasmada e sem vida de uma relação jurídica que lhe é anterior ou, no máximo, como projeto de que uma certa relação jurídica venha a se estabelecer na realidade. (KASHIURA JUNIOR, NAVES, 2012, p.217).

O Direito, portanto, deve ser visto como um instrumento necessário de dominação social que representa, inclusive, a possibilidade de Justiça, na lente burguesa, aplicada no caso concreto. A universalidade do sujeito faz com que o mesmo se veja no patamar destituído de classes, na qual poderá mover a lógica jurídica em seu interesse, ocultando as contradições produzidas pela lógica capitalista:

O sujeito de direito deve figurar, portanto, como Pachukanis bem constata, como uma categoria elementar. Seguindo a diretriz de Marx segundo a qual a totalidade não deve constituir o ponto de partida da teoria, mas, ao inverso, o seu ponto de chegada, Pachukanis descobre que a sua elaboração teórica deve partir do sujeito de direito. Em função do seu posto na estrutura interna da sociedade capitalista, observada esta de um ponto de vista jurídico, o sujeito de direito é categoria-chave que não exige a mediação de nenhuma outra para ser explicada e, ao mesmo tempo, rodeia a explicação de todas as demais. O seu posto na estrutura lógica da ciência do direito deve ser, então, o mesmo ocupado pela mercadoria na estrutura lógica da crítica da economia política de Marx. Assim, se Marx busca reconstruir teoricamente a economia capitalista como totalidade a partir da mercadoria, num movimento que ascende da abstração desta categoria primeira ao concreto, visando precisamente encontrar, ao fim, a totalidade na plena riqueza de suas determinações internas (totalidade concreta), Pachukanis propõe algo semelhante no campo jurídico, partindo então da categoria sujeito de direito. (KASHIURA JUNIOR, NAVES, 2012, p.213-214).

O Sujeito de Direito é, assim, tal como já afirmamos à luz dos ensinamentos de Kashiura (XAVIER, 2017, p.90), o “ovo da serpente”. Somente possível a partir da troca de mercadorias na economia capitalista, e condicionando a mesma (KASHIURA JUNIOR, 2009, p.128). Ao tomarmos por base a teoria do direito burguesa podemos aferir que o homem tem um poder dado pelo conceito de direito objeto, ou seja, uma interpelação constitutiva da identidade humana na qual se confere um “poder” concreto, de realizar os atos da vida civil, como movimentar as mercadorias no seio social, de maneira legítima (EDELMAN, 1976, p.34). No momento em que é alvo do fetichismo, acaba sendo elementar na troca de mercadorias, que não mais encontra-se relacionada ao portador da mesma, mas sim a uma ficção de direitos e deveres própria³⁰:

³⁰ “Assim, num certo estágio de desenvolvimento, as relações entre as pessoas no processo de produção assumem uma forma duplamente desconcertante. Por um lado, elas aparecem como uma relação de objectos e, por outro lado, as relações de indivíduos independentes e iguais entre si - sujeitos legais. Junto com a qualidade mística do valor, algo não parece menos desconcertante - um direito legal. Simultaneamente, uma única relação inteira assume dois aspectos abstratos básicos - econômicos e legais. (PASHUKANIS,

Ora, a análise marxiana do direito nos revela que o sentido próprio desse fenômeno repousa na necessidade de fazer circular o homem como mercadoria que ele próprio traz em si, em sua corporeidade, para atender a essa exigência fundamental do capital, que o homem possa ser submetido a um processo de espoliação de sua capacidade de trabalho sem, não obstante isso, perder a liberdade, a autonomia de sua livre vontade. Para que o homem possa ser objeto de troca, para que possa ocorrer essa “comercialização do homem”, é preciso que sejam respeitadas as determinações do valor de troca, como em qualquer outra transação comercial. Se, como também já observamos, e esse ponto é fundamental para nossa demonstração com a instauração do modo de produção especificamente capitalista – como resultado da subsunção do real do trabalho ao capital –, o trabalho se torna realmente abstrato, simples dispêndio de energia laborativa indiferenciada, ele se torna completamente homogêneo, perdendo qualquer resquício de qualidade. Assim, totalmente quantificável, ele pode ser comparado a qualquer outro trabalho, e o homem adquire essa condição extraordinária de equivalência viva, isto é, da mais absoluta igualdade. A sua vontade não é mais um atributo para a fabricação da mercadoria, mas tão somente o modo subjetivo de operar os mecanismos do sistema de máquinas no processo de trabalho capitalista. Aqui, o despotismo de fábrica encontra e se confunde com a liberdade burguesa da esfera da circulação: o homem é livre para criar valor que pertence a outrem e sua vontade é autônoma para se sujeitar a movimentos e gestos comandados pela imensa maquinaria do capital. Desse modo, podemos considerar que em Marx o direito é essa forma social *sui generis*, a forma de equivalência subjetiva autônoma. (NAVES, 2014, p.87).

Concluimos, tal como Mialle (2005, p.92), que o Direito na sociedade burguesa não se apresenta senão de uma forma “igualitária” em sede formalista e na sua aplicabilidade jurisprudencial. O sujeito de direito acaba por sofrer um processo de fetichismo que ataca sua própria definição dogmática e autoriza com que, na prática, o ordenamento jurídico legitime as circulações de mercadoria e acumulação pela classe mais abastada da sociedade. A falácia do universalismo proposto pela Forma Jurídica burguesa confere, assim, um caráter de ocultismo maquiado pela técnica e racionalidade positivistas, de um Direito pautado na “[...] ideia de troca por equivalente que não pode ser realizada senão através da utilização de uma medida comum. Ora esta troca não aparece em quaisquer condições, mas sim historicamente, num momento preciso da evolução da humanidade (MIALLE, 2005, p.92).

1980, p.79)”. No original: “Thus, at a certain stage of development, the relationships between people in the process of production assume a doubly perplexing form. On the one hand, they appear as a relation of objects-commodities, and on the other as will relationships of individuals independent and equal to one another-legal subjects. Along with the mystical quality of value something appears no less perplexing-a legal right. Simultaneously a single whole relationship assumes two basic abstract aspects-economic and legal.”

A identidade entre os Sujeitos de Direitos dotados de amálgamas universalistas é o segredo por detrás da homogeneidade da circulação mercadológica – que, em sede materialista, inexistente. Enquanto condicionante histórico, portanto, o Direito não advoga a existência de um fetiche, mas convive com ele e precisa da eficácia do mesmo³¹: um sujeito que seria prévio a própria estrutura produtiva, que resguarda juridicamente os produtores e os detentores das estruturas produtivas (KASHIURA JUNIOR, 2009, p.130), por isso o único Direito possível na sociedade capitalista é sua estrutura burguesa:

O que está oculto é o próprio funcionamento da ideologia jurídica. Om isto pretendo dizer que este funcionamento bastando-se a si próprio, esta insuficiência é ocultação no próprio funcionamento de sua suficiência. Dito de outro modo, o funcionamento da ideologia jurídica torna <inútil> a questão do seu funcionamento. Um pouco como o Deus de Descartes, o impulso ideológico faz avançar a máquina. A um Relógico apenas se pede que indique as horas e à Justiça que seja justa. Basta ao direito dizer que o Homem tem um Poder, que este Poder protege o seu Interesse, e que a sua vontade livre é uma vontade que quer o seu Interesse para <por em andamento> a ideologia jurídica. A tautologia é o processo último que permite agir sobre o real sem o denunciar, tanto <na consciência como [...] como entre os políticos e os juristas que, encarregados, pela divisão do trabalho, do culto deste conceito, vêem nele e não nas relações de produção, o verdadeiro fundamento de todas as relações de propriedade reais>. [...] A relação do que é dito e do que está oculto é a própria prática que a designa. Foi o que já antecipei. O direito ocupa este lugar único donde pode sancionar pelo constrangimento a sua própria ideologia; isto é, tornar também diretamente eficazes as relações de produção. Que estas relações de produção sejam tornadas juridicamente eficazes pela categoria primeira do sujeito de direito, revela bem a ligação imaginária dos indivíduos nas relações de produção; e a prática jurídica remete para a ideologia a sua própria prática; a do Código Civil, a do Código Penal, a dos Tribunais. (EDELMAN, 1976, p.35-36).

³¹ “No desenvolvimento de categorias jurídicas, a capacidade de executar transações de câmbio é apenas um dos fenômenos concretos da qualidade geral da capacidade de ter direitos legais e de realizar transações. No entanto, é historicamente principalmente a transação de troca que forneceu a idéia de um sujeito como o portador abstrato de todas as possíveis reivindicações legais. Somente nas condições de uma economia de commodities, a forma abstrata de um direito é criada, ou seja, a capacidade de ter um direito em geral é separada das reivindicações legais específicas. Apenas a constante transferência de direitos no mercado cria a idéia de seu portador imóvel. A pessoa que recebe uma obrigação no mercado compromete-se ao mesmo tempo. A posição de um credor é transferida para a de um devedor. Assim, cria-se a possibilidade de abstrair as diferenças concretas entre esses sujeitos de direitos legais e colocá-los sob um conceito genérico.” (PASHUKANIS, 1980, p.79). No original: “In the development of legal categories, the ability to execute exchange transactions is only one of the concrete phenomena of the general quality of the capacity to have legal rights and to conduct transactions. However, it is historically mainly the exchange transaction which furnished the idea of a subject as the abstract bearer of all possible legal claims. Only in the conditions of a commodity economy is the abstract form of a right created, i.e. the capacity to have a right in general is separated from specific legal claims. Only the constant transfer of rights taking place in the market creates the idea of their immobile bearer. The person receiving an obligation in the market undertakes an obligation himself at the same time. The position of a creditor is transferred to that of a debtor. Thus, the possibility is created of abstracting from the concrete differences between these subjects of legal rights, and of putting them under one generic concept.”

Necessário, tempestivamente, após demonstrar a categoria de Sujeito de Direito enquanto modulação do pensamento de Pashukanis, identificar a análise da Arte em seu contexto materialista também.

1.3 A ARTE VISTA PELO MATERIALISMO HISTÓRICO-DIALÉTICO

Como, portanto, pensar a Arte a partir do prisma do Materialismo Histórico-Dialético? Seria a mesma dificuldade de se pensar o Direito a partir da mesma metodologia? Seria uma dívida teórica com Marx a qual deveríamos percorrer? Ou seria adequado falar em estética marxista? Como nos lembra Vásquez (1979, p.14), o autor jamais poderia não trabalhar com a questão estética e artística, pois sua própria compreensão de homem empunhava justamente esse enfrentamento.

É cediço afirmar que Karl Marx não deixou nenhuma obra específica sobre a questão estética, inexistente uma “Teoria da Arte”. Sua preocupação em uma Crítica da Economia Política encontrava direcionamento para um outro objeto de análise, e, tal como o Direito, a Arte não foi contemplada enquanto tópico específico de compreensão. A dificuldade situada neste binômio ausente em sua obra apenas reforça a razão e ineditismo que acompanha a presente tese:

Obras de natureza filosófica ou econômica, como Manuscritos econômicos filosóficos, de 1844, seus estudos para um erílica da economia política, capital, História Crítica da teoria da mais-valia, etc.) São ideias de Marx que têm um relación direto com problemas fundamentais estéticas e artísticas: a arte eo trabalho, a essência da estética, a natureza social e arte criativa, o caráter social dos sentidos estéticos, a arte como uma forma de superestrutura ideológica, classe condicionado e relativa autonomia do trabalho artístico, o desenvolvimento desigual da arte e da sociedade, a relação entre arte e realidade, ideologia e conhecimento, criação artística e produção material sob o capitalismo, arte e realidade) a durabilidade do trabalho artístico, etc. Numerosos "são também os juízos críticos de Mane sobre vários escritores" julgamentos que por seu conteúdo teórico também contribuem para enriquecer sua visão estética e artística.³² (VAZQUEZ, 1979, p.13)

³² No original: “En obras de carácter filosofico o económico, como los Manuscritos económico filosoficos de 1844, sus Estudios para una erílica de la economía política, El capital, Historia crítica de teoría de la plusvalía, etc.) encontramos ideas de Marx que tienen una relación directa con problemas estéticos y artísticos fundamentales: el arte y el trabajo, la esencia de lo estético, la naturaleza social y creadora del arte, el carácter social de los sentidos estéticos, el arte como forma de la supraestructura ideológica, el condicionamiento de clase y relativa autonomía de la obra artistica, el desarrollo desigual del arte y la

Portanto, é certo apresentar um Marx que detinha gozo pela criação artística e gosto estético apurado, visto que a apropriação de uma estética aplicável ao autor deve reconhecer – tal como faremos logo abaixo – a prática humana que a corrobora, bem como a relação das produções materiais em determinado contexto histórico. Todavia, será a partir do método e de fragmentos de sua obra que conseguiremos chegar a uma possível concepção de arte³³, e neste ponto concordamos com Nildo Viana (2007, p.13):

“Marx nunca escreveu um tratado específico sobre a arte: o que nos deixou foram fragmentos relativos à arte em obras que tinham outros temas. Neste sentido podemos dizer que Marx não elaborou uma teoria da arte. Coube aos seus “discípulos” e “epígonos” buscar, a partir de seus fragmentos e/ou método, uma visão mais ampla e completa do fenômeno artístico. Apesar disso, consideramos que Marx possuía uma concepção de arte. Entretanto, é preciso alertar que esta concepção não tinha o mesmo nível de articulações e complexidade que existia em sua Teoria da História ou do capitalismo, por exemplo. Por conseguinte, a concepção de arte em Marx só pode ser derivada dos apontamentos que ele fez sobre o fenômeno artístico, que estão intimamente ligados à sua teoria da sociedade.”

Aprendemos na análise sociológica do autor alemão que o modo de produção e reprodução da vida material é o abrigo genético das ideologias, Estado, Direito, instituições. A superestrutura presente no discurso de Marx é marcada pela presença de uma constante luta de classes abafada pela lógica institucional de circulação mercadológica. Em um primeiro momento podemos identificar a arte justamente inserida

sociedad, las relaciones entre el arte y la realidad, la ideología y el conocimiento, la creación artística y la producción material bajo el capitalismo, el arte y la realidad) la perdurabilidad de la obra artística, etc. Numerosos' son, asimismo, los juicios críticos de Mane sobre escritores diversos) juicios que por su contenido teórico contribuyen también a enriquecer su visión estética y artística.”

³³ Todavia, para parte da teoria marxista, existe uma corrente estética no pensamento de Marx que foi constituída em especial a partir do XX Congresso da PCUS: "Após o XX Congresso do PCUS. Com a crítica dos métodos dogmáticos e sectários de Stalin, iniciou-se um processo de restauração dos princípios marxistas-leninistas que haviam sido esquecidos ou desnaturados. e um enriquecimento ou renovação deles é buscado, através do restabelecimento de suas ligações com a própria vida. Esse processo de libertação do dogmatismo stalinista e de assimilação e aplicação viva e criativa das teses fundamentais do marxismo já produziu resultados frutíferos. tanto na URSS como fora dela, no estudo das ideias estéticas de Marx e Engels e, em geral, no exame dos problemas fundamentais de uma estética marxista que, a partir dessas ideias. tenta manter-se firme na própria realidade artística e social. (VAZQUES, 1979, p.25)". No original: "Después del XX Congreso del PCUS. con la crítica de los métodos dogmáticos y sectarios de Stalin se inicia un proceso de restauración de los principios marxistas-leninistas que habían sido olvidados o desnaturados. y se busca un enriquecimiento o renovación de ellos, mediante el restablecimiento de sus lazos con la vida misma. Este proceso de liberación del dogmatismo staliniano y de viva y creadora asimilación y aplicación de las tesis fundamentales del marxismo ha dado ya fecundos resultados. tanto en la URSS como fuera de ella, en el estudio de las ideas estéticas de Marx y Engels, y, en general, en el examen de los problemas fundamentales de una estética marxista que, partiendo de dichas ideas. trata de pisar firme en la propia realidad artística y social.

neste escopo superestrutural, hipótese que sugere uma dupla contingência: o problema da arte na História e o problema da arte na sociedade capitalista (Viana, 2007, p.15):

“É do conhecimento geral que certos períodos de elevado desenvolvimento da arte não tem ligação direta com o desenvolvimento geral da sociedade, nem com a base material e estrutura de sua organização. Lembremo-nos do exemplo dos gregos em comparação com as nações modernas ou mesmo com Shakespeare. No que se refere a algumas formas de arte, como, por exemplo, os poemas épicos, reconhece-se que nunca se podem produzir sob a forma de realização de uma época mundial, quando a arte, como tal, entra em existência; por outras palavras, no domínio da arte, determinadas formas importantes dela apenas são possíveis numa fase interior do seu desenvolvimento. Se isto se aplica às relações mútuas das diferentes formas de arte no seio do domínio da própria arte, surpreende menos que o mesmo se verifique quanto à relação da arte no seu conjunto com o desenvolvimento geral da sociedade. (Marx, Engels, 1986, p.53).”

Desta feita, e tomando por base a interpretação de Vásquez, Viana (2007, p 16) nos assevera que a ideia de desenvolvimento desigual e arte deve ser vista a partir do modo peculiar como se enquadram as mediações entre produção material e produção intelectual, pois a primeira não determina por si só a grandeza ou a decadência da arte. Existe uma hostilidade feita pela estrutura de circulação capitalista em relação ao objeto em comento, que deve ser compreendida pelo próprio caráter da produção capitalista. Como seria possível, então, um desenvolvimento desproporcional entre produção material e produção artística?

A dificuldade reside unicamente na formulação geral destas contradições. Assim que se especificam, são explicadas. Tomemos, por exemplo, a relação da arte grega e a da época de Shakespeare para a nossa. É um fato bem conhecido que a mitologia grega não só constituiu o arsenal da arte grega, mas também o próprio terreno que brotou. A óptica da natureza e das relações sociais que formaram a imaginação e artes gregas será possível na era das máquinas automáticas, estradas de ferro, locomotivas e telégrafos sem fio? Que poder tem Vulcano perante Robert & Co., Júpiter perante o pára raios e Hermes perante o crédito imobiliário? Toda mitologia comanda, domina e configura as forças da natureza na imaginação e através dela, por conseguinte, desaparece logo que o homem consegue dominar as forças da natureza. Que acontece a Deusa Fama ao lado da Printing House Square? A arte grega pressupõe a existência da mitologia grega, ou seja, a natureza e até a forma de sociedade são elaboradas segundo o capricho popular de um modo inconscientemente artístico. Isso é o seu material. Não, todavia, qualquer mitologia tomada ao acaso, qualquer elaboração inconscientemente artística de natureza acidental, incluindo nesta última todos os objetos, daí (também) a sociedade. A mitologia egípcia nunca podia ser o solo ou ventre que daria origem à arte grega. Mas de qualquer modo tinha de haver uma mitologia. De maneira alguma a arte grega poderia ter origem numa sociedade que exclui toda explicação mitológica da natureza, toda a atitude mitológica para com ela e que exige do artista uma imaginação liberta da mitologia.” (MARX, ENGELS, 1986, p.53-54).

Desta feita, somente num plano histórico-concreto que se pode explicar a defasagem entre desenvolvimento da arte e desenvolvimento da sociedade enquanto possibilidade histórica. Pelas condições históricas e sociais na Grécia - exemplo acima referido - que é permitido explicar sua arte - algo que será feito também pelo presente trabalho, ao se optar pela arte de Eisenstein e Pasolini. Discordamos de Bourdieu (1996, p.347) quando o mesmo afirma que Marx - em seu rascunho que não tinha intenção de publicação - manifesta um certo “charme eterno” da arte grega de um modo “leviano”, de modo que os termos do autor aqui se fazem fundamentais:

“A dificuldade não está em abraçar a ideia de que a arte e a poesia épica gregas se encontram ligadas a determinadas formas de desenvolvimento social. Reside na compreensão do motivo pelo qual continuam a constituir para nós uma fonte de prazer estético e, sob certos aspectos, prevalecem como padrão e modelo superior. [...] Um homem não se pode tornar de novo criança, a menos que se revele infantil. Mas não aprecia os modos desprezíveis da criança e não deverá esforçar-se por reproduzir a verdade delas num plano mais elevado? Porventura o caráter de cada época não é revivido perfeitamente em conformidade com a natureza na natureza de criança? Por que razão a infância social da humanidade, quando obteve o seu mais belo desenvolvimento, não exercerá um encanto eterno com uma idade que jamais voltará? Há crianças mal criadas e crianças precoces. Muitas nações antigas pertencem a essa última classe. Os gregos eram crianças normais. O atrativo que a sua arte apresenta para nós não conflita com o caráter primitivo da ordem social de que brotara. É antes o produto desta e devido ao fato de que as condições sociais imaturas sob as quais a arte surgiu e sob as únicas em que poderia aparecer nunca se poderiam repetir. (MARX, ENGELS, 1986, p.54)

Seria possível, portanto, uma vedar qualquer afirmação no sentido de imputar a Marx uma “lei” relativa ao desenvolvimento desigual entre arte e economia – tal como é feito com sua questão dialética. Todavia, é contundente concluir que seria possível em uma sociedade economicamente atrasada mas com uma “avançada” arte, pois somente as contingências históricas poderiam permitir esta análise, sendo vedado qualquer esquema de história da arte positivista que afirme uma percepção estética abstrata – daí a analogia grega, contraposta por autores do próprio campo marxista, como Max Raphael³⁴.

Posto a primeira compreensão estética da obra de Marx, passemos para a compreensão da assertiva do autor que relaciona arte e sociedade no contexto capitalista. Para tanto,

³⁴ É evidente que esta explicação não corresponde à essência do materialismo histórico; e, com efeito, já alguns anos mais tarde, Jacob Burckhardt, o historiador burguês, resolveu o mesmo problema de maneira muito similar, alegando que os gregos tinham sido adolescentes eternos. Sem embargo, é possível duvidar que os gregos tenham representado, desde a perspectiva da história universal, a infância da sociedade humana. (RAPHAEL, 1946, p.98)

será adequado retomar a lógica dialética a fim de afirmar que existe uma simbiose entre a determinação da produção material sobre a produção intelectual – em sede de afirmação das categorias concretas na visão de dinâmica das relações sociais Viana (2007, p 23):

Da forma definida da produção material resulta, em primeiro lugar, uma estrutura definida de sociedade e, em segundo lugar, uma relação definida dos homens com a natureza. As suas formas de estado e aspecto intelectual são determinados por ambas. O mesmo se passa quanto à sua produção intelectual. [...] a produção capitalista é hostil a determinados aspectos da produção intelectual. (MARX, ENGELS, 1986, p.60)

A produção material, assim, determina a produção intelectual, o que também inclui a faceta artística, sofrendo mediação do complexo das relações sociais. Viana (2007, p.24) destaca que é possível extrair três pontos a partir da colocação de Marx: a) um certo grau de hostilidade da produção e circulação material em relação à arte no certame capitalista; b) a relação entre divisão do trabalho e arte; c) a perdurabilidade das formas – tal como acontece com o Direito – antigas na forma social moderna. Para fins de descrição desta tese, os três pontos serão de extrema valia. Quanto a hostilidade, questionará (MARX, ENGELS, 1986, p.62) da seguinte forma:

- 1) As várias funções, na sociedade burguesa, pressupõem-se mutuamente.
- 2) As contradições na produção material tornam necessária uma superestrutura de estratos ideológicos que, boa ou má, resulta eficiente por ser necessário.
- 3) Todas as funções ao serviço dos capitalistas acabam se tornando “bens” destes.
- 4) Mesmo as produções intelectuais mais elevadas só são reconhecidas e aceitas pela burguesia porque se apresentam como produtoras diretas de riqueza material e são indicadas erradamente como tal.

Mesmo as grandes produções intelectuais elevadas, neste sentido, somente são reconhecidas e aceitas pela burguesia, na economia capitalista, se puderem fornecer/oferecer lucro – inexistente, tal como aludia Benjamin, uma “áurea” na obra de arte, portanto. A arte somente será apropriada quando esta apropriação se dá pelo processo de reificação da mesma, ou seja, quando proporcionar lucro – seja em sua venda, ou em sua produção. A arte, portanto, seria uma forma de ideologia:

A caracterização esquece esse fato histórico capital: as ideologias de classe vêm e vão, enquanto a verdadeira arte permanece. Se a natureza específica da arte está em transcender, com sua durabilidade, os limites ideológicos que Jo possibilitou; se ele vive ou sobrevive por causa de sua vocação de universalidade, graças à qual os homens da atual sociedade socialista podem coexistir com a arte grega, medieval ou renascentista. sua redução à ideologia - e, através dela, ao seu elemento particular, ao seu agora e seu aqui - ataca a

própria essência da arte. Mas, ao mesmo tempo, não se pode esquecer que o trabalho artístico é um produto do homem, condicionada historicamente, e que o ser humano universal que realiza, não é o universal, abstrato e atemporal que a estética idealista fala depois de estabelecer um abismo entre arte e ideologia, ou entre arte e sociedade, mas o humano universal que emerge em e pelo particular.³⁵ (VÁZQUEZ, 1979, p.28)

A forma ideológica assegura que exista uma hostilidade determinada pela aceitabilidade em face da mercantilização da obra de arte: de atividade livremente produzida se faz um cárcere da lógica produtiva em si. Neste sentido Viana (2007, p.25):

No entanto Marx também coloca que das contradições da produção material surge uma “superestrutura de estratos ideológicos”. Estes são necessários e, por isso, independente de sua qualidade, são eficientes. Por conseguinte, a arte, enquanto “estrato ideológico”, possui uma eficácia e é necessária devido às contribuições da produção material. A arte não é uma criação arbitrária, mas sim necessária e eficiente, independente de sua qualidade. Ao relegar a qualidade a segundo plano, a produção capitalista, mais uma vez, demonstra sua hostilidade para com a arte, pois esta passa a ter sua existência determinada pela produção mercantil e por suas contradições e, tanto por um motivo quanto pelo outro, a qualidade e especificidade da produção artística é subordinada aos ditames do capital e da burguesia.

A divisão social do trabalho também deve tomar como base para as discussões da ilusão de autonomia perpetuada pela ideologia e sua utilização de classe, pois interfere tanto no trabalho material como no trabalho intelectual, de modo a efetivamente modular o contexto estético, uma política e poética dos “gostos”, na vida do proletário:

A divisão social do trabalho só adquire verdadeiramente esse nome a partir do momento em que intervém a divisão do trabalho material e mental. Daí em diante, a consciência moral pode realmente vangloriar-se de que é algo mais que a consciência moral da prática existente, de que concebe realmente algo sem conceber uma coisa real; a partir de então, acha-se na posição de se poder emancipar do mundo e proceder à formação a teoria, teologia, filosofia, ética, etc. puras. (MARX, ENGELS, 1986, p.58)

A questão da arte enquanto forma produtiva já havia sido denunciada por Marx, todavia, interessante notar que em seus escritos de juventude, o autor também associa a arte com

³⁵ No original: “La caracterización olvida este hecho histórico capital: que las ideologías de clase vienen y van, mientras que el arte verdadero queda. Si la naturaleza específica del arte, estriba en trascender, con su perdurabilidad, los límites ideológicos que Jo hicieron posible; si vive o sobrevive por su vocación de universalidad, gracias a la cual los hombres de la sociedad socialista actual pueden convivir con el arte griego, medieval o renacentista. su reducción a la ideología -y, a través de ella, a su elemento particular, a su ahora y a su aquí- atenta contra la esencia misma del arte. Pero, a la vez, no puede olvidarse que la obra artística es un producto del hombre. históricamente condicionado, y que universal humano que realiza, no es lo universal, abstracto e intemporal de que hablan las estéticas idealistas después de establecer un abismo entre el arte y la ideología, o entre el arte y la sociedad, sino lo universal humano que surge en y por lo particular.”

seu potencial crítico, em especial para corroborar a práxis na forma de crítica ao sistema de reprodução do capital, como nos lembra Vázquez (1979, p.50) quando o pensador alemão insistiu que a arte modifica a natureza em todos os sentidos, a saber:

O poder da criação do homem se desdobra na criação de objetos humanizados e de sua própria natureza. O homem já é criador, pois produz objetos que satisfazem as necessidades humanas, ou seja, uma vez que um novo produto, humano ou humanizado, que existe apenas para e para ele, emerge de seu trabalho. A grande contribuição de Marx à Estética é ter destacado que a estética, como uma relação peculiar entre homem e realidade, foi forjada histórica e socialmente no processo de transladação da natureza e criação de um mundo de objetos. Humanos.³⁶

Marx menciona em necessidades artísticas, como uma solução materialista para a manutenção do tempo da obra de arte, ou seja, existe satisfação justamente por satisfazer determinadas necessidades. Não estamos diante do eterno encanto que Bourdieu havia denunciado enquanto um descompromisso teórico de Marx – e com concordância de Raphael, conforme apontamos – mas sim da possibilidade do uso de acordo com as necessidades da época, que valorizam a produção artística:

Haveis demonstrado que a adoção da lei romana se baseou originalmente (e, no que se refere ao discernimento científico dos juristas, ainda baseia) num mal-entendido. Mas não se segue daí que a lei, em sua forma moderna – mau grado as constantes tentativas dos atuais juristas para a reconstruir com base em reconstrução errada da lei romana – seja lei romana mal-entendida, do contrário poder-se-ia afirmar que toda a realização de um período anterior adotada por um período posterior constitui a forma antiga mal-entendida. É óbvio, por exemplo, que as três unidades, como dramaturgos franceses de Luiz XIV as construíram teoricamente, se baseavam no drama grego mal-assimilado (e nos escritos de Aristóteles, como expoente máximo do drama clássico grego). Por outro lado, é igualmente evidente que entendiam as três unidades de acordo com as suas próprias necessidades artísticas. Por conseguinte, apegavam-se ao chamado drama clássico muito depois de Dacier e outros lhes terem interpretado Aristóteles corretamente. Do mesmo modo, todas as constituições modernas se baseiam fartamente na Constituição inglesa mal-entendida, e adotam como essencial – um dito gabinete responsável, por exemplo – uma característica dela que entrou em declínio e só existe formalmente na Inglaterra de hoje em resultado de uma utilização indevida. A forma mal-entendida é precisamente a geral e, numa fase determinada do desenvolvimento social, a única suscetível de uso geral. (MARX, ENGELS, 1986, p.56)

³⁶ No original: “El poder de creación del hombre se despliega en la creación de objetos humanizados y de su propia naturaleza. El hombre es ya creador desde que produce objetos que satisfacen necesidades humanas, es decir, desde que emerge de su trabajo un producto nuevo, humano o humanizado, que sólo existe por y para él. La gran aportación de Marx a la Estética consiste en haber puesto de relieve que estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de translonnacion de la naturaleza y de creación de un mundo de objetos humanos.”

A arte, portanto, seria alvo de um sequestro de sua afirmação enquanto atividade livre em prol da circulação produtiva de determinada sociedade. Inexiste, neste caso, uma vedação ao aporte ontológico da obra de arte (um em si), mas sim uma apropriação pragmática de seu uso e valorização na sociedade capitalista, com conseqüente distinção do objeto feita pela questão de representação de classes:

No entanto, a semelhança entre arte e trabalho que tem suas raízes em sua natureza criativa comum, não deve nos levar a apagar a linha divisória que os separa. Os produtos do trabalho satisfazem uma certa necessidade humana e valem, em primeiro lugar, pela capacidade de satisfazê-la. Mas também valem a pena - e Marx enfatiza isso vigorosamente nos Manuscritos econômico-filosóficos de 1844 - pela função que desempenham na objetificação das forças essenciais do ser humano. Entre essas duas funções do produto há uma certa tensão ou conflito que não leva à anulação de um em favor do outro, mas a um certo predomínio de sua função utilitária prática sobre a função espiritual que revela a relação do objeto com a essência humana. (VÁZQUEZ, 1979, p.65).³⁷

Como seria, portanto, a arte nos ditames do regime comunista? Ora, a fins de conclusão deste tópico, interessante notar o modo como o qual seria a arte, desta feita, na fase última da transição pós ditadura do proletariado, a saber:

A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e sua conseqüente supressão nas grandes massas representam o resultado da divisão do trabalho. Mesmo que, em determinadas condições sociais, todos fossem pintores excelentes, o fato não os impediria de serem também pintores originais, pelo que aqui a diferença entre trabalho “humano” e “individual” também se converta em absoluta insensatez. A subordinação do artista à limitação local e nacional inteiramente resultante da divisão do trabalho, e a subordinação do indivíduo a uma arte dada de modo que seja exclusivamente pintor, escultor, etc., e o próprio nome exprimem suficientemente a limitação do seu desenvolvimento profissional e dependência da divisão do trabalho – numa organização de sociedade comunista, não há pintores; quando muito, há pessoas que, entre outras coisas, pintam. (MARX, ENGELS, 1986, p.21)

A visão de Marx leva à valorização da riqueza de ideias na arte como uma vertente positiva do conhecimento e sensibilidade na esfera, seria inadmissível a contraposição mecânica de inteligência e sensibilidade no ser humano, o ser mais inteligente tende a ser globalmente o mais sensível (KONDER, 1967, p.29).

³⁷ No original: “Sin embargo, la semejanza entre el arte y el trabajo que hunde sus raíces en su naturaleza común creadora., no debe llevamos a borrar la línea divisoria que los separa. Los productos del trabajo satisfacen determinada necesidad humana, y valen, ante todo, por su capacidad para satisfacerla. Pero valen tambien -y Marx lo subraya vigorosamente en los Manuscritos económico-filosóficos de 1844- por la función que cumplen al objetivar las fuerzas esenciales del ser humano. Entre estas dos funciones del producto hay cierta tensión o conflicto que no conduce a la anulación de una en favor de la otra, pero sí a cierto predominio de su función práctico utilitaria sobre la función espiritual que revela la relación del objeto con la esencia humana.”

De toda feita, aproveitaremos este tópico do trabalho para fazer uma genealogia das principais ideias marxistas sobre a arte, a fim de corroborar e sustentar tanto Sergei Eisenstein como Pier Paolo Pasolini enquanto pensadores autônomos e matrizes teóricas substanciais para o presente; para tanto, acompanharemos as afirmações de Leandro Konder (1967), enquadrando enquanto momento pós Marx e Engels os autores a seguir abaixo.

α) Káutski, Plekhânov, Mehring: Karl Káutski foi responsabilizado por Engels para prosseguir na organização e coesão dos escritos póstumos de Karl Marx, sendo um dos mais relevantes teóricos e historiadores do movimento socialista. Interessante notar que enquanto historiador, abordou incidentalmente problemas conexos com a arte, mais preocupado com os valores histórico-documentais das obras – e não tecnicamente com debate estético, o que só se preocupou enquanto filósofo.

Para Konder (1967, p.34), Kautsky foi infeliz em alguns momentos de sua obra, justamente por conta de um precário conhecimento da filosofia de Hegel, que gerou impactos e deficiências na sua perspectiva em termos dialéticos: padeceu do vício do biologismo, que à época rondava as ciências sociais. Aplicado ao corpo da análise cultural, sustentava que a noção de monoteísmo teve de ser elaborada pelos filósofos das nações tidas enquanto culturalmente mais adiantadas para gerar a consequência da adoção da religião monoteísta pelos povos “atrasados”; as formas altamente desenvolvidas são tidas como menos adaptáveis e perecem mais facilmente, já as formas inferiores podem ser capazes de se adaptar de maneira mais célere às novas condições, e seguir no curso da evolução:

O biologismo de Káutski salta aos olhos, desde logo, em certos argumentos a que ele recorre para fundamentar suas análises historiográficas. Vejamos, por exemplo, como ele explica a adoção do monoteísmo pelos judeus e pelos persas. Segundo seu ponto de vista, a forma do monoteísmo representava um avanço sobre as demais formas de religião MP, entanto o monoteísmo foi adotado pelos judeus e pelos persas antes de ser adotado pelos egípcios e pelos gregos, que eram povos mais adiantados. Para que pudesse vir a ser adotado pelos judeus e pelos persas, porém, o monoteísmo teve de ser elaborado como noção – segundo Káutski – pelos filósofos das nações culturalmente mais adiantadas. [...] Montado no cavalo do biologismo, Káutski é levado, por vezes, a se afastar bastante do caminho do respeito à verdade dos fatos. (KONDER, 1967, p.36-37)

Por sua vez, Gueorgui Plekhânov conferiu grande atenção aos problemas da arte e literatura, com a extensão até os movimentos de pintura e música. Muitos, inclusive, o consideram como o criador da vertente estética marxista; de maneira oposta a Káutski, não aceitava o biologismo como forma de explanação correlata ao marxismo, defendendo o princípio da dependência da arte em relação à vida em sociedade, e se esforçando para desenvolver os estudos estéticos no campo do materialismo histórico-dialético.

Afirmou que os artistas contemporâneos, comparados com os do renascimento, pensavam pouco e dominavam mal as problemáticas teóricas de suas artes. Desta feita, continuou a tradição progressista de Bielínski, Tchernitchévski, Dobroliúbov e Pisáriev, conforme podemos observar em *A arte e a vida social*, sua obra referencial para o debate:

Plekhânov também percebeu – e o expôs com admirável clareza – que a “arte pela arte” era uma expressão peculiar (e através da sua ansiada inocuidade) de um desajuste básico entre os artistas e o meio social em que vivem. Ele mostrou que a “arte utilitária” – em oposição à “arte pela arte” – podia servir tanto ao espírito conservador como ao espírito revolucionário (lembrando, a propósito, que Luiz XIV e Napoleão Bonaparte eram, ambos, contra a “arte pela arte”). [...] Em 1921, por exemplo, na discussão sobre o papel dos sindicatos na sociedade soviética (discussão na qual os pontos de vista leninistas prevaleceram sobre os pontos de vista trotskistas), Lênin escreveu: “Penso que não é demais observar aos jovens membros do Partido que não é possível tornar-se um verdadeiro comunista, dotado de consciência de classe, sem estudar – friso estudar – tudo que Plekhânov escreveu sobre filosofia, pois é o que há de melhor na literatura internacional do marxismo”. (KONDER, 1967, p.39-41)

Foi duramente criticado por Gramsci, uma vez que no prisma do filósofo italiano a apologia pelo princípio materialista da dependência da arte em relação à vida social gera um causalismo estreito, de dependência servil da criação estética ante a implacável ditadura das circunstâncias sócio-econômicas (KONDER, 1967, p.41). O esquema de Plekhânov impunha: “a) estado das forças produtivas; b) as relações econômicas condicionadas por essa força; c) o regime sociopolítico, edificado sobre os bens econômicos; d) a psicologia do homem social [...]; e) as ideologias e as artes que refletem essa psicologia” (BASTIDE, 1979, p.21)

Já com Franz Mehring foi visto um combate ao sociologismo e uma valorização do contexto subjetivo na teoria estética e na crítica da arte. Enquanto um intelectual burguês, Mehring teve chance em vida de se familiarizar com a cultura burguesa, com a expressão riquíssima da arte e da literatura do passado, sustentando que a arte da burguesia não

necessariamente guardava comprometimento total com as ilusões ideológicas de sua classe.

Sua guinada ao marxismo gerou uma superação da limitação e do enquadramento ideológico da burguesia, todavia, Mehring não se dispôs a abandonar a nobreza e grandeza do patrimônio artístico e cultural burguês, ao seu ver, a autêntica obra de arte está para além do seu tempo e circunstância social.

Diretamente influenciado pelo idealismo de Lassalle, Mehring almejava uma aliança entre os trabalhadores e a ciência, com a assimilação da cultura tradicional pela classe operária, com algumas correções pequenas; quase como se a cultura estivesse, historicamente, imune às deformações de caráter ideológico, como se a cultura tradicional assimilada a uma nova visão de classe também estivesse assimilada com uma nova faceta da humanidade reunificada:

Sabia que a verdadeira arte é um conhecimento vivo, de tipo especial, da realidade – sempre histórica – do homem; mas sabia que este conhecimento vivo é transmissível aos homens de outras circunstâncias e de outros tempos, que ele possui um fôlego que lhe permite, sem deixar de ser histórico, perdurar ao longo da história. A compreensão por parte de Mehring de que a arte não possuía apenas interesse historiográfico ou imediatamente político contribuiu para que ele repelisse a formulação sociologista que estabelecia entre a arte e a vida social uma relação mecânica e simplista. Mas Mehring, como marxista, não podia admitir que a arte evoluísse unicamente com apoio em suas conexões internas, que a criação artística tivesse relações apenas esporádicas ou secundárias com a vida material dos homens com a vida social. Era necessário buscar a ligação essencial entre a arte e a sociedade, de modo que a rejeição do sociologismo lhe acarretava a obrigação de precisar qual era a vinculação existente de fato entre o produto artístico e o produto econômico e social, quer dizer, que acarretava a obrigação de procurar responder a seu modo à questão da natureza da arte. (KONDER, 1967, p.48-49)

β) Trótsky, Lênin e Bukhárin: Leon Trótsky, reconhecido pelo seu trabalho como organizador do exército vermelho na Revolução Russa de 1917, teve importante papel na direção do Estado soviético recém constituído. A visão de Trótsky de político cultural era uma vertente revolucionária de tipo liberal, que definia a natureza do trabalho intelectual e da criação artística, bem como dos diversos ramos da produção cultural, conferindo orientação administrativa (COUTINHO, 1967, p.101-103). O método de Marx, seria uma oportunidade para avaliação do desenvolvimento da nova arte, inventariando as suas origens para auxiliar uma guia mais progressista por uma iluminação crítica do caminho; mas além, a arte deveria encontrar seu próprio caminho e seus próprios meios:

A posição de Trótsky no que concerne às questões teóricas especificamente estéticas apresenta elementos de analogia com a de Mehring. Trótsky sabia que a produção artística não deve ser julgada através de critérios estreitamente políticos, que a arte não comporta uma avaliação imediatista: “Uma obra de arte deve ser julgada, em primeiro lugar, pela sua própria lei, isto é, pela lei da arte”. Est área específica da arte – tal como em Mehring – apresenta certa imunidade às pressões deformadoras da ideologia e só os valores ideológicos mais diretos conseguem penetrar nela. A cultura tradicional é válida e precisa porque traz consigo justamente um conhecimento artístico que, no fundamental, foi preservado da contaminação dos interesses de classe. “O trabalho artístico do homem – escreve Trótsky – é contínuo. Cada nova classe se coloca sobre os ombros da precedente”. (KONDER, 1967, p.54-55).

Ao se referir ao corpus da estética, concluiu que grande parte inserida na classe trabalhadora não está interessada pelas temáticas da arte, a vanguarda proletária estaria direcionada para outras temáticas, mais urgentes; a grandeza da cultura proletária residiria tanto nas reivindicações artísticas como no fato de que ela gera o advento de uma cultura originariamente nova, da humanidade reunificada sob o signo do comunismo (KONDER, 1967, p.56).

Vladimir Ilyich Ulyanov, Lênin, creditava que a direção da revolução bolchevique deveria procurar gerar influência direta sobre a criação artística, para que as artes conseguissem chegar ao patamar estético adequado, e confirmassem as vontades e desígnios com facetas revolucionárias; todavia, em nenhum momento encontramos na obra do autor qualquer tipo de dirigismo, obrigatoriedade, imposição pela propaganda política, justamente por saber a relevância da estética e da falseabilidade do discurso propagandista em termos de efeito: puramente agitacional, ao invés de educacional:

Pessoalmente, Lênin estimava muito as tradições da cultura russa. Tinha tal estima pelas tradições da cultura progressista do passado que, em certa ocasião, antes de seu estudo mais aprofundado das obras de Hegel, chegou a dizer que Herzen – materialista russo do século XIX – foi mais longe do que Hegel, o que constitui um evidente exagero. Esta apaixonada estima pessoal de Lênin pela tradição cultural progressista na literatura russa, contudo, deve ter sido um fator positivo na sua influência sobre a política cultural revolucionária do período leninista, contraindo para que o rico acervo da literatura e da arte do passado não sofresse maiores agravos por parte do *proletkult* ou por parte dos pseudopoetas “proletários”. “A cultura proletária – escreveu ele – não surge completamente feita de não se sabe onde. Ela não é uma invenção de homens que se classificam de especialistas no assunto. Tudo isso é pura tolice. A cultura proletária deve ser o desenvolvimento lógico da soma dos conhecimentos elaborados pela humanidade sob o jugo das sociedades capitalista, feudal e burocrática. (KONDER, 1967, p.59-60).

A visão de Lênin sobre os problemas estéticos contornava a sua postura política, com especial sensibilidade e competência para julgar os aspectos políticos da obra de arte, bem como a elevação de tais aspectos sobre os demais.

Com Nicolau Bukhárin, por sua vez, podemos ver a riqueza teórica e grande erudição que o tornaram famoso nos anos vinte na República Soviética. Combateu com veemência, juntamente com Lunatchárski, a tese de Trótsky de que somente poderíamos ter uma cultura socialista após a edificação da sociedade com este signo político-econômico. Daí a acusação feita em 1925, de que Trótsky estaria transformando a ditadura do proletariado em um vazio estético, cultural, sem espaço para o presente em razão de uma prescrição continuamente futura.

A arte, para o autor, fazia parte do conjunto espiritual dos povos, elaborada a partir de uma psicologia dominante que quer moldar, de certa forma, toda a vida social refletida na consciência, em determinada fase da sociedade:

Bukhárin sabe que a “psicologia” particular de cada classe é determinada, em última análise, pelas condições de vida dos indivíduos que a integram e pelo lugar que a classe ocupa na estrutura da sociedade. Apesar da diversidade de situação das classes, porém, há circunstâncias em que podemos discernir claramente traços de uma psicologia dominante da sociedade em geral. “Pode-se lembrar que o que era visto na época do feudalismo: tanto no senhor feudal como no camponês, havia traços psicológicos comuns: apego às velhas coisas, à rotina, às tradições, submissão à autoridade, temor de Deus, estagnação do pensamento, etc.”. O quadro constituído pela psicologia dominante que se estende a toda a sociedade jamais consegue se impor como um quadro homogêneo. De acordo com a situação particular de cada uma delas e de acordo com os seus interesses privados, as classes (e até algumas subdivisões no interior das classes) tendem a cristalizar em ideologias diversas o modo de sentir e de julgar as coisas que lhes for individualmente próprio. (KONDER, 1967, p.66-67).

A ciência estaria encarregada de sistematizar as ideias dos homens, as coordenar, as esclarecer, mas o homem não é puramente pensante, ele sente, sofre, experimenta desejos, prazer; neste sentido, a arte socializa os sentimentos, os sistematiza em imagens ou representações sensíveis. A arte é determinada pelo regime econômico, ao certo, e também pelo nível da técnica social.

γ) Maiacóvski, Górkí, Zdânov: Vladimir Vladimirovitch Maiacóvski, poeta, tinha uma ideia de que os novos tempos exigiam novas formas de expressão, em especial após a

Revolução bolchevista. As relações de Maiacóvski com os clássicos e com o poder de duração da arte marcou a sua percepção estética. É comum à sua personalidade a exaltação sentimental, o que foi projetada em sua obra literária:

O sentimento, como observou Hegel, é a forma comum que se aplica aos mais diversos conteúdos. O conteúdo mais rico e mais profundo de uma obra de arte – especialmente na literatura – jamais pode ser alcançado através do sentimento em estado bruto: ele pressupõe sempre uma superação da imediaticidade sentimental. E a exaltação sentimental não propicia, comumente, tal superação. A mera expressão emocional tanto se presta para exaltar a “coragem” e o “entusiasmo” de uma ação revolucionária, libertadora, humanizadora, como para exaltar a “energia” de um ato de repressão, de um gesto liberticida e desumano. A ambiguidade do sentimento puro sabe bem ao paladar dos místicos, dos confusos e dos irracionais. Não é por acaso que um Ingmar Bergman declara: “Quero tocar e influenciar os espectadores no plano emotivo e unicamente no plano emotivo”. (KONDER, 1967, p.80-81)

Na visão do poeta, as massas populares continuariam com a última palavra sobre o julgamento histórico da produção artística, todavia, é preciso impulsionar com que elas adquiram a capacidade de fazer esta projeção do gosto, uma vez o prejuízo de uma divisão de classes no seio alienador capitalista. O artista revolucionário, assim, deve corresponder uma exigência social e um compromisso de progresso em face da crítica ao sistema de divisão classista; haveria uma correlação entre forma e conteúdo na sua projeção, uma “arte revolucionária”. (CHAIA, 2007, p.19)

Alexis Maximovitch Piechkov, ou simplesmente Máxim Górkí, era amigo pessoal de Lênin, mesmo com alguns divergências circunstanciais, defendendo escritores e artistas em geral. A teoria do “Realismo Socialista” de Górkí o credencia a estar na linhagem da estética marxista, justamente por conferir possibilidade de caminho no meio natural da arte. De acordo com Górkí, a função da burguesia na elaboração cultural foi muito exagerada, deveras elevada, de modo que o realismo crítico burguês nasceu como forma de criação individual de homens inúteis, que não eram capazes de lutar pela sua existência pessoal, a saber:

A fórmula do realismo socialista obteve a sanção oficial da estética stalinista por ocasião do 1º Congresso dos Escritores Soviéticos, realizado em agosto de 1934. No discurso que pronunciou em tal congresso, Górkí conceituou o realismo socialista de maneira a atribuir maior importância ao termo socialista do que ao termo realismo. O adjetivo cresceu em detrimento do substantivo, hipostasiou-se. E, com a atrofia do substantivo e hipostasia do adjetivo, a fórmula do realismo socialista assumiu um caráter voluntarista. (KONDER, 1967, p.86-88).

A fórmula de Górkí acabou, mesmo com discordâncias, adotada pelo stalinismo, em sede de estética e serviu para amparar os esforços de uma burocracia diretiva em prol da propaganda, ou do caráter propagandístico, da obra de arte soviética.

Andrei Zdânov é visto como uma expressão da crise estética marxista na época do stalinismo, sendo um cauteloso executor das políticas administrativas por ele planejadas, em nome de uma rentabilidade política; daí o banimento das manifestações de desespero e solidão, para que a arte fosse, em síntese, otimista. Retirar os aspectos trágicos da vida soviética era manobra propagandística, motivo pelo qual a única tragédia que era autorizada para demonstração era de um revolucionário morto de maneira gloriosa em combate:

Uma das mentalidades mais características do zdanovismo foi a do húngaro Joseph Rivai, intransigente adversário de Lukács, que preconizava uma espécie de neocolonialismo mental na atitude das democracias populares ante a União Soviética. Sendo a União Soviética economicamente mais adiantada que a Hungria, ela não poderia deixar de ser, também, culturalmente mais adiantada. E este raciocínio mecanicista era xposto com a maior franqueza: “Não existe sociedade que seja economicamente superior à que precedeu e culturalmente lhe seja inferior”. (KONDER, 1967, p.94-95)

δ) Gramsci, Lukács e a Escola de Frankfurt: Destarte calha mencionar que este trabalho reconhece a relevância dos estudos de estética, em especial, das três vertentes aqui comentadas; todavia, conforme já sustentamos desde a introdução, não se trata de mesclar vertentes do marxismo na análise estética, mas de reconhece-las em uma antologia de ideias a fim de tecer uma apologia tanto a Eisenstein como a Pasolini enquanto teóricos inseridos no campo da estética em discussão.

Com Antônio Gramsci percebemos que o reconhecimento do valor geral da superestruturas tende a decorrer do conhecimento de uma superestrutura notável, a arte. Esta faz parte da cultura, logo seus problemas gerais se inserem na órbita cultural, daí não se deve sustentar uma nova luta pela arte, mas uma batalha por uma nova cultura; renovar a vida cultural, portanto, é objetivo central:

A arte não se dilui no conjunto das superestruturas, pois ela possui a sua especificidade. A arte preenche, por exemplo, a função de plasmar as consciências humanas, exercendo, por conseguinte, uma influência educacional. [...] Se as qualidades especificamente estéticas não se confundem com o valor histórico-cultural ou com o valor pedagógico e com a significação ideológica, ainda menos se confundem com a eficácia política imediata ou com

a propaganda. A atividade política em sentido estrito pode justificar que, em determinadas circunstâncias e para que determinados obstáculos sejam rapidamente superados, as contradições do real sejam apresentados simplificada e empobrecidas de uma representação unilateral. A arte, entretanto, para poder representar com eficácia a realidade humana, precisa captar-lhe em profundidade os aspectos contraditórios essenciais. (KONDER, 1967, p.114-115).

Fundamental no estudo da estética, Grygory Lukács era, antes da adesão ao pensamento marxista, um crítico artístico de inspiração neokantiana e neohegeliana; somente com História e Consciência de Classe que temos a guinada materialista completa de Grygory. Para o filósofo, a arte é um modo particular de totalização dos conhecimentos obtidos na vida, de modo em que a ciência funda a nossa consciência histórica, e a arte antropomorfiza o real em sua representação. Nos escritos organizados sobre Estética buscou indagar sobre técnica (1966, p.289, volume I) e os problemas da mimesis (1966, p.223, volume II). Desta feita, a arte nos proporciona viver constantemente as experiências de todas as épocas, rompendo com o contexto temporal, e por intermédio dela participamos de novas relações humanas:

[...] a arte jamais é inteiramente neutra em face dos conflitos humanos que representa: ou ela é universal, no sentido de ser a favor dos homens (da comunidade humana), ou ela deixa enfeudar a uma perspectiva particularista, negativista, renunciado a servir à humanidade como um todo. Segundo Lukács, toda boa arte defende a integridade humana – a humanitas – contra as tendências que a atacam, a dilaceram, a evilecem ou a adulteram. Para poder defender eficientemente a integridade humana, contudo, o artista precisa ter chegado, de algum modo, a conhece-la em profundidade, isto é, na análise de Lukács, precisa ter chegado a ser verdadeiramente realista. O que significa: precisa ter conseguido refletir profundamente o real. (KONDER, 1967, p.150-151).

Deixamos por último a Escola de Frankfurt, justamente por conta da relevância e do possível debate para não utilização de alguns pressupostos nesta tese. Reforçamos, desde já, que estamos caminhando por uma apologia aos métodos de Eisenstein e Pasolini, de modo que seria incabível mesclar determinadas premissas e bases somente por questão de identidade do objeto: a cultura popular. A crítica da racionalidade e do iluminismo, marcantes na trajetória do corpo teórico em comento, resultou nas afirmações estéticas na “Dialética Negativa” de Theodor Adorno e Max Horkheimer³⁸, bem como na questão da

³⁸ Vide DUARTE, Rodrigo. O que está vivo na estética de T.W.Adorno. In: LOBO, Rafael Haddock (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010; KANGUSSU, Imaculada. Marcuse, vida e arte. In: LOBO, Rafael Haddock (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010; GAGNEBIN, Janne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

Obra de Arte e sua Reprodutibilidade Técnica”, de Walter Benjamin, e em perspectivas de razão e revolução com Herbert Marcuse (FREITAG, 1988, p.32-34).

Todavia, o autor que mais tem a contribuir com a faceta cinematográfica ainda é pouco debatido na esfera da estética – e muito menos na potencialidade da crítica do direito –, que é justamente a figura de Sigfried Kracauer. A teoria crítica inserida nos escritos de Kracauer reconhecem a utilização das técnicas cinematográficas como forma de opressão de classe e projeção psicológica de amontoamento das massas em estrutura totalitária; motivo pelo qual o cinema nazista, por exemplo, era muito mais que mera propaganda com tons documentais, era um cinema popular, para a massa, parte do que é concebido enquanto “indústria cultural”, mas com formulação político-ideológica que não precisava ser ocultada (KRACAUER, 1960, p.23-31).

Tendo em vista a exposição de uma breve antologia da arte a partir da lógica marxista, passamos a discussão da relação entre Arte e Direito a partir de uma perspectiva materialista histórico-dialética.

1.4 SOBRE ARTE E DIREITO A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA MARXISTA: O CINEMA ENQUANTO OBJETO DE ANÁLISE

O último tópico deste capítulo tem por objetivo central problematizar o Cinema – enquanto espécie de produção artística – no contexto da matriz outrora elencada, qual seja, o Materialismo Histórico-Dialético. Inicialmente, devemos indagar que, efetivamente, o Cinema poderia ser um elemento de investigação para fins de uma tese doutorado no campo do Direito.

Seria a arte, portanto, um objeto possível para o campo jurídico? Ora, para responder tal indagação devemos afirmar as seguintes estruturas que aqui apresentaremos enquanto núcleos de limitação desta tese, ou seja, o que não consideramos Direito e Arte, *in casu*, o Cinema:

A) O mero uso instrumental do Cinema: Desconsideramos enquanto metodologia para investigar a relação entre Direito e Cinema a pragmática da obra de arte, a saber, a sua utilização com fins de representar mero argumento jurídico. Inexiste um respeito ao método de produção quando isto é feito, uma vez que buscaremos sempre enquadrar no discurso do Positivismo que nos cerceia a presença de elementos artísticos cunhados em matrizes epistemológicas distintas. Um bom exemplo disso seria, por exemplo, um artigo que procurasse trabalhar a categoria de Contrato a partir de um filme de Sidney Lumet – *Glengary Glenn Ross* – por exemplo, uma vez que, apesar de com utilidade exemplificativa, destitui ambos os campos de uma explicação materialista do fenômeno em prol do romantismo burguês; são exemplos CELANT, DA SILVA, 2014; e DE CARVALHO, 2016;

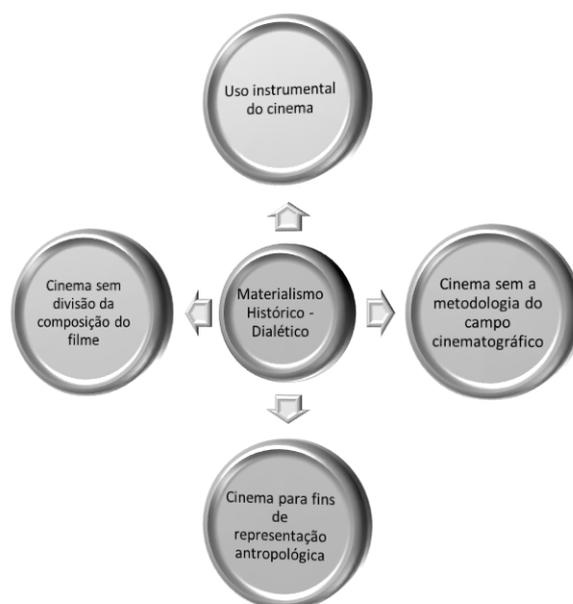
B) Uso do Cinema para fins de representação antropológica das práticas jurídicas (Discurso Majoritário) : Consideramos também inadequado a representação antropológica dos rituais e representações do Direito em sede cinematográfica, em especial no discurso de Hollywood. Dito de outra forma, tomamos por base que se configura enquanto um engodo romântico o complexo inserido na simbologia dos denominados *Court Movies*, ou filme de tribunais. Acaba, assim, sendo uma obra de reprodução mecânica e inserida no contexto do capitalismo, ao invés de ser uma produção de crítica ou do potencial de protesto próprio da arte; são exemplos OLIVEIRA, NETO, 2018; e SOUSA, NASCIMENTO, 2011;

C) Uso do cinema sem a metodologia do campo cinematográfico: Inadequada também a utilização do cinema – tal como nas assertivas A e B – destituída da metodologia produzida pelo próprio cinema. A epistemologia da seara cinematográfica deve ser compreendida e respeitada para fins de consagração do potencial de sua arte, desta feita, seria impossível pensar qualquer metódica que não tome por base os influxos sobre Roteiro, Direção, Som, Trilha Sonora, dentre outras concepções; são exemplos NOJIRI, CESTARI, 2015; COLLAÇO, 2016;

D) Uso do cinema sem a divisão da composição do Filme enquanto obra complexa: Também rechaçamos esta forma de utilização, que toma por base os cenários A, B e C – seja de maneira individual ou comunicação coletiva. Devemos considerar a complexidade que compõe a obra cinematográfica, pois é inadequado creditar ser responsabilidade

apenas do Diretor, Roteirista, Atuação; existe um colendo laboral, que, em uma visão dialética, também corresponde o modo pelo qual a economia capitalista remunera as transformações em cada setor. Uma visão adequada para o Direito e o Cinema deve assegurar que todo o escopo da complexidade da obra de arte seja abraçado ou, caso o interesse seja no isolamento de apenas uma faceta técnica ou estética, que sejam reconhecido os outros elementos dentro do contexto histórico de produção, reprodução e análise material; são exemplos FRANCO, GURGEL, 2016; AQUINO, 2016.

Para compreendermos os núcleos de limitação, podemos estrutura-los da seguinte forma:



Destarte, não vedamos a utilização de nenhuma destas metódicas, todavia, não creditamos ser o uso adequado de se trabalhar com o Direito e o Cinema em uma análise de compreensão mútua de suas produções científicas críticas. É necessário um pudor epistemológico que aqui procuraremos lembrar a todo o momento. Ademais, todas as hipóteses acima indicadas como núcleos de limitação referem-se ao cinema *Mainstream* de discurso burguês, ou seja, uma obra de arte captada pela lógica mercadológica e, portanto, refém dos interesses da mesma.

Logo, estamos diante de uma afirmação de metódica do presente trabalho. Escolhemos para sustentar a tese o cinema de Sergei Eisenstein e de Pier Paolo Pasolini, pois ambos correspondem a uma construção artística de matriz Materialista Histórico-Dialética.

Ademais, não buscamos extrair categorias jurídicas de suas obras, mas o procedimento indutivo inverso: a matriz materialista que ambos desenvolveram possibilitam extrair um método de Crítica ao Direito. Assim, creditamos ser possível a partir da estética dos diretores sustentar uma crítica ao contexto de produção normativa burguês, sendo ambos críticos do direito e de sua função de classe.

Todavia, como bem nos lembra Noël Burch (1973, p.11), o vocabulário do cineasta reflete de maneira significativa sua maneira de pensar e trabalhar com o cinema. Idem neste momento: seria indelicado, neste sentido, apresentar o que se compreende enquanto “Cinema” para a presente tese, em especial a partir da matriz outrora elencada; somente a partir do esclarecimento – mais que necessário – deste elemento, é que poderemos adentrar a cosmologia materialista de Eisenstein e de sua montagem.

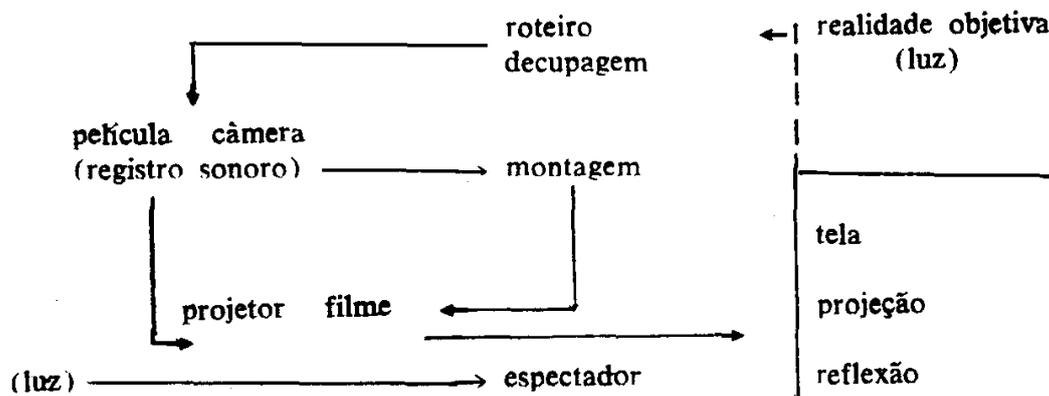
O cinema, tal como a pintura ou a literatura, é algo além do que um nome de uma espécie de arte cujo procedimento se possa deduzir, seu significado transcende qualquer classificação feita pela teoria positivista da arte (RANCIÈRE, 2005, p.13). A utilização da linguagem específica do campo é uma forma, inclusive, de se manter um compromisso de fidelidade teórica e cognitiva do que se pode sustentar enquanto complexidade de conhecimento.

Pois bem, enquanto consecução no tempo da objetividade fotográfica (BAZIN, 1991, p.24), o “Cinema” representa uma das formas artísticas de maior popularidade no tempo contemporâneo. Loureiro (2011, p.140 e seguintes) disserta que a lógica do cinema – ainda que sob a égide da superioridade mercadológica hollywoodiana – também produz cinemas de resistência, como a Nouvelle Vague, o Neo-Realismo ou o Cinema Novo Brasileiro.

Distinto, portanto, afirmar, que apesar de ser uma obra artística inserida no contexto de reprodução capitalista, o cinema continua sendo arte com potencial de liberdade e crítica. A denúncia feita por Marx em sede de materialismo não retira da arte seu potencial de crítica – muito menos a liberdade que lhe é inerente – todavia, o regime de circulação produtiva toma essa atitude, cerceando em prol de uma inserção de consumo e de demanda. Defendemos que o “Cinema” é um ato político, seja enquanto obra de arte livre e até mesmo captada pelo sistema capitalista. Durante a exposição dos fundamentos dos

próximos capítulos compreenderemos a razão da afirmação política em torno da espécie artística.

Ismail Xavier (1985, p.386) nos brinda com a percepção de que o cinema é um trabalho, um processo de transformação. A postura materialista seria deveras complexa, e envolveria não somente o potencial estético, como também refletir se o trabalho em si – que institui a obra artística – está a mostra, é visto, se o produto consumido na sociedade capitalista é visto alvo de um processo de conhecimento, ou se é dissimulado, ocultado. Para tanto, apresenta quais seriam os elementos usualmente vistos pela teoria cinematográfica que olvida o aporte de circulação produtiva:



(XAVIER, 1983, p.385)

São produzidos efeitos ideológicos na própria epistemologia do campo cinematográfico, no momento em que se verifica apenas o que se produz enquanto projeção estética, mas não enquanto trabalho em si. Uma das fundamentações por detrás da afirmação feita pelo presente, de que o “Cinema” é um ato político, se dá pelo fato de que deve ser tomado, também, enquanto ato de modificação da natureza, enquanto movimento laboral, ainda que olvidado pela ideologia que está presente na esfera.

A reprodução da ideologia cinematográfica encontra-se para muito além da relação entre Câmera e Sujeito, usualmente apontada pela teoria cinematográfica (XAVIER, 1983, p.397), e reacendendo as forças produtivas dominantes inseridas no aporte de superestrutura. Sobre a temática, vale a lição de Xavier (1983, p.398):

O mecanismo ideológico em ação no cinema parece, pois, se concentrar na relação entre câmera e o sujeito. O que se trata de saber é se a câmera permitirá ao sujeito se constituir e se apreender num modo particular de reflexão especular. Pouco importa, no fundo, as formas do enunciado adotadas, os “conteúdos” da imagem, desde que uma identificação ainda permaneça possível. Aqui, delinea-se a função específica preenchida pelo cinema como suporte e instrumento da ideologia: essa passa a constituir o “sujeito” pela delimitação ilusória de um lugar central (seja o de um deus ou de um outro substituto qualquer). Aparelho destinado a obter um efeito ideológico preciso e necessário à ideologia dominante: gerando uma fantasmática do sujeito, o cinema colabora com segura eficácia para a manutenção do idealismo. O cinema vem assumir de fato o papel desempenhado na história do Ocidente pelas diferentes formações artísticas. A ideologia da representação (eixo principal que orienta a concepção da criação estética) e a especularização (que organiza a mise en scene indispensável para a constituição da função transcendental) formam um sistema singularmente coerente. Tudo se passa como se o próprio sujeito não pudesse – por esta razão mesmo – responder de seu próprio lugar, tendo que substituir os órgãos secundários, enxertados, em lugar de seus próprios órgãos defeituosos, por instrumentos de formações ideológicas suscetíveis de cumprir a função de sujeito. De fato, esta substituição só é possível com a condição de que o instrumento ele próprio seja ocultado, reprimido. Daí, os efeitos perturbadores – similares, precisamente, àqueles que anuncia, o retorno do reprimido – que a chegada do instrumento “em carne e osso” provoca, como em *O homem da câmera*, de Vertov. Ao mesmo tempo, a tranquilidade especular e a segurança da sua própria identidade desmoronam com o desvelamento do mecanismo, ou seja, a inscrição do trabalho.

Tendo em observância as pontuações supramencionadas, sobre a estrutura ideológica do cinema e o que buscamos com a presente tese, podemos confirmar que acompanharemos a definição de Marcel Martin sobre o fenômeno – pois, apesar de não ser a mais completa ou adequada, será de grande valia para as visões de Eisenstein e Pasolini em uma estrutura comparativa. De acordo com Martin (2005, p.21), o cinema foi uma arte desde o princípio, vide Méliès ou Lumière: o caráter quase mágico da reprodução cinematográfica é próprio de sua forma de demonstrar sua clareza. Desta feita, Martin confere a percepção de que o cinema é uma linguagem específica inserida no conjunto das Artes, ponto no qual concordamos e nos apropriaremos:

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se inscreve em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. [...] E a sua originalidade vem essencialmente do seu poder total, figurativo e evocador, da sua capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espetáculo do cotidiano. (MARTIN, 2005, p.25-26)

Uma vez feitas as atenções de método e de categorias basilares da presente tese, podemos caminhar para o primeiro sustentáculo da mesma: o Cinema de Sergei Eisenstein.

1.5 A QUESTÃO DA BIOÉTICA A PARTIR DO MATERIALISMO: OU, “TODA ÉTICA É (BIO)ÉTICA”?

A questão da Bioética permeará todo o debate implementado nesta tese, em especial por proporcionar uma reflexão acerca do objeto em análise a partir de uma vertente materialista histórico-dialética que coloque a questão da subjetividade em análise. Desta feita, conforme exposto na introdução desta tese, a Bioética aqui apresentada demonstrará uma confirmação dos argumentos de crítica do escopo normativo burguês a partir da lógica cinematográfica. Dito em outros termos, o tópico em comento encontra-se no limiar da crítica ao Direito, se tomado a partir de uma matriz radical, que é o que pretendemos desde já.

Não é nossa intenção realizar um estudo histórico da origem da Bioética, pois este estudo demandaria um próprio objeto determinado a este fim, bem como uma apropriação a partir de uma metodologia histórica que aqui não aplicamos; todavia, é imperioso conhecer das bases do conhecimento em análise para identificarmos o que conceberemos enquanto “Bioética Liberal” e o que denominaremos de “(Bio)Ética do Comum”.

Todavia, para chegarmos a matriz da Bioética materialista que pretendemos vamos, inicialmente, tecer considerações sobre este campo do conhecimento, de modo a corroborar as visões de Volnei Garrafa e Alain Badiou, a seguir expostas. Em termos de investigação científica, concordamos com Leo Pessini (2005, p.306) quando o mesmo aponta o pioneirismo de Van Rensselear Potter (1911-2001), que na década de 70 trouxe o termo Bioética para uma estrutura científica – o termo é atribuído a sua pessoa³⁹, porém, concordamos com Pessini ao dizer que, por um lado seria inadequado reduzirmos sua contribuição a apenas o autor do termo, por outro, conferir a ele o título de “Pai da

³⁹ Creditamos inadequado reputar o termo Bioética à Potter, pois foi comprovado que o mesmo já existia no artigo de Fritz Jahr, publicado em 1927 na Alemanha (JARH, 1927). Todavia, o equívoco dotado de grau de recorrência pode ser explicado pela confusão da origem do termo com a origem do desenvolvimento científico sobre a esfera.

Bioética”⁴⁰ também seria deturpar sua contribuição no campo –, bem como enfatizou ingredientes fundamentais em prol dos valores humanistas:

A humanidade precisa urgentemente de uma nova sabedoria que forneça o “conhecimento de como usar o conhecimento” para a sobrevivência do homem e para a melhoria da qualidade de vida. Esse conceito de sabedoria como guia de ação - o conhecimento de como usar o conhecimento para o bem social - pode ser chamado Ciência da Sobrevivência, certamente o pré-requisito para a melhoria da qualidade de vida. Adoto a posição de que a ciência da sobrevivência deve ser construída sobre a ciência da biologia e ampliada além das fronteiras tradicionais para incluir os elementos mais essenciais das ciências sociais e humanas com ênfase na filosofia no sentido restrito, que significa “amor à sabedoria”. " Uma ciência da sobrevivência deve ser mais do que apenas ciência, e eu, portanto, proponho o termo Bioética para enfatizar os dois ingredientes mais importantes para alcançar a nova sabedoria que é tão desesperadamente necessária: conhecimento biológico e valores humanos. (POTTER, 1971, p.1-2)⁴¹

Potter continua carregando um conjunto teórico de enorme densidade, em especial pela apologia da autonomia, antes de afirmar os direitos individuais o autor notifica a existência de responsabilidades pessoais. É, portanto, uma visão liberal do fenômeno bioético que traduz a preocupação inicial da epistemologia em análise, conferindo uma ética virtuosa⁴² (PESSINI, 2005, p.306-307). A Bioética seria, portanto, uma “ciência da sobrevivência humana”, uma ponte entre a faceta ética da sociedade e a ciência biológica,

⁴⁰ “É importante registrar que existe um outro pesquisador que reivindica a paternidade do termo bioética. É o obstetra holandês André Hellegers, da Universidade de Georgetown, em Washington, D. C., que seis meses após a aparição do livro pioneiro de Potter, *Bioethics: bridge to the future*, utiliza esta expressão no nome de um novo centro de estudos: Joseph and Rose Kennedy Institute for the Study of Human Reproduction and Bioethics.” (PESSINI, 2005, p.308). Todavia, o presente escrito não seguirá com a “Bioética Clínica” de Hellegers, uma microbiética, mas a macrobioética de Potter como momento de ontogenia da disciplina.

⁴¹ No original: " Mankind is urgently in need of new wisdom that will provide the “knowledge of how to use knowledge” for man’s survival and for improvement in the quality of life. This concept of wisdom as a guide for action – the knowledge of how to use knowledge for the social good – might be called Science of Survival, surely the prerequisite to improvement in the quality of life. I take the position that the science of survival must be built on the science of biology and enlarged beyond the traditional boundaries to include the most essential elements of the social sciences and the humanities with emphasis on philosophy in the strict sense, meaning “love of wisdom”. A science of survival must be more than science alone, and I therefore propose the term Bioethics in order to emphasize the two most important ingredients in achieving the new wisdom that is so desperately needed: biological knowledge and human values.

⁴² “Potter era considerado um distinto membro da “*Unitarian Society of Madison*” [Sociedade Unitariana de Madison], uma organização de inspiração cristã que segue o espírito de Jesus de Nazaré e que defende a perspectiva de uma religião liberal. Dentre outros objetivos dessa organização destaca-se, como sendo o primeiro, “a integridade de vida”, que significa totalidade (*wholeness*). Para pessoas de genuína integridade, todos os objetivos e questões de vida estão inter-relacionados. Os unitarianos constituem-se numa confraria de livre pensamento, na qual são aceitos como membros “*pessoas de todas as opiniões teológicas, que desejam se unir a nós na promoção da verdade, justiça, reverência e caridade entre os homens*”. Trata-se de uma associação aberta, em que o ateu honesto pode se declarar como tal, sem nenhum medo, bem como o crente piedoso falar de sua ligação pessoal com o universo e com Deus sem embaraço. (PESSINI, 2005, p.307)

pois, se as ciências naturais e humanas continuarem a não fornecerem elementos de diálogo, o futuro seria duvidoso e temerário (POTTER, 1971, VIII-XII).

No decorrer de seu pensamento desenvolvido na próxima década, Potter nos brinda com o conceito de *Global Bioethics*, em busca de uma amplitude e abertura ainda maior, ou seja, que tivesse por fundamento um encontro substancial da ética médica com uma ética do meio ambiente em escala global (POTTER, 1998). Resume Leo Pessini o “Credo Crítico de Potter” nas seguintes pontuações:

1. Creio na necessidade de uma ação terapêutica imediata para melhorar este mundo afligido por uma grave crise ambiental e religiosa. *Compromisso*: Trabalharei com os outros para aperfeiçoar a formulação de minhas crenças, desenvolver credos adicionais e procurar um movimento mundial que torne possível a sobrevivência e o aprimoramento do desenvolvimento da espécie humana em harmonia com o meio ambiente natural e com toda a humanidade.
2. Creio que a sobrevivência futura bem como o desenvolvimento da humanidade, tanto cultural, quanto biologicamente, é fortemente condicionado pelas ações do presente e planos que afetam o meio ambiente. *Compromisso*: Tentarei adaptar um estilo de vida e influenciar o estilo de vida dos outros, bem como ser promotor para um mundo melhor para as futuras gerações da espécie humana, e tentarei evitar ações que coloquem em risco seu futuro, ao ignorar o papel do meio ambiente natural na produção de alimentação e fibras.
3. Creio na unicidade de cada pessoa e na sua necessidade instintiva de contribuir para o aprimoramento de uma unidade maior da sociedade, de forma que seja compatível em longo prazo com as necessidades da sociedade. *Compromisso*: Ouvirei os pontos de vistas dos outros, sejam de uma minoria ou de uma maioria e reconhecerei o papel do compromisso emocional em produzir uma ação efetiva.
4. Creio na inevitabilidade do sofrimento humano que resulta da desordem natural das criaturas biológicas e do mundo físico, mas não aceito passivamente o sofrimento que é resultado do tratamento desumano de pessoas ou grupos. *Compromisso*: Enfrentarei meus próprios problemas com dignidade e coragem. Assistirei os outros na sua aflição e trabalharei com o objetivo de eliminar todo sofrimento desnecessário na humanidade.
5. Creio na finalidade da morte como uma parte necessária da vida. Afirmando minha veneração pela vida, creio na necessidade de fraternidade agora, e também que tenho uma obrigação para com as futuras gerações da espécie humana. *Compromisso*: Viverei de uma forma tal que será benéfica para as vidas de meus companheiros humanos de hoje e do futuro, e que [permitirá que] serei lembrado com carinho pelos meus entes queridos.
6. Creio que a sociedade entrará em colapso se o ecossistema for danificado irreparavelmente, a não ser que se controle mundialmente a fertilidade humana, devido ao aumento concomitante na competência de seus membros para compreender e manter a saúde humana. *Compromisso*: Aperfeiçoarei as habilidades ou um talento profissional que contribuirão para a sobrevivência e aprimoramento da sociedade e manutenção de um ecossistema saudável. Ajudarei os outros no desenvolvimento de seus talentos potenciais, mas ao mesmo tempo cultivando o autocuidado, a autoestima e o valor pessoal.
7. Creio que cada pessoa adulta tem uma responsabilidade pessoal em relação a sua saúde, bem como uma responsabilidade para o desenvolvimento dessa dimensão da personalidade em sua descendência. *Compromisso*: Esforçar-me-ei por colocar em prática as obrigações descritas como compromisso bioético para a saúde pessoal e familiar. Limitarei meus poderes reprodutivos de acordo com objetivos, nacionais ou internacionais. (PESSINI, 2005, p.311)

Ponto seguinte as manifestações basilares de Potter, tem-se um conjunto de apreciações críticas de sua obra, como feito por Gerald M. Lower Jr. e Peter J. Whitehouse, todavia, todos partem de uma premissa em comum que nos faz contestar a crítica empregada: são autores de uma “Bioética Liberal”, ou seja, de uma Ética que em nenhum momento busca romper com o discurso da circulação produtiva, apenas adaptá-lo ou limitá-lo. Isso se dá não somente em razão do contexto temporal de discussão, como também pela própria prevalência, no campo filosófico americano, de um Pragmatismo de matriz liberal nítida. Todavia, nossa função nesta introdução ao tema era apenas demonstrar a importância de Potter para o estatuto de cientificidade da Bioética. A partir de agora abordaremos um breve percurso epistemológico da área para enquadrarmos o que veremos enquanto “(Bio)Ética do Comum”.

Para tanto, é imperioso começar a partir da indagação feita por José-Roman Flecha Andrés (2007, p.22): seria a Bioética uma ética setorial ou uma ciência nova? Para responder à pergunta proposta é necessário afirmar que não temos uma unívoca corrente sobre a temática, ou seja, temos “Bioéticas”, das mais diversas a partir de suas construções epistemológicas próprias. O que pretendemos sustentar futuramente no presente é a afirmação de que “Toda Ética é (Bio)Ética”.

Se estamos diante de um campo próprio do conhecimento – ou de um ramo da Ética – devemos abordar o contexto epistemológico por detrás das correntes. Seria, ao certo, mais um esforço deveras denso e que fugiria o objeto desta tese, razão pela qual acompanharemos a literatura de Martha Tarasco Michel⁴³ e Lino Ciccone, que dissertam sobre uma possível taxonomia do campo⁴⁴. Segue, portanto, as correntes possíveis referentes a Bioética:

⁴³ A autora (2015, p.25) começa com uma cisão entre as vertentes cognitivistas e as não cognitivistas, todavia, em razão da postura materialista que acompanhamos, não concordamos com tal vertente. Outra possível distinção é feita por Diego Gracia (1996, p.20 e seguintes), que enquadra os fundamentos da bioética em três grandes vertentes: filosóficas, sociológicas e práticas médicas/sanitárias. Já Vicente Barreto (p.409) enquadra nos rótulos de Bioética liberal e conservadora, todavia, para a presente tese, os axiomas fundamentais das duas partes de construções científicas a partir da razão capitalista moderna – ou apropriada pela mesma –, desta feita, serão tomadas enquanto sinônimos de “Bioética Liberal”.

⁴⁴ Destarte, devemos destacar que é uma opção da presente tese seguir com esta classificação, sendo apto ao leitor buscar por outras tipificações do conhecimento em debate.

α) Modelo Liberal ou Libertário⁴⁵: Esta matriz afirma que os juízos somente podem ser medidos a partir dos fatos, e que seria impossível passar dos fatos aos valores e às normas éticas. Devemos ter uma fundamentação subjetiva das normas e dos valores, sendo a verdade uma proposição individual e adequada às circunstâncias do sujeito: cada sujeito compreende o que é bom, inexistindo um bem universal. Vislumbramos uma rejeição clara ao consequencialismo, bem como ao naturalismo, a teoria do observador imparcial, da obra de Kant e os intuicionistas, por creditar que se preocupam apenas com resultador formais. Diante estamos, assim, de um pluralismo bioético que engloba a pluralidade ética e sua irreduzibilidade:

Essa orientação do pensamento subjetivista conceitua a liberdade e a autodeterminação como a base das eleições de Morales. O fundamento do juízo ético reconhece como base de todo julgamento moral o princípio da autonomia e da autodeterminação, desvinculado do verdadeiro objetivo e vinculante, independente de qualquer referência ao bem objetivo da pessoa. Ou seja, que a opção ética não precisa de justificativas, mas apenas motivações subjetivas, como emoções, desejos e, em geral, todas as situações subjetivas que levam em consideração a moralidade da situação e a intencionalidade da ação. Sua maneira de resolver os dilemas que surgem, sem cair no niilismo, é através de critérios de retidão moral ou por meio de procedimentos comumente aceitos. E como não é possível compartilhar uma moral substancial universal, propõe-se fazê-lo dentro de comunidades morais divergentes, procedimentos de negociação formal e extrínseca para a resolução de controvérsias bioéticas. (MICHEL, 2015, p.26-27)⁴⁶

Podemos dizer, assim, que os axiomas fundamentais desta corrente são aqueles concetados a uma vertente do libertarismo voltada para a autonomia e do benefício comum: tomando o bem do Outro, mas sem cair na falácia de uma universalidade kantiana.

⁴⁵ Em que pese o termo utilizado, não creditamos ser o mais adequado colocar “Libertário”, posto possível confusão com o Libertarianismo, corrente sócio-econômica e epistemológica que prega outros valores.

⁴⁶ No original: “Esta orientación de pensamento subjetivista conceptualiza a la libertad y a la autodeterminación como fundamento de las elecciones Morales. La fundamentación del juicio ético reconoce como base de todo juicio moral el principio de autonomía y de autodeterminación, desligado de la verdade objetiva y vinculante, independiente de toda referencia al bien objetivo de la persona. Es decir, que la opción ética no tiene necesidad de justificaciones, sino solamente de motivaciones subjetivas como son las emociones, los deseos y en general todas las situaciones subjetivas que toma en consideración la moral de situación y la intencionalidad de la acción. Su modo de resolver los dilemas que surgen, sin caer en el nihilismo, es a través de criterios de rectitud moral o a través de procedimientos comúnmente aceptados. Y ya que no es posible compartir una moral sustancial universal, entonces propone hacerlo al interior de comunidades morales divergentes, procedimientos de negociación formales y extrínsecos para la resolución de controversias bioéticas.”

β) Modelo Utilitarista: Pensamento que proporciona um critério para se considerar razoável uma determinada solução para um determinado caso concreto, qual seja, um cálculo atento de custos e benefícios. A razoabilidade toma por base a quantidade de diferentes alternativas e, a partir disto, elenca uma que trará a obrigação moralmente adequada: a que for capaz de maximizar o bem-estar e minimizar o sofrimento do maior número de pessoas que se encontrem afetadas pela medida, uma Bioética que as considera em igual valor e com os mesmos direitos – imparcial (CICCONE, 2003, p.29):

Este modelo propõe a utilidade social como o valor supremo na hierarquia de valores. Busca a maximização do prazer e / ou preferência com o mínimo de dor e / ou frustração, com referência ao próprio ato ou à regra da utilização. Este modelo é de grande importância devido à sua grande influência e difusão, particularmente sua versão de consequencialismo, bem-estar e igualdade agregacionista. O cálculo da utilidade, como sinônimo de bem-estar, que é a única causa do ato, deve levar em conta os interesses de cada indivíduo e o resto da sociedade, considerado como um todo. Ou seja, a soma de interesses agregados. Para este último, os interesses da "maioria" prevalecem sobre os interesses do indivíduo (MICHEL, 2015, p.28).⁴⁷

Toda Bioética utilitarista é fundamentada em um conceito empírico e sensitivo que atribue uma superioridade na relação entre as sensações frente a razão – seja na sua vertente hedonista, “do ato” ou de regulação (MICHEL, 2015, p.29). O substancial é a capacidade de experimentar a dualidade do prazer ou dor, daí a aplicação da razão em estabelecer um comparativo de sensações, com projeções pró-futuro. Neste diapasão, a autonomia coincide com a autodeterminação da racionalidade e do desejo, com a subjetividade desaparecendo ou aumentando, a depender do nível de projeção da consciência:

O denominador comum é a rejeição da Metafísica e a consequente desconfiança em relação ao pensamento de ser capaz de alcançar uma verdade universal, isto é, uma norma válida para todos no plano moral. A escolha moral deve ser baseada na obtenção do maior bem-estar possível, apoiando preferências e minimizando o sofrimento para o maior número de indivíduos: utilidade social. O princípio básico é o cálculo das conseqüências da ação com uma base de custo-benefício, embora este princípio não possa ser aplicado de forma final e fundamental "pesando" bens não homogêneos entre si. [...] E para o utilitarismo é apenas uma pessoa que consegue perceber, elaborar essas percepções e decidir autonomamente, reduzindo assim a subjetividade pessoal

⁴⁷ No original: “Este modelo propone la utilidad social como valor supremo em la jerarquia de los valores. Busca la maximización del placer y/o preferencia com el mínimo dolor y/o frustración, em referencia al acto mismo o a la regla de la utilidade. Este modelo es de gran importancia por su gran influencia y difusión, em particular sua versión del consecuencialismo, del bienestar, y de la igualdad agregacionista. El cálculo de la utilidade, como sinónimo de bienestar que es la causa única del acto, debe tener en cuenta los intereses de cada individuo y del resto de la sociedad, considerada en su conjunto. Es decir, la suma de intereses agregagos. Para esta última prevalecen los intereses de “la mayoría” sobre los intereses del individuo.”

à presença de funções, dispensando considerações qualitativas sobre suas preferências. No entanto, o reconhecimento do direito de não sofrer não implica ter o direito de viver. Isto é, você pode acabar com a vida de alguém se nenhuma dor for causada, ou por causa da dor presente ou previsível para o futuro, você tem a obrigação de acordo com o modelo utilitarista de acabar com a vida de alguém. Portanto, a vida só tem valor se suas condições forem agradáveis e, de outro modo, "não vale a pena" serem vividas. Ou seja, o conceito de "qualidade de vida" é elaborado, o que contrasta com o conceito de "sacralidade da vida". (MICHEL, 2015, p.30)⁴⁸

O cálculo da utilidade é a forma pela qual, na Bioética de matriz utilitarista, se pode tomar uma vertente de bem-estar, na qual podemos identificar enquanto variações – ou modelos derivados do discurso Utilitarista:

- a) Deontología prima facie: Todos os valores são reconhecidos de maneira geral, em que pese não serem tomados como absolutos; são debatidos axiomas como o respeito a vida, sem constituí-los enquanto valores de hierarquia superior/absoluta, sendo graduados em razão da situação concreta – em especial de suas circunstâncias (MICHEL, 2015, p.30).
- b) Contratualismo: Necessidade de estipular um acordo entre alguns indivíduos que constituem uma “comunidade moral”; esta corrente busca um consenso no plano coletivo sobre normas e procedimentos que venham a normalizar a convivência social. De acordo com Michel (2015, p.31) haveria uma busca por soluções mais amplas para além do subjetivismo da reflexão moral, com um acordo pragmático que é justificado à luz de um senso comum, a partir de uma lógica de concessões e afirmações compartilhadas por uma maioria: uma comunidade com capacidade de razão.

⁴⁸ No original: “El común denominador es el rechazo de la Metafísica, y la desconfianza consiguiente respecto del pensamiento de poder alcanzar una verdad universal, es decir, una norma válida para todos en el plano moral. La elección moral debe ser basada en la obtención del mayor bienestar factible, de apoyar las preferencias y de minimizar los sufrimientos para el mayor número de individuos: utilidad social. El principio básico es el cálculo de las consecuencias de la acción con base costo-beneficio, aunque ese principio no puede ser aplicado de manera última y fundamental “sopesando” bienes no homogéneos entre sí. [...] Y para el utilitarismo sólo es persona quien logra percibir, elaborar dichas percepciones y decidir autónomamente, reduciendo así da subjetividad personal a la presencia de funciones, prescindiendo de consideraciones cualitativas sobre sus preferencias. Sin embargo, el reconocimiento del derecho a no sufrir no implica tener el derecho de vivir. Es decir, se puede terminar con la vida de alguien si no se le causa dolor, o bien a causa del dolor presente o previsible para el futuro se tiene la obligación según el modelo utilitarista de terminar con la vida de alguien. Por lo tanto, la vida sólo tiene valor si sus condiciones son placenteras, y en caso contrario “no vale la pena” ser vivida. Es decir, que se elabora el concepto “calidad de vida”, que contraponen al concepto de “sacralidad de la vida”.”

- c) Principiologia/Principlista⁴⁹: Tomado enquanto um dos modelos de maior divulgação, em especial no seio norte-americano – seu local de origem – confia na obra de Tom Beauchamp e James Childress – *Principles of biomedical ethics* – seu ponto de origem⁵⁰. Ao pautar-se na ética biomédica acaba por desenvolver quatro axiomas fundamentais de orientação: Beneficência, Não maleficência, Autonomia e Justiça, que, em conjunto, buscam nortear uma “ação boa” e eficaz, advindos da história da filosofia e da ética médica, não possuindo qualquer levantamento hierárquico ou validade *a priori*:

Existe uma forte acentuação da autonomia do doente, apesar de, aparentemente, não haver qualquer vocação para a existência de uma disposição hierárquica entre eles e por sua validade ser *prima facie*. De qualquer sorte, é inegável a ampla aplicação na prática clínica desse modelo, com resultados muito positivos, mormente em relação ao respeito pela dignidade da pessoa humana. [...] Em caso de conflito entre si, a situação em causa e as suas circunstâncias definirão o que indicarão o que deve ganhar maior valoração e precedência. Pro assumirem uma feição liberal de padrão de sociedade, o princípio da autonomia parece, então, receber a preferência dos autores. Ao contrário da tradição europeia, os americanos não irão buscar uma fundamentação em princípios filosóficos como em valores amplamente compartilhados culturalmente. O princípio da beneficência está unido ao da autonomia matizado pelo princípio da justiça, para compensar as desigualdades que os anteriores introduzem. Por outro vértice, a tradição utilitarista centrada nos direitos individuais estabelece a preeminência da autonomia individual. Beauchamp e Childress, diante dos conflitos que possam acontecer entre os princípios tendem a se socorrer recorrendo ao método desenvolvido por Rawls em sua Teoria da Justiça. (HOGEMANN, 2003, p.82-83)

Conforme mencionamos, esta linhagem exsurge a partir da reflexão bioética no seio norte-americano e conseqüentemente difundida no território mexicano. A teoria, os princípios, as normas, ações, juízos e demais formas de regulamentação são pautadas a partir de um debate pluralista e inevitável sobre o principlismo. Tendo como base da razão moral tem-se uma ponderação que surge a partir da experiência – e não a partir de uma ferramenta sólida –, que caminham entre a dedução e a indução. Almeja encontrar um acordo prático sobre determinados princípios, a saber:

⁴⁹ Existe uma divergência sobre o enquadramento do Principlismo enquanto uma ramificação do Modelo Utilitarista ou enquanto modelo autônomo. Hogemann (2003, p.81), toma-o como modelo autônomo, e não enquanto uma derivação; já Dall’Agnol (2004) e Michel (2015) encontram o mesmo enquanto sistema pautado no discurso utilitarista, sendo derivado do mesmo.

⁵⁰ De acordo com Hogemann (2003, p.81) este modelo é defendido no Brasil por Fermim Ronland Schramm e na Europa por Ranaan Gillon, dentre outros. Foi também aplicado no Relatório Belmont, de 1978 (SAUWEN, HRYNIEWICZ, 2000, p.25).

Sua proposta é encontrar um acordo prático sobre alguns princípios, mas sem fornecer uma justificativa teórica dos fundamentos. Ele se aplicaria à resolução de questões bioéticas emergentes onde uma pluralidade de princípios, sem obrigação absoluta, tais como autonomia, amplamente explicado, a caridade no sentido dado o utilitarismo, não maleficência é o princípio de Hipócrates de fazer dano, eo princípio da justiça como equidade distributiva, em relação à economia da saúde. Os princípios que são ótimos na formulação abstrata são usados sem uma hierarquia ou subordinação entre eles. Portanto, o aplicativo traz o risco de desencadear um relativismo ético. Elas constituem a base para estipular acordos pragmáticos não absolutos, não hierárquicos e não irrevogáveis, mas adaptáveis à particularidade específica de situações específicas. [...] esses princípios podem sempre estar sujeitos à verificação, ou mesmo à falsificação, porque, uma vez que nascem da experiência, uma nova realidade pode levá-los à reforma. Pode-se dizer que o principialismo é sempre instável, com princípios que devem ser levados em conta, mas sem ser obrigado a segui-los, ou que isso dependerá das circunstâncias. Não é um sistema lógico ou sistemático, mas tampouco é redutível à casuística. É antes uma modalidade de procedimento variável em que o significado dado a cada princípio é dado de acordo com a circunstância. (MICHEL, 2015, p.31-32)⁵¹

É, assim, um modelo que propõe uma Ética formal sobre os bens sociais, em busca de uma exigência formal e universal axiomática, que se faz realidade em todos os atos de julgamento proporcionados pelas circunstâncias, a partir de uma matriz racionalista e ampliativa, orientada por uma avaliação subjetiva:

Talvez seja por isso que tem tanto impacto, porque não comete nada, mas cobre a ação de uma intenção de intenção adequada e constitui uma maneira justa de racionalizar a tomada de decisões. Além disso, cada um dos quatro princípios admite exceções. E isso é muito arbitrário e, portanto, muito confortável. Pode-se concluir, no entanto, que o principialismo pressupõe que a razão é incapaz de alcançar verdades absolutas, e que ela só pode limitar-se a guiar pragmaticamente as melhores decisões para certas situações. Mas mesmo que pressupõe uma tal fraqueza da razão, pelo menos, a aceitação da razoabilidade suporta ainda uma intuição escuro de uma verdade racional, caso contrário, não teria sentido dizer que um princípio ou teoria mais ou menos razoável do que outros. Não haveria critérios para isso. O paradigma dos princípios está em risco de destruição, dando-se uma justificação fundamentativa: se a interpretação substancial de cada princípio levado às últimas consequências,

⁵¹ No original: “Su propuesta es encontrar un acuerdo práctico sobre algunos principios, pero sin proporcionar una justificación teórica de fundamentos. Se aplicaría a la resolución de problemas bioéticos emergentes, donde una pluralidad de principios sin obligación absoluta, como el de autonomía, ampliamente explicado, el de beneficencia en el sentido que da el utilitarismo, el de no maleficiencia que es el principio hipocrático de no hacer daño, y el principio de justicia como equidad distributiva, en relación a la economía sanitaria. Los principios que son óptimos en la formulación abstracta son utilizados sin una jerarquía o subordinación entre ellos. Por tanto, la aplicación lleva el riesgo de desbocar un relativismo ético. Constituyen la base para estipular acuerdos pragmáticos no absolutos, no jerarquizados y no irrevocables, sino adaptables a la particularidad específica de situaciones concretas. [...] estos principios siempre pueden ser sujetos a verificación, o incluso a falsificación, porque dado que nacen de la experiencia, una nueva realidad puede hacer que deban reformularse. Puede decirse que el principialismo es siempre instable, con principios que deben tenerse en cuenta, pero sin estar obligados a seguirlos, o que esto dependerá de las circunstancias. No es un sistema lógico o sistemático, pero tampoco es reductible a la casuística. Es más bien una modalidad de procedimiento variable en el que el significado que se le otorgue a cada principio se da según la circunstancia.”

pode demonstrar a incompatibilidade de alguns princípios e, portanto, a falta de possibilidade real de tais teóricos éticos. Portanto, é um modelo que não fornece um guia operacional no campo da aplicação e expõe os princípios a interpretações variáveis e instáveis.⁵² (MICHEL, 2015, p. 32)

No Brasil, é defendido por Femin Roland Schramm, que afirma ser o principialismo analítico e pragmático, uma análise moral composta de método que, a partir do exercício da racionalidade, tende a elencar argumentos morais em situações concretas de paradoxos axiomáticos, almejando intermediar a pesquisa pelos melhores argumentos (SCHRAMM, 2000, p.13-14). Para o autor, a forma de ética – Bioética – em sua faceta laica toma como pertinente em termos cognitivos e deveras legítimo uma função analítica e normativa: prescrever comportamentos em conflitos de interesses e propulsionar um convívio racional entre agentes morais tendentes ao diálogo e ao acordo público. (SCHRAMM, 2005. p. 45.)

γ) Modelo da Bioética da Virtude: Puatada no renascimento da “Teoria das Virtudes” – Aretológica –, na qual sobrepõe-se o papel do agente moral mais do que sua ação. Coloca-se atenção na motivação ética e na intencionalidade interior sem reduzir a atuação moral e uma pura obediência objetiva a um contexto de regras:

Subtrair o papel de agente moral ao invés de ação, em uma reflexão pessoal que se refere ao tipo de pessoa que quer e / ou deve se tornar o agente moral, em oposição à impessoalidade da questão. sobre o que deve ser feito. [...] Refere-se ao árduo caminho individual da "vida ética", em que há um esforço para viver com excelência, isto é, além do que as normas indicam. Do ponto de vista do dilema bioético, a reflexão se dá no concreto e no complexo da situação, assim como na necessidade de formular juízos prudenciais sobre

⁵² No original: Tal vez por ello tiene tanto impacto, porque no compromete a nada, pero recubre la acción de una intención de una intención adecuada y constituye una vía de racionalización justa para tomar decisiones. Además, cada uno de los cuatro principios admite excepciones. Y esto resulta muy arbitrario y, por ende, muy cómodo. Puede sin embargo concluirse que el principialismo presupone que la razón es incapaz de alcanzar verdades absolutas, y que sólo puede limitarse a orientar pragmáticamente las mejores decisiones para determinadas situaciones. Pero incluso si presupone una tal debilidad de la razón, al menos la aceptación de la razonabilidad admite aunque sea una oscura intuición de una verdad racional, de otra forma no tendría sentido decir que un principio o una teoría sean más o menos razonables que otras. No habría ningún criterio para ello. El paradigma de los principios está en riesgo de destruirse por renunciar a una justificación fundamentativa: si la interpretación sustancial de cada principio se lleva a sus consecuencias extremas, se puede evidenciar la incompatibilidad de algunos principios y, por lo tanto, la falta de posibilidad real de tales teóricas éticas. Por lo tanto se trata de un modelo que no proporciona una guía operativa en el ámbito aplicativo, y que expone los principios a interpretaciones variables e inestables.

ações isoladas, com adaptação ao contexto histórico e sociocultural em que se atua. (MICHEL, 2015, p.32-33)⁵³

Tem como membros desta visão Alastair Macintyre (1984 e 2001) e Edmund Pellegrino (1988), em contraposição ao contexto kantiano de justificação das ações, em prol do comportamento virtuoso frente os axiomas da justiça, cautela, honestidade e coragem, conectados à características pessoais (FERNANDES, 2012, p.36). Seria dividida em duas grandes correntes de matrizes filosóficas bem explícitas, quais sejam, Aristóteles e Hume:

- a) Conceito neoaristotélico: Finalístico-metafísica, virtuosa, demonstra a orientação objetiva e universal na qual a virtude é identificada num contexto de unidade harmônica e sintética, que se compreende como a realização de uma finalidade no interior do sujeito. A excelência da razão é pré-requisito para a implementação da virtude necessária, a fim de decidir e julgar o meio mais justo:

Este conceito insere-se na tradição médica hipocrática e proporciona uma reflexão filosófica intrínseca à práxis, procurando conhecer as razões da Medicina. Ele considera que tanto a Medicina quanto a Filosofia não podem deixar de se relacionar respeitando seus próprios marcos conceituais e metodológicos, isto é, reconhecendo a originalidade e a complementaridade epistemológica de ambas as ciências. Trata-se, então, de uma reflexão filosófica sobre a natureza e os objetivos da medicina, a partir da qual suas normas éticas podem ser deduzidas. E não consiste, em contraste, na mera aplicação de conceitos filosóficos à Medicina. Esta posição adota uma atitude crítica em relação à Filosofia que é baseada em teorias externas inspiradas pela autonomia, utilidade ou casuística. [...] Ele se opõe ao principialismo e a modelos baseados em teorias sistemáticas como Deontologia, para o fundamento moral do dever, ou para aqueles que baseiam regras morais de acordo com as conseqüências. (MICHEL, 2015, p.34)⁵⁴

⁵³ No original: “[...] Subtraya el papel de agente moral más que la acción, sobre la reflexión personal que se refiere a la clase de persona que quiere y/o debe de llegar a ser el agente moral, en contraposición con la impersonalidad de la pregunta sobre lo que se debe hacer. [...] Hace referencia al camino individual arduo de la “vida ética”, en la que hay un esfuerzo por vivir con excelencia, es decir, más allá de lo que las normas indican. Desde el punto de vista del dilema bioético la reflexión se da en lo concreto y en lo complejo de la situación, así como sobre la necesidad de formular juicios prudentiales sobre las acciones aisladas, con adaptación al contexto histórico y socio cultural en el que se actúa.”

⁵⁴ No original: “Este concepto se inserta con la tradición médica hipocrática y propone una reflexión filosófica intrínseca a la práxis, buscando conocer las razones de la Medicina. Considera que tanto la Medicina como la Filosofía no pueden dejar de vincularse respetando sus propios marcos conceptuales y su metodología, es decir, reconociendo la originalidad y complementariedad epistemológica de ambas ciencias. Se trata entonces de una reflexión filosófica sobre la naturaleza y fines de la Medicina, a partir de los cuales puede deducirse sus normas éticas. Y no consiste, en cambio, en la mera aplicación de conceptos filosóficos a la Medicina. Esta postura adopta una actitud crítica hacia la Filosofía que se apoya en teorías externas inspiradas en la autonomía, la utilidad o la casuística. [...] Se contraponen al principialismo, y a modelos basados en teorías sistemáticas como la Deontología, por la fundamentación moral de deber, o a los que basan las reglas morales según las consecuencias.”

- b) “Bioética das Virtudes” (Hume): Uma orientação voltada ao empirismo e às particularidades da casuística, com a consequente afirmação de virtudes irreduzíveis, plurais, variáveis e hierarquizadas. A “boa vida” toma por núcleo a dimensão empírica e passional na sua determinação: determinadas ações geram uma sensação de agrado, de satisfação, ou de aprovação provocada pelo prazer – convencionalmente estabelecidas. Portanto, apresenta alto grau de subjetividade:

Exprime-se também na visão comunitária que propõe definir a "vida boa" como aquela encarnada na vida da comunidade que historicamente se situa na bioética narrativa, que focaliza seu interesse na casuística clínica. Assim, a virtude consiste em perceber as semelhanças e diferenças entre os diferentes casos, e assim elaborar um modelo de boa ação a partir deles. É um método de raciocinar o campo moral por analogia. A virtude consiste então em descrever o ato virtuoso a partir da análise dos casos. Em geral, a bioética da virtude não é desenvolvida de forma homogênea. Seu maior mérito é apontar, para reflexão ética, a importância da subjetividade interna, a motivação e o hábito da ação ética sobre a especificidade de cada caso, bem como sobre o valor das relações entre médicos e pacientes. Mas, por outro lado, seus limites consistem em não esclarecer a dialética entre razão e emoção, enfatizando às vezes um ou outro, sem explicar as razões; no que se refere tanto ao agente como sujeito único, quanto ao plural, não oferece uma justificativa clara do orçamento universal, deixando em aberto a possibilidade de uma interpretação relativista e historicista de cada situação. O universal é justificado no contexto de uma visão finalista, mas a estrutura conceitual é suprimida, para que possa se tornar a descrição da ação de uma comunidade historicamente determinada, ou de uma práxis de um indivíduo. (MICHEL, 2015, p.34-35)⁵⁵

δ) Modelo Sociobiologista: A via naturalista dos sociobiologistas propõe uma ética pautada no discurso do evolucionismo. Os valores presentes em determinado grupo social e em determinado momento histórico devem ser tomados como a resposta do conjunto de indivíduos selecionada naturalmente a para impulsionar a adaptação ao ambiente. Pautase, desta feita, em dois princípios: a prioridade de uma espécie de respeito ao indivíduo pelo princípio da seleção, e a coincidência evolutiva do comportamento com os valores

⁵⁵ No original: “Se expresa también en la visión comunitaria que propone definir la “vida buena” como aquella encarnada en la vida de la comunidad que históricamente se sitúa en la Bioética narrativa, que enfoca su interés en la casuística clínica. Así la virtud consiste en percibir las semejanzas y las diferencias entre los diversos casos, y así elaborar a partir de éstos un modelo de acción buena. Es un método de razonamiento del ámbito moral por analogía. La virtud consiste entonces en describir el acto virtuoso a partir del análisis de los casos. En general, la Bioética de la virtud no sea desarrollada homogéneamente. Su mayor mérito consiste en señalar, para la reflexión ética, la importancia de la subjetividad interna, la motivación y el hábito del actuar ético sobre la especificidad de cada caso, así como sobre el valor de las relaciones entre médicos y pacientes. Pero en cambio sus límites consisten en que no aclara la dialéctica entre la razón y la emoción, enfatizando a veces una o la otra, sin explicar las razones; en que refiriéndose tanto al agente como sujeto único, como plural, no ofrece una justificación clara del presupuesto universal, dejando abierta la posibilidad de una interpretación relativista e historicista de cada situación. Lo universal se justifica en el contexto de una visión finalística, pero se suprime el marco conceptual, por lo que puede llegar a ser la descripción del actuar de una comunidad históricamente determinada, o de una praxis de un individuo.”

reconhecidos moralmente, pelo qual se confunde ontologia com deontologia lógica - ser = dever-ser:

Seu desenvolvimento, 40 anos após o nascimento do termo Bioética, tem sido escasso. Tanto é assim que em alguns textos sua descrição não mais menciona. No entanto, a principal ideia proposta por esta série de teorias nascidas do naturalismo e empirismo é agora principalmente expressa no direito positivo na saúde, como explicado em pormenor em vários textos de Biojurídica e inferida a partir de alguns outros. Assim, o argumento de legislar sobre um evento, apenas porque já está feito, é tipicamente um exemplo desse modelo. Acredita-se, portanto, suficiente para descrever e comportamento empiricamente observada de um grupo social para tirar de lá os padrões de conduta para a comunidade, o que inevitavelmente leva ao relativismo histórico, já que não é especificamente parece ser bom ou ele é definido, mas é simplesmente fornecido que, uma vez que um determinado modo seja utilizado, ele é validado, independentemente do que for feito. No campo biomédico, isso se traduz em eugenia: procurando a "criança perfeita", tanto no sentido negativo, destruindo crianças malformadas, quanto no sentido positivo, com intervenção no genoma. Eu quero fazer um breve parêntese aqui, explicando que a intervenção no patrimônio genético para fins terapêuticos não tem a mesma base de seleção da espécie. Isso acontece apenas quando a ação visa melhorar seletivamente as espécies manipulando os cromossomos germinativos, pois essa orientação é contrária ao princípio da igualdade entre os homens e não respeita a dignidade da pessoa. O nazismo é um exemplo desse modelo filosófico. (MICHEL, 2015, p.35-36)⁵⁶

ε) Modelo Contratualista/do Procedimento⁵⁷: De acordo com Ciccone (2003, p.28) a sociedade pluralista contemporânea o único caminho realista que se poderia recorrer para a conquista das soluções para os mais diversos problemas – e aceitos pela coletividade em abstrato – seria um acordo sobre os procedimentos de estelecimento das normas éticas. Tais procedimentos, para serem justos, são obrigados a assegurar a igualdade de oportunidades para todos, a fim de evitar uma via violenta apenas produzida quando

⁵⁶ No original: “Su desarrollo, a los 40 años del nacimiento del término Bioética, há sido escasso. Tanto que em alguns textos su descripción ya no menciona. Sin embargo, la idea principal que propone esta serie de teorias nascidas del naturalismo y del empirismo se encuentra hoy mayormente expresada en el derecho positivo en materia de salud, que se ha explicado largamente en diversos textos de biojurídica, y se infiere de algunos otros. Así, el argumento de legislar sobre un hecho, sólo porque ya se realiza, es típicamente un ejemplo de deste modelo. Se cree por ello suficiente describir y observar empíricamente los comportamientos de un grupo social para extraer de ahí normas de conducta para la colectividad, lo cual desemboca inevitablemente en el relativismo historicista, ya que no se busca específicamente el bien ni se define éste, sino que simplemente se propone que una vez que se actúa de un determinado modo, éste queda validado, sin importar qué es lo que se hace. En el campo Biomédico esto se traduce al eugenismo: buscando al “niño perfecto”, tanto en sentido negativo, destruyendo niños malformados, como en sentido positivo, con la intervención sobre el genoma. Deseo hacer aquí un pequeño paréntesis, al explicar que la intervención en el patrimonio genético con fines terapéuticos, no tiene la misma fundamentación de selección de la especie. Esta sucede sólo cuando la acción tiene como objetivo mejorar selectivamente la especie manipulando los cromosomas germinales, porque esta orientación es contraria al principio de igualdad de los hombres y no respeta la dignidad de la persona. El nazismo es un ejemplo de este modelo filosófico.”

⁵⁷ Ciccone e Michel enquadram o contratualismo de maneiras distintas: um enquanto uma corrente derivada, outro enquanto autônoma. Para fins de explanação teórica, abordamos as duas.

alguém tenta impor sua vontade e ignorar a posição do coletivo. A proposta democrática, portanto, confia no consenso para estabelecer as formalidades de determinação do bem e do mal:

Para quem defende esse modelo é evidente que tudo se refere apenas aos seres humanos que são <pessoas>, que entendem as pessoas: <seres conscientes, racionais [...]>. Os fetos, os recém-nascidos, os deficientes psíquicos e os doentes em estado vegetativo persistente são casos de seres que, embora sejam humanos, não são pessoas. (CICCONE, 2003, p.28)⁵⁸

ζ) Modelo Clínico: A visão de Ciccone (2003, p.28) da categoria é deveras diminuta, e aqui reproduzimos enquanto uma posição de alto grau pragmático e destituída de raiz em relação ao modelo contratualista. Reconhece, desde já, a impossibilidade de se encontrar um acordo sobre os axiomas gerais da Bioética, de sorte que seria melhor renunciar a busca por tais e concentrar os esforços na razão de conferir, no caso concreto, soluções pautadas na razoabilidade casuística. Parte do pressuposto, portanto, da unicidade dos casos e da aplicação de um exercício racional por parte do sujeito envolvido na relação social.

η) Modelo Personalista: Para esta vertente, os ditos critérios morais são almejados na natureza pessoal do homem, ou seja, faz-se mister buscar no que consiste a plena realização do homem de dos valores que o promovem. É, portanto, localizar qual é a forma de concretizar o homem em sua completude, e em seu coletivo, pois a afirmação ontológica consiste em um conjunto de responsabilidades, tarefas (CICCONE, 2003, p.29):

Então está afirmando que existe uma estreita ligação entre antropologia e ética. A ética é chamada para localizar as escolhas que, respondendo à estrutura mais profunda do homem, confirmam sua humanidade e a tornam cada vez mais verdadeira. Nessa abordagem, aqueles que não têm uma concepção antropológica redutiva, isto é, nem materialista nem imaterial, mas que respondem à realidade corporal-espiritual do homem, aberta à sua transcendência, coincidem substancialmente. No panorama rápido, é fácil descobrir uma afinidade de fundo entre as três primeiras prateadas e um claro contraste entre estas e a quarta. O pano de fundo comum aos três primeiros é a negação da existência de princípios absolutos na ética e, portanto, a negação, mais radical, de uma verdade sobre o homem, seu ser ou sua natureza, que é

⁵⁸ No original: “Para quienes defienden este planteamiento resulta evidente que todo se refiere únicamente a los seres humanos que sean <personas>, entendiendo por personas: <seres conscientes, racionales [...]>. Los fetos, los recién nacidos, los disminuidos psíquicos graves y los enfermos en estado vegetativo persistente son casos de seres que, aunque son humanos, no son personas.”

capaz de substanciar o dever. ser Em suma, estamos em pleno relativismo ético. (CICCONE, 2003, p.29)⁵⁹

É cognitivista/realista, sendo parte de um conceito de que a verdade existe, é objetiva e imutável, sendo indiscutível a figura da pessoa fundamentada moralmente, sendo esta o centro da história e fundadora da própria sociedade. A pessoa é o critério de juízo da Bioética, sendo essa subsistente e determinada, dotada de natureza racional. Existiria uma dignidade intrínseca, a ser reconhecida em cada forma de subjetividade – independente de qualquer fase física ou psicológica – e na sua forma de existência:

A dignidade da pessoa é reconhecida por sua essência, isto é, sua naturalização e não apenas por sua capacidade de exercer sua autonomia. O personalismo aceita a indivisibilidade de uma unidade física, psíquica, espiritual ou transcendente, desde o momento da concepção até a morte, e baseia-se tanto no conceito aristotélico de pessoa e "animal racional" quanto no de Boécio e Aquino de "substância individual de natureza racional". A pessoa é expressa em múltiplos atos autoconscientes e autodeterminados que o personalismo considera unificado pela substância e essência da pessoa que permanece inalterada. Ser uma pessoa não é uma categoria aleatória. Ele encontra inscrito em seu ser a "lei moral natural", que capta o bem como uma inclinação fundamental. A lei natural é a referência objetiva da função moral. É o critério último de referência para o discernimento do bem e do mal, do verdadeiro e do falso na esfera moral. (MICHEL, 2015, p.36)⁶⁰

Uma clara apologia de uma “ontologia da pessoa”, ou “personalismo ontológico”, com a primazia da natureza sobre as funções de qualquer tipo, rompendo com o discurso do empirismo sensitivo, do cognitivismo, do racionalismo, dentre outros. Sustenta, com excelência argumentativa, que a pessoa pertence a uma natureza própria de cada

⁵⁹ No original: “Luego se está afirmando que existe un vínculo estrecho entre antropología y ética. La ética está llamada a ubicar las elecciones que, por responder a la más profunda estructura del hombre, confirman su humanidad y lo hacen ser cada vez con mayor verdad hombre. En este planteamiento coinciden sustancialmente quienes no tienen una concepción antropológica reductiva, es decir, no materialista ni tampoco inmanentista, sino que responde a la realidad corpóreo-espiritual del hombre, abierta a su transcendencia. En el rápido panorama dibujado es fácil descubrir una afinidad de fondo entre los tres primeros planteamientos, y un claro contraste entre estos y el cuarto. El trasfondo común a las tres primeras es la negación de la existencia de principios absolutos en la ética y, por tanto, la negación, más radical, de una verdad sobre el hombre, su ser o su naturaleza, que sea capaz de fundamentar el deber ser. En pocas palabras, nos encontramos en pleno relativismo ético.”

⁶⁰ No original: “Se reconoce la dignidade de la persona por su esencia, es decir, su naturaliza y no solamente por su capacidad de ejercer su autonomía. El personalismo acepta la indivisibilidad de una unidad físico, psíquica y espiritual o transcendente, desde el momento de la concepción hasta la muerte, y se basa tanto en el concepto aristotélico de persona como “animal racional”, y la de Boecio y Aquino de “sustancia individual de naturaleza racional”. La persona se expresa en actos múltiples autoconscientes y autodeterminados que el personalismo considera como unificados por la sustancia y la esencia de la persona que permanece inmutable. Ser persona no es una categoría aleatoria. Encuentra inscrita en su ser la “Ley moral natural”, que capta al bien como inclinación fundamental. La ley natural es la referencia objetiva de la función moral. Es el último criterio de referencia para el discernimiento del bien y del mal, de lo verdadero y de lo falso en el ámbito moral.”

organismo biologicamente humano, em qualquer fase de desenvolvimento, desde sua concepção até sua morte; manifestações externas não importam, bem como as condições de sua expressão, sendo a pessoa transcendente em suas próprias funções:

Segundo esse modelo, a alternativa ontológica é radical, pois só existe a possibilidade de ser ou não ser pessoa. Não há estágios intermediários. A ausência de propriedades biopsicológicas ou funcionais não nega a existência do substrato ontológico, que continua a ser o que é, por sua própria natureza, uma vez que subsiste em si mesmo e não precisa, nem qualquer outra coisa junta. De fato, preexiste suas próprias qualidades que são apenas acidentais. Se é reduzida para ser pessoa um conjunto de características que aparecem e desaparecem, como fisiologicamente em ambos os ciclos, e na deterioração geral de todas as funções que requerem estudo cada assunto do ponto de vista biofísico, para determinar se é ou não é uma pessoa e em que grau ela é. Para esta reflexão, você pode tomar o exemplo de uma mãe que tem vários filhos de diferentes idades e, por exemplo, diferentes graus de inteligência e / ou saúde. No entanto, ele reconhecerá cada um como seu filho e não questionará sua natureza como pessoa. A corporiedad não nega a natureza do ser, mas mais biena expressar, e é uma dimensão que não pode ser ignorada, uma vez que todo mundo tem um corporiedad e corporiedad humana sempre pertenece a uma pessoa. O corpo em si é a pessoa em uma unidade psicossomática que transcende suas próprias funções. O corpo é a condição original de estar no mundo. (MICHEL, 2015, p.37)⁶¹

O personalismo propõe o respeito aos seres humanos a partir de uma responsabilidade plena com a biosfera para proteger, dentre outros, as futuras gerações. A intervenção da ciência e da tecnologia influencia sobre o equilíbrio natural; em que pese uma hierarquia ontológica do homem, o respeito a natureza é uma obrigatoriedade imperativa. Interessante notar o quadro do que Michel aponta enquanto sistema filosófico do personalismo:

⁶¹ No original: “Según este modelo la alternativa ontológica es radical, ya que sólo existe la posibilidad de ser o de no ser persona. No hay estadíos intermedios. La ausencia de propiedades biopsicológicas o funcionales no niega la existencia del sustrato ontológico, que continúa siendo lo que es por naturaleza propia, ya que subsiste en sí mismo y no necesita, ni se une a nada más. De hecho preexiste a sus propias cualidades que son sólo accidentales. Si se reduce el poder ser persona a un conjunto de características que surgen y desaparecen, como sucede fisiológicamente tanto en ciclos, como en el general deterioro de todas las funciones, sería necesario estudiar a cada sujeto desde el punto de vista biofísico, para determinar si es o no es persona, y en qué grado lo es. Para esta reflexión puede tomarse el ejemplo de una madre que tenga varios hijos con edades diferentes, y por ejemplo grados de inteligencia y/o de salud diferentes. Sin embargo, reconocerá a cada uno como hijo suyo, y no pondrá en duda su naturaleza de persona. La corporiedad no niega la naturaleza del ser, sino que más biena la expresa, y es una dimensión de la cual no se puede prescindir, ya que toda persona tiene una corporiedad, y la corporiedad humana siempre pertenece a una persona. El cuerpo mismo el la persona en una unidad psicossomática que transcende sus propias funciones. El cuerpo es la condición originaria del ser en el mundo.”

Cuadro 3.2	
Categoría de persona	La persona no sólo como dato crucial, sino de la cual se extraen las consecuencias, principios y directrices, superando así la noción tradicional de persona como substancia.
Animales y cosas entidades radicalmente distintas	Rechazo al evolucionismo, en cuanto que la diferencia entre las personas y los animales es sólo de grado.
Afectividad como categoría exclusivamente humana	El amor y la capacidad de tener compasión, altruismo y otras acciones y sentimientos exclusivamente humanos.
Interpersonalidad	Capacidad de realizar verdaderas comunidades y no agregados de personas. Relaciones de Yo-Tú.
Primacia de lo ético y religioso.	El hombre como ser ético no limitado al mundo natural.
Sexualidad y corporeidad	Reconocimiento del estado o modalidades sexuadas de las personas: ser mujer y ser hombre.
Comunitarismo	La persona se da y se realiza en comunidad.
Filosofía realista	La realidad existe independientemente de los sujetos cognoscentes.
Fe y cultura	La fe cristiana o judía como aportadora, no sustituta de la reflexión personalista.
Diálogo con la Modernidad	Analizar y reconocer los aportes de la Modernidad de un modo crítico como la revaloración de la libertad.

(MICHEL, 2015, p.39)

A tese personalista será vinculada ao respeito a determinados princípios: Corporeidade; Vida Física; Liberdade; Responsabilidade; Terapêutico e Subsidiariedade. Todavia, estes axiomas serão futuramente apresentados nesta tese em forma de contraponto pelo materialismo que informa o presente.

θ) Bioética e Filosofia da Libertação: Em que pese o desenvolvimento da Bioética ser significativamente pautada em uma lógica filosófica anglo-saxã, advinda da territorialidade norte-americana em seu sustentáculo científico de origem, Pessini e Barchifontaine (2008, p.368-370) apontam que o cosmos teórico foi recepcionado na América Latina em três distintos momentos: na década de 70 com a recepção da teoria em sua matriz descritiva original; nos anos 80, com uma tentativa de adaptação de axiomas pautados em uma descrição cultural norte-americana ao contexto latino-

americano; e os anos 90, com a tentativa de uma vertente radicalmente original em relação aos valores e a realidade material latino-americana (PESSINI, 2005, p.18):

Não é coincidência que esta tenha sido escolhida como a última parte desta seção, porque se tem a convicção de que a bioética latino-americana tem muito a contribuir para a dimensão política (prática) da paz, se considerarmos que essa bioética Sua principal característica é ser altamente politizado, participativo e socialmente comprometido. É conveniente então tentar, antes de continuar, um pouco mais sobre por que essas perspectivas latino-americanas defendem uma bioética politizada; Para tanto, propõe-se revisar a definição de política, e imediatamente a relação entre ela e ética, por meio de uma reflexão sobre política, questões sociais e ética; e, sobre a política como uma ética de grupo. (GARRAFA, 2014, p.104)⁶²

Seja no aporte micro ou macro bioético, a vertente latino-americana seria uma forma de observar as preocupações geradas a partir da estrutura político econômica e social da exclusão feita pelo sistema capitalista (PESSINI, BARCHIFONTAINE, 2008, p.91), rompendo com as iras colonialistas (GROSFOGUEL, 2010, p.456-457). A confiança na transdisciplinariedade é marca da corrente que, em todo momento, reconhece a demanda pela abertura cognitiva do panteão bioético aos influxos de um conhecimento não direcionado a partir da matriz eurocêntrica:

Assim, alguns críticos propostas epistemológicas desenvolvidas na América Latina, como a bioética de intervenção (BI) 11, que será discutido mais tarde, e incorporando novas categorias para a bioética, como os direitos humanos, a dignidade humana, a responsabilidade (individual e pública), a capacitação, a libertação, a vulnerabilidade, a integridade, privacidade, confidencialidade, igualdade e justiça, não-discriminação e não-estigmatização, a solidariedade, a tolerância e outros. Que a epistemologia adquirido como Carafe e Osório¹² uma pós-positivista, hegemônico e intensamente politizada, que responde muito mais definida por Potter, e defende a superação da lacuna entre duas culturas (Ciências e Humanidades), por exemplo, pergunta o caráter neutro da ciência e, além disso, propor uma leitura complexa, multi, inter e transdisciplinar da realidade. Quando a bioética latino-americana defende a multi, a inter e a transdisciplinaridade, vê a realidade, a vida e o ser humano como uma unidade estruturada. Nas palavras de Nicolas cu¹³, defender essa proposta implica ter uma compreensão do mundo atual, impossível de ser inscrito na investigação apenas para disciplinar. Na complexidade, a bioética latino-americana precisa ser articulada de maneira transdisciplinar. Segundo Morin¹⁴, complexidade significa mais do que a simples soma das partes de um dado objeto, situação ou fato. Além disso, diz Sotolongo¹⁵, é possível estabelecer uma relação direta entre os valores conhecimento e humanos,

⁶² No original: No es una casualidad que se hubiera elegido este como el último aparte de esta sección, pues se tiene el convencimiento de que la bioética latinoamericana tiene mucho que aportar para la dimensión política (práctica) de la paz, si se lleva en consideración que esta bioética tiene como característica principal ser altamente politizada, participativa y comprometida socialmente. Conviene entonces tratar, antes de continuar, un poco más sobre por qué estas perspectivas latinoamericanas han abogado por una bioética politizada; para hacerlo, se propone revisar la definición de política, e inmediatamente la relación entre ella y ética, por medio de una reflexión sobre la política, lo social y la ética; y, sobre la política como ética de grupo.

visando o confronto concreto da realidade e permitindo a comunicação direta, não só entre especialistas, mas também, e sobretudo com homens e mulheres comuns da rua. (GARRAFA, 2014, p.99)⁶³

Tem, portanto, uma relevância de cunho Materialista-Histórico Dialético, abrindo o contexto para um discurso voltado à apropriação decolonial da Libertação e da ruptura com a Opressão – fazendo parte do movimento de abertura dos anos 90 no Brasil:

Alguns problemas de bioética foram levantados, com outras perspectivas, desde a chegada dos europeus ao continente. Deve-se considerar que, diferentemente do que algumas análises desconhecidas da história sustentam, desde o primeiro momento da Conquista, surgiram vozes entre os conquistadores que criticavam a atividade de seus compatriotas. Essas vozes foram ignoradas na maioria dos casos, mas não em todos. Os aspectos bioéticos levantados durante o século XVI na América tiveram que se dar especialmente com a relação entre os europeus e a população indígena, gerando um amplo espectro de conhecimentos e doutrinas que buscaram compreender e regular essa relação, sem prejuízo para a população local. Seria legítimo travar uma guerra de conquista? Poderia alguém escravizar um grupo humano sob o pretexto de que é inferior? Uma religião pode ser imposta pela força? Entre os autores mais proeminentes podem ser mencionados Fray Bartolomé de las Casas, o jesuíta Joseph de Acosta e Fray Francisco de Vitoria. Este último nunca pôs os pés na América, mas isso não o impediu de desenvolver a teoria da república universal, que tolera a diversidade de costumes e governos na terra, sem conceder direitos a um sobre o outro, mesmo estando convencido da superioridade da religião. Católico Essas antigas tradições bioéticas não abordaram a relação entre os seres humanos e outros seres vivos, concentrando-se apenas no primeiro. Os aspectos éticos do vínculo entre seres humanos e outros seres vivos começaram a ser considerados na América Latina somente a partir da segunda metade do século XX, sob a influência de autores como Aldo Leopold, que desenvolveu o conceito de ética da terra. Ética e cujos escritos serviram de inspiração para a criação de parques nacionais ou áreas silvestres protegidas em muitos países americanos. Também influenciado por filósofos que questionaram globalmente a sociedade pós-industrial, como Herbert Marcuse, amplamente lido na América Latina, embora a principal tradição marxista não tenha levado em conta as questões da bioética na América Latina. Somente no final do século XX foi criada uma tradição bioética autônoma que merece esse nome na América Latina, motivada pela

⁶³ No original: De este modo, algunas propuestas epistemológicas críticas desarrolladas en América Latina, como la Bioética de Intervención (BI)11, que se tratará más adelante, ya incorporaban nuevas categorías a la bioética, como: derechos humanos, dignidad humana, responsabilidad (individual y pública), empoderamiento, liberación, vulnerabilidad, integridad, privacidad, confidencialidad, igualdad y equidad, no discriminación y no estigmatización, solidaridad, tolerancia y otros. Esa epistemología adquirió, según Garrafa y Osório12, un carácter pospositivista, antihegemónico e intensamente politizado, que responde mucho más a lo definido por Potter, y aboga por una superación de la separación entre dos culturas (ciencia y humanidades) al, por ejemplo, cuestionar el carácter neutro de la ciencia y, además, proponer una lectura compleja, multi-, inter- y transdisciplinar de la realidad. Cuando la bioética latinoamericana defiende la multi-, inter- y transdisciplinaridad, ve la realidad, la vida y el ser humano como una unidad estructurada. En palabras de Nicolescu13, defender esta propuesta implica tener una comprensión del mundo presente, imposible de ser inscrita en la investigación únicamente disciplinar. Sobre la complejidad, la bioética latinoamericana necesita de ella para articularse de modo transdisciplinar. Según Morin14, la complejidad significa más que la simple suma de las partes de un determinado objeto, situación o facto. Además, dice Sotolongo15, ella posibilita establecer una relación directa entre el conocimiento y los valores humanos, objetivando el enfrentamiento concreto de la realidad y permitiendo comunicación directa no solamente entre especialistas, sino también y principalmente con los hombres y mujeres comunes de la calle.

amplitude dos principais problemas ambientais, embora sem limites disciplinares claros. Além disso, a conservação biológica, a socioecologia e o trabalho de ética contribuem para isso. Além disso, alguns cursos de bioética e cursos interdisciplinares sobre questões ambientais surgem nas universidades e, pela primeira vez, os doadores de fundos de pesquisa estaduais ou privados exigem que os projetos cumpram com a aprovação de comitês de ética ou de bioética.. (NEIRA, 2008, p.256)⁶⁴

A “Bioética da Libertação” (GARRAFA, SHIMIZU, SANTOS, 2014; FARIA, BUSSINGUER, 2016), Latino-Americana seria, assim, uma forma de respeitar os influxos culturais, os problemas bioéticos locais a partir do diálogo entre a matriz científica original e a enfrentando com o bom embate teórico, sem eventuais rejeições em razão do “localismo” do conhecimento:

A estratégia de destacar a discussão sobre a inclusão social como referência na agenda das discussões éticas, contribui para aproximar esse campo da política. Duas expressões indispensáveis para a análise da inclusão social no contexto ético-político são: empoderamento, já mencionado, e liberação. A ideia de capacitar sujeitos individuais ou coletivos, violou um resultado do processo histórico e características culturais das sociedades em que estão inseridos, disse Durkheim³⁴, através do todo social, numa postura de fortalecer a cumplicidade da ideia de liberdade, que amplifica as vozes desses segmentos fora do poder de decisão e promovendo sua inserção social. Na liberação, ela aponta para o locus onde estão instaladas as forças capazes de compelir os indivíduos à sujeição e à fragilidade. Para definir o educador brasileiro Freire³⁵ identifica o contraste entre escravidão e libertação como o verdadeiro exercício da autonomia, de modo que os sujeitos sociais eram jogadores eminentemente

⁶⁴ No original: Algunos problemas de bioética se plantearon, con otras perspectivas, desde la llegada de los europeos al continente. Debe considerarse que, a diferencia de lo que sostienen algunos análisis desconocedores de la historia, desde el primer momento de la Conquista surgieron entre los conquistadores voces que criticaron duramente la actividad de sus compatriotas. Esas voces fueron desoídas en la mayoría de los casos, pero no en todos. Los aspectos bioéticos planteados durante el siglo XVI en América tuvieron que ver especialmente con la relación entre los europeos y la población indígena, generándose un amplio espectro de saberes y doctrinas que pretendieron comprender y regular dicha relación, sin daño para la población local. ¿Era legítimo hacer una guerra de Conquista? ¿Se podía esclavizar a un grupo humano so pretexto de que es inferior? ¿Se puede imponer una religión por la fuerza? Entre los autores más destacados puede mencionarse a fray Bartolomé de las Casas, al jesuita Joseph de Acosta y a fray Francisco de Vitoria. Este último nunca pisó América, pero eso no le impidió desarrollar la teoría de la *república universal*, que tolera la diversidad de costumbres y gobiernos sobre la tierra, sin conceder derechos a uno sobre otro, aun cuando él estaba convencido de la superioridad de la religión Católica. Esas primeras tradiciones bioéticas no abordaron la relación entre los humanos y los demás seres vivos, centrándose solo en los primeros. Los aspectos éticos del vínculo entre los seres humanos y los demás seres vivos comenzaron a plantearse en América Latina solo a partir de la segunda mitad del siglo XX, por influencia de autores como Aldo Leopold, quien desarrolló el concepto de *ética de la tierra* (*land's ethics*) y cuyos escritos sirvieron de inspiración para la creación de los parques nacionales o áreas silvestres protegidas en muchos países americanos. También influyeron filósofos que cuestionaron globalmente la sociedad posindustrial, como Herbert Marcuse, ampliamente leído en América Latina, si bien la tradición marxista principal no tomó en cuenta los temas de bioética en América Latina. Solo a fines del siglo XX se genera una tradición bioética autónoma y que merezca ese nombre en América Latina, motivada por la amplitud de los principales problemas ambientales, aunque sin límites disciplinares claros. A ello contribuyen, también, trabajos de conservación biológica, de socioecología y de ética. También, en esa época, surgen en las universidades algunos cursos de bioética y cursos interdisciplinarios sobre temas ambientales y, por primera vez, los donadores de fondos de investigación estatales o privados exigen que los proyectos cumplan con el visto bueno de comités de ética o bioética.

políticos cuja ação pode tanto manter e transformar o status quo. É então que a bioética politizada requer um tipo de militância programática e coerência histórica, pois é uma forma concreta de contribuir para a construção da justiça social, a bioética, uma vez considerados, neste contexto, um novo instrumento, novo instrumento teórico e metodológico com vigor e relevância suficientes para atuar concretamente. Isso leva à noção de política como uma ética de grupo. Ao contrário da ética da responsabilidade, a política como ética de grupo defende que o critério mais apropriado para julgar ações individuais é o da ética da convicção. Nessa ordem de idéias, a diferença entre a ética da convicção (política) e a ética da responsabilidade (moral) também corresponde à diferença entre ética do grupo e ética individual. Uma vez esclarecido o que se entende por uma bioética politizada, é importante passar para a interface deste com paz. (GARRAFA, 2014, p.104-105)

A presente tese reconhece, com exceção da alínea θ) Bioética e Filosofia da Libertação, a existência de uma classificação que traduz uma Bioética de cunho Liberal, ou seja, que não procura enfrentar o capitalismo em sua radicalidade, mas toma por base conceitos a parir deles gerados por uma ciência voltada a manifestações epistemológicas desde o positivismo até suas novas facetas conectadas ao sistema produtivo – mesmo não vinculado, ao menos não buscando uma ruptura.

Ruptura que vislumbramos na “Bioética da Libertação”, pois as matrizes de informação da vertente libertadora denota um aporte materialista pensado a partir dos problemas da América-Latina, com a influência de autores como Enrique Dussel e Paulo Freire, que questionam o sistema econômico vigente e ultrapassam as amarras de um conhecimento situado. Todavia, identificamos um equívoco no discurso tanto da vertente liberal, como da lógica da “Libertação”: a confiança e matriz fincada no discurso da “Dignidade da Pessoa Humana”, que é tomada enquanto um elemento onto-normativo que não questiona o ponto de origem, ou seja, que não reconhece o que trabalhamos em tópico pretérito, qual seja, o “Fetichismo do Sujeito de Direito”.

Mesmo com a deficiência no não enfrentamento do discurso normativista em seu momento inicial, consideramos a “Bioética da Libertação” inserida no contexto macro da Bioética Materialista Histórico-Dialética.

1) Bioética Materialista Histórico-Dialética: Podemos afirmar que existe uma movimentação no campo bioético que afirma os valores de uma análise pautada no materialismo que circunda as proposições de Marx e Engels até seu contexto rizomático.

Ao certo, seria adequado considerar a classificação acima disposta – Bioética da Libertação – como um exemplo da lógica materialista, todavia, conforme asseveramos, creditamos que a mesma ainda confia na base do discurso da Dignidade da Pessoa Humana enquanto norte possível, algo que discordamos, tendo em observância sua fixação no discurso burguês-normativo. Assim, o discurso da Libertação configuraria um exemplo intermitente, pois enquadraria-se e distanciaria-se. Assim, é de bom alvitre se perguntar quais seriam os exemplos inseridos na Bioética Materialista Histórico-Dialética?

Nossa hipótese não é uma completa ruptura com a lógica da Libertação, pelo contrário, é apenas repensar matrizes Materialistas indo à negatividade que o método nos impulsiona a fazer: se a dignidade humana é fundamental para o aporte Bioético (ÁLVAREZ, 2015; SCHULMAN, 2008; FABRIZ, 2003; HOGEMANN, 2003; CHAVES, 1994; MARTINS, SCHLINK, 2014; BARBOSA, 2010; SAUWEN, HRYNIEWICZ, 2000), como mantê-la – ou, se devemos mantê-la – se o sujeito é alvo de um fetichismo pela norma de direito humano que o assegura? Ao nosso ver inexiste ontologia plena dos sujeitos excluídos na órbita do Direito burguês moderno, não existe uma “(Bio)Ética do Comum”.

E o que seria a “(Bio)Ética do Comum”? Conforme o título deste tópico nos informa, a intenção da presente tese é sustentar uma visão materialista sobre a Bioética, pois ela nos auxilia na crítica ao direito burguês enquanto construção de dominação de classe e legitimação das desigualdades sociais. Logo, por mais que a via da Libertação tenha respeitado este intento, não rompeu com a estrutura jurídica burguesa, mas confiou na mesma. Pretendemos cumprir, neste sentido, o reconhecimento de Pashukanis e refletir sobre uma vertente de raciocínio da vida a partir da abolição da Forma Jurídica burguesa.

Nossa intenção neste capítulo foi um mapeamento epistemológico para afirmação da hipótese que abordaremos, com o devido enquadramento teórico em cada norte aqui exposto. Neste contexto, extraíremos a “(Bio)Ética do Comum”, a partir das contribuições da “Bioética Intervencionista” e da crítica principiológica de Volnei Garrafa, bem como a Ontologia de Alain Badiou, oportunizando a ilação entre crítica do direito no objeto a ser analisado e aqui abaixo estruturado no esquema hipotético que pretendemos confirmar com nossos estudos, bem como de uma genealogia do pensamento do rótulo “Bioética Materialista Histórico-Dialética”:

- a) Bioética da Intervenção: Principal fonte de inspiração para o que iremos propor adiante; parcialmente trabalhada quando mencionamos a Bioética no contexto latino-americano, a intervenção proposta por Garrafa é essencial no caminho para se pensar uma (Bio)Ética do Comum. Correndo o risco de soar aqui repetitivo – por já ter mencionado supra alguns dos tópicos queridos à teoria – o autor enfrenta a Bioética principialista a partir da realidade material vivenciada no contexto da América Latina, questionando uma pretensa universalidade de seu discurso. Os axiomas bioéticos não devem ser tomados enquanto manifestações semi-sacras, indissolúveis em face da práxis que alimenta o corpo teórico⁶⁵, mas sim uma abordagem laica e plúrima, na qual os mais vulneráveis tenham chance de serem considerados os devidos sujeitos da bioética:

Em artigo publicado no ano de 2011, Porto e Garrafa associam as características das bioéticas brasileiras ao movimento pela reforma sanitária no Brasil, iniciado no final dos anos 1970⁶. Tal associação justifica-se, sobretudo, pelo reconhecimento e valorização da dimensão social para a análise e compreensão da relação saúde-doença, bem como por sua importância no processo de discussão, elaboração e execução das políticas públicas de saúde. [...]De acordo com Porto, a bioética de intervenção pode ser tomada como “base ética para um modelo abstrato e imaginário de sociedade ideal”, tal como o socialismo utópico¹³. Com tal assertiva, a autora justifica o fato de ter se referido à bioética de intervenção como “utopia”, ao mesmo tempo que esclarece que, para ela, a palavra não é sinônimo de ideário inatingível, mas sim de força mobilizadora para a construção de projetos históricos concretos, atingíveis e exequíveis, razão pela qual, ao realizar um balanço dos dez anos da bioética de intervenção, fez uso da expressão “retrospectiva de uma utopia”, que dá sentido de concretude à proposta. Estamos, portanto, diante de referencial utópico libertador que se traduz em uma bioética do cotidiano fundamentada na ética da libertação, conforme a definiu Dussel: A Ética da Libertação não pretende ser uma Filosofia crítica para minorias, nem para épocas excepcionais de conflito ou revolução. Trata-se de uma ética cotidiana, desde e em favor das imensas maiorias da humanidade excluídas da globalização, na presente “normalidade” histórica¹⁴. Assumindo uma posição de politização dos conflitos morais, a bioética de intervenção defende que a preocupação primeira das bioéticas

⁶⁵ “Dentre a produção bibliográfica de seus autores mais proeminentes, podemos destacar os artigos: Ética y salud pública: el tema de la equidad y una propuesta bioética dura para los países periféricos¹⁰; Bioética fuerte: una perspectiva periférica a las teorías bioéticas tradicionales¹¹; Bioética, poder e injustiça: por uma ética de intervenção¹²; Intervention bioethics: A proposal for peripheral countries in a context of power and injustice¹⁵; Gênero, raça e bioética de intervenção¹⁶; Bioética de intervenção: considerações sobre a economia de mercado¹⁷; De una ‘bioética de principios’ a una ‘bioética interventiva’ crítica y socialmente comprometida¹⁸; Inclusão social no contexto político da bioética¹⁹; La bioética de intervención y el acceso al sistema sanitario y a los medicamentos²⁰; A influência da reforma sanitária na construção das bioéticas brasileiras⁶; Ampliação e politização do conceito internacional de bioética²¹. Além destes artigos destacam-se os seguintes capítulos de livro ou verbete: “Bioética de intervenção: retrospectiva de uma utopia”¹³; “Multi-inter-transdisciplinaridade, complexidade e totalidade concreta em bioética”²²; “Convenção Regional do Mercosul sobre Bioética: uma proposta da Cátedra Unesco de Bioética da UnB”²³, e “Bioética de intervención”. (FEITOSA, NASCIMENTO, 2015, p.281)

oriundas dos países pobres seja o enfrentamento dos dilemas éticos persistentes. Por esse motivo, faz opção pela banda frágil da sociedade e se propõe a lutar contra todas as formas de opressão e pela promoção da justiça, tendo como referencial o princípio da equidade. [...] Recentemente, a bioética de intervenção avançou em sua perspectiva de libertação, instaurando diálogos interepistêmicos, como aquele que lhe acrescenta a característica descolonial, argumento formulado por Nascimento e Martorell 35. Entre outros aportes essenciais para a reflexão acadêmica e consideração nas tomadas de decisão, inclui-se o pluralismo bioético. De acordo com Segato 3, o pluralismo bioético vai além da pluralidade de doutrinas, como postula o pensamento bioético ocidental: ele propõe-se identificar e analisar outras experiências e teorizações de éticas da vida que não são contempladas pela biopolítica da história contemporânea do Ocidente, ou seja, não se limita à ideia de humanidade biologizada e universalizada. Para tanto, busca inspiração no pluralismo jurídico, que postula diferentes concepções de justiça e direito, influenciando práticas distintas de resolução de conflitos, como aquelas adotadas pelos povos originários. (FEITOSA, NASCIMENTO, 2015, p.280-282)

Desde sua obra *Contra o Monopólio da Saúde*, de 1983, a preocupação de Garrafa é em relação aos sujeitos expropriados na sociedade capitalista, e de qual seria o adequado papel da Bioética nesta seara, rompendo com o modelo bioético hegemônico para buscar a totalidade no contexto social:

A Bioética da Intervenção defende a idéia que a doença é socialmente produzida, em razão das circunstâncias históricas e culturais que determinam a vida social e as relações entre os indivíduos e destes com o ambiente. Ao se preocupar com os problemas macrosociais e conflitos éticos persistentes, a Bioética da Intervenção defende o ponto de vista que “o corpo é a materialização da pessoa”, e seus aspectos físico e psíquico estão intimamente ligados às relações sociais e com o ambiente. Esta linha de estudo inclui no seu marco teórico e conceitual a noção da corporeidade, na qual o corpo individual, visto na sua totalidade somática, está ligado a um corpo social, sendo o prazer e a dor marcadores de intervenção ética. Estes indicadores representam o grau de satisfação das necessidades dos indivíduos inseridos em um determinado contexto sócio-cultural, tornando possível a compreensão da relação entre o sujeito e o contexto no qual se insere. (COELHO, COSTA, LIMA, 2013, p.250)

De acordo com Garrafa (2003, p.36-37), a Bioética da Intervenção nasce num contexto de reconhecimento da fragilidade e redução sócio-econômica do contexto Latino-Americano; é, assim, uma resposta adequada para um corpo teórico voltado ao contexto principiológico norte-americano que resulta em uma Bioética desconstituída da condição de classe e expropriação social do nosso continente⁶⁶.

⁶⁶ Vide MARTORELL, 2015, p.20 e seguintes.

- b) Bioética Feminista: Em que pese o crescente e querido ramo dos estudos feministas – ainda que não em número necessário para a práxis – na esfera bioética, aqui nos reportaremos apenas aos que mantêm uma matriz Materialista em sua prescrição – ainda que não de maneira esclarecida ou intencional. Em outros termos, confiamos na pauta da ilação entre Bioética e Feminismo que reconheça os influxos da exclusão perpetuada pelo sistema econômico vigente na sociedade patriarcal capitalista: aqui concordamos – ainda que não totalmente em outros pontos teóricos – com a nomenclatura de Débora Diniz:

Por outro lado, assim como algumaseticistas feministas dos anos 80 contestaram a utilidade do conceito abstrato de mulher, a bioética feminista, e também teóricos de bioéticas periféricas, possuem a mesma relutância em aceitar o conceito abstrato de indivíduo como fundamento para os dilemas morais. A bioética, ao lidar com os conflitos entre comunidades morais particulares, assume características também particulares a depender do conflito, o qual exige, por sua vez, um equacionamento entre princípios universais e conhecimentos locais. Ou seja, um dos caminhos possíveis para evitar que a bioética se restrinja aos privilegiados é corporificar a diversidade por meio de estudos cuidadosos que demonstrem a influência das diferenças, sejam elas de classe, gênero, raça ou religião no trato das questões bioéticas. E esse é um dos grandes objetivos da bioética feminista. [...] Apesar de termos nos referido no decorrer deste artigo à bioética feminista no singular, registramos que a bioética feminista, assim como a tradicional, não é una. Ao contrário, são inúmeras as teorias feministas em vigor na bioética. O que as une, no entanto, é a preocupação com a diferença e o enfoque nas relações desiguais. O que define a bioética feminista é a busca por mudanças nas relações sociais que se caracterizam pela dominação humana e pela subordinação e que impedem o exercício da liberdade. (DINIZ, VÉLEZ, 1997, p.8)

O enfrentamento da Bioética Principlológica é visto enquanto uma das possibilidades da corrente feminista, uma vez a preocupação não somente com o corpo, mas com o colendo de influxos em sede de opressão na sociedade capitalista patriarcal que excluem a lógica do Outro feminino. Em uma estrutura sumulada, poderíamos observar a proposta de Diniz enquanto objetivos da Bioética Feminista de cunho Materialista nas seguintes ideias:

É neste sentido que a bioética crítica, e mais especificamente a bioética crítica de inspiração feminista, propõe: (1) não a uma epistemologia “essencial” da certeza, mas sim a uma epistemologia compensatória da desigualdade; (2) não a uma ética feminina do cuidar, mas sim a uma ética do cuidar associada à ética do poder; (3) não a um ser humano abstrato, genérico e universal, mas sim a uma atenção às condições de vulnerabilidade; (4) não a uma visão superficial do conflito moral compromissada com a hegemonia do poder, mas sim a uma análise crítica das estruturas de poder presentes na sociedade e sua influência lesiva na escolha das pessoas, especialmente daquelas em situação de vulnerabilidade; (5) não à manutenção do status quo da disciplina, mas sim a

uma prática ética e biomédica que contribua para o fim da desigualdade e da opressão; (6) não ao absolutismo, mas sim à adoção de um relativismo aberto de inspiração pluralista; (7) não à tolerância radical, mas sim ao reconhecimento do erro moral da opressão; (8) não ao liberalismo individualista ocidental, representado por uma autonomia sem limites, mas sim ao pluralismo moral como exercício da liberdade; (9) não ao indivíduo como referência de análise, mas sim ao indivíduo em sua rede de relações sociais; e, (10) não, definitivamente não, à acomodação teórica e instrumental da disciplina, mas sim a uma análise crítica dos pressupostos fundamentais e silenciosos da bioética. (DINIZ, GUILHEM, 2000, p.243)

De modo como salientamos, o diálogo necessário ainda se encontra em fase de desenvolvimento teórico, desde o caminho trilhado por Susan Wolf até os dias atuais a proposta deve ser vista a partir de uma matriz materialista histórico dialética, sob pena de descredenciar a própria práxis inerente a luta pelo fim da opressão patriarcal, rompendo, dentre outros, com o prejuízo causado pela repetição do princípalismo:

Formalmente, a bioética de base feminista emergiu nesse contexto, quando começaram a ser publicados os primeiros estudos sobre o tema, muito embora as reflexões sobre ética feminina e feminista existam desde a década de 1960. Sua proposta inicial não se restringiu a incorporar o feminismo às idéias bioéticas hegemônicas, mas a concentrar-se na crítica intensa às desigualdades sociais, em particular, à assimetria de gênero, abalando os pressupostos universalistas e abstratos do princípalismo. Por exemplo, Susan Wolf, filósofa estadunidense e organizadora do livro *Feminism and bioethics* 18, denominou o conjunto ideológico sustentador da bioética, especialmente a teoria princípalista, por pressupostos absolutos, ocidentais (euro-americano), racistas (branco), classistas (capitalista) e sexistas (masculino) que inspiram boa parte das teorias éticas e destinadas aos “privilegiados”. [...] Na verdade, o ponto polêmico da discussão trazida pelas teorias críticas da bioética foi o pressuposto de que não é possível falar de princípios absolutos mediadores dos conflitos morais em contextos de profunda desigualdade social, onde oprimidos misturam e confundem-se com os vulneráveis. Ou seja, antes que o apelo a princípios éticos vistos enquanto essenciais e com forte grau de adesão entre bioeticistas de todo o mundo, a exemplo da liberdade ou da dignidade humana, a tarefa da bioética feminista passou a ser a análise, a discussão e o desenvolvimento de mecanismos éticos de intervenção frente aos variados e generalizados tipos de desigualdade social, nada sexista. Por conseguinte, sua tarefa fundamental não seria mais a apresentação do mapa ético da humanidade - regido pela beneficência, não-maleficência, justiça e autonomia -, mas o empenho pela procura por mecanismos de reparação social da vulnerabilidade moral, que tornem os referidos princípios de fato concretos e efetivos. De princípios éticos universais passou-se, portanto, para a defesa de princípios compensatórios da vulnerabilidade social. (BANDEIRA, ALMEIDA, 2008, p.182-183)

- c) Bioética e Racismo: Campo ainda pouco explorado nas análises da Bioética, o discurso do racismo ainda impregna as posturas institucionais na América Latina, e apenas vem sendo novamente posto à mesa por análises a partir de movimentos

de Decolonialidade e de crítica a opressão nacionalista. Haveria, assim, uma insuficiência e uma dívida da Bioética frente as questões raciais?

De acordo com o estudo de Danis, Wilson e White (2016), os que acreditam que a bioética tem agido de forma insuficiente no enfrentamento do racismo e da violência racial apontam que isso ocorre em razão das seguintes dificuldades: existe pouco conhecimento acerca dos trabalhos desenvolvidos por escritores especialistas na filosofia africana; há uma necessidade de se familiarizar melhor com as evidências empíricas acerca da pobreza, racismo e violência racial, bem como dos efeitos físicos e psicológicos infligidos pela discriminação de raça; existe pouca compreensão sobre os efeitos de longo prazo do racismo em relação a uma juventude marginalizada, desajustada e que é vítima constante da violência policial; necessidade de conscientização acerca de vieses raciais e comportamentos usualmente presentes dentro e fora do cenário dos sistemas de saúde; a postura de mediador neutro do bioeticista é incabível em situações de desequilíbrio de poder; pouca experiência, necessidade de treinamento e engajamento multidisciplinar. Por outro lado, aqueles que reconhecem a contribuição da bioética para as questões relacionadas ao racismo destacam o seguinte: os bioeticistas são eticamente treinados não só para lidar com questões que envolvem pesquisas ou práticas clínicas, mas também com injustiças sociais. presentes nas políticas de acesso e distribuição dos cuidados em saúde; geralmente, os dilemas éticos mais contundentes e que afetam a saúde e o bem estar dos grupos mais vulneráveis da sociedade encontram-se fora do cenário dos cuidados em saúde, por isso a formação bioética não se limita a esse aspecto; os determinantes sociais da saúde, preocupação que consta da agenda bioética, contribuem igualmente ou até mais do que os cuidados médicos para a saúde e bem-estar de pacientes; ao se falar em determinantes sociais da saúde, não se pode perder de vista as consequências geradas pelo racismo. Assim, para Danis, Wilson e White (2016), ainda que o racismo ocorra fora do cenário da saúde, a atuação da bioética é essencial para a discussão da violência racial e do racismo institucional. No entanto, para que atinjam suas finalidades, os autores ressaltam que as práticas bioéticas devem ser revistas, a começar pelos métodos de ensino. Segundo eles, se a justiça é uma das maiores preocupações da bioética, esse compromisso deve refletir na obrigação de promover equidade em saúde e iguais oportunidades, por isso, o ensino da bioética deve debater as injustiças sociais que afligem a população afrodescendente, procurando entender essas disparidades que surgem e são mantidas. A bioética pode contribuir, ainda, se inteirando sobre os trabalhos filosóficos de estudiosos da cultura africana, inclusive se familiarizando com as evidências empíricas relativas à pobreza, racismo e violência racial (o que deve ser transmitido aos alunos); combatendo os vieses raciais inconscientes que prevalecem nos ambientes de cuidados em saúde e que são perpetuados pela forma de educação médica; se engajando de forma mais ativa para obter mudanças comportamentais e institucionais; propiciando a presença de um número mais significativo de bioeticistas negros na Academia. (PARANHOS, 2016, p.6-7)

O avanço pela demanda na inserção da pauta racial no conjunto teórico bioético ainda é incipiente, todavia demasiadamente necessário para romper um um segregacionismo que insiste em não abandonar a sociedade brasileira contemporânea, retornando seja em forma de jocosidade cotidiana ou em posturas

de violência pela ausência de compreensão de uma operação social que remonta os tempos de colonização:

A bioética, nesse ponto, pode e deve ser um parceiro atuante no que diz respeito ao racismo e à saúde, mediante a construção de uma rede de relações e a partir da aprendizagem com outras áreas, atravessando fronteiras e transformando as instituições, com humildade, persistência e paciência (Stone, 2016). Para enfrentar o racismo, os bioeticistas devem encarar sua ‘brancura’ e alargar seu papel primário de análise ética (compreensão) para um campo que envolva também ações e mudanças (Stone, 2016). ‘Brancura’, no caso, não se refere necessariamente ao tom de pele dos bioeticistas, mas se relaciona às normas culturais e ideológicas que determinam como a bioética deve ser praticada e quais princípios e contextos são considerados relevantes, ou seja, na formatação das estruturas algumas condutas são mais dominantes que outras, legitimadas pela alegada preocupação de não maleficência ou de segurança do paciente, mas nem sempre ligadas ao melhor interesse deste. Espera-se que a bioética seja um instrumento de empoderamento da parte mais fraca, mediante a educação das partes interessadas acerca das questões éticas envolvidas. Quando se falha no engajamento com questões morais diversas e contextos múltiplos, corre-se o risco de se inocular diferenças que contribuam para a manutenção de espaços de exclusão de minorias. É por meio de mudança cultural que a bioética pode ser parte da solução, e não do problema (Ho, 2016). De acordo com Sodeke (2016), algumas das habilidades da bioética podem ser usadas no enfrentamento do racismo e da violência racial, quais sejam: estudos e análises filosóficas; consultas éticas; ensino; políticas; habilidades investigativas para pesquisas empíricas; divulgação e treinamento. O autor acredita, no entanto, que, além disso, é preciso ter coragem moral para se aplicar as habilidades bioéticas na obtenção dos resultados desejados, mediante ações que transcendam o usual e o esperado. Um dos primeiros passos para se entender o racismo é nomeá-lo de forma contundente, ou seja, para que se discuta a posição do negro é preciso dizer o que o termo ‘negro’ significa, conforme o que ele realmente é, de modo que, ao ser compreendido, possa-se pensar em formas de eliminar os preconceitos e discriminações a ele atrelados. As ações dos bioeticistas devem, assim, refletir respostas morais duras às situações de racismo, a despeito das pressões e das resistências populares e das políticas de manutenção do status quo. (PARANHOS, 2016, p.7-8)

- d) Bioética e a radicalidade do discurso de Marx e Engels: Neste diapasão, gostaríamos de apresentar a obra de teóricos alemães que fixam sua Bioética a partir de Marx e Engels – bem como de Lenin – para fins de crítica e desconstrução do discurso liberal em torno da epistemologia em comento. Inicialmente, é interessante notar a contribuição de Rolf Löther, que em obras como *Philosophische Schriften von Marx, Engels und Lenin und ihre Bedeutung für die Medizin heute*, de 1979, disserta sobre a relevância da original perspectiva materialista na ruptura com a Bioética tradicionalista.

A sociedade capitalista produz um conjunto de conhecimentos sobre a questão ética e médica que indicam a exclusão do conjunto social proletário; é justamente

nesta base que eventuais discursos bioéticos devem tomar cautela para não incidir no engodo burguês pautado em uma universalidade vazia e discricionária em sede de elenco de cautela. A vertente materialista dialética demonstra justamente a inserção da medicina no controle de classes, transformando-se em um saber direcionado a determinado nicho da população que, dotada dos meios de produção, realiza uma gestão dos corpos no capitalismo para fins de estabelecer critérios relacionados a corpo, doença e cuidado. (LÖTHER, 1984, p.32-45)

Ademais, leitura indispensável também se mostra em *Krankheit, Artz und Dialektik*, publicado em 1975, de autoria de Wassili Michaelowitsch Syrnew e Semjon Jakowlewitsch Tschikin, bem como de Tom Achim e Klaus Weise, em *Medizin und Weltanschauung*, de 1973.

No Brasil, sugerimos a literatura de Máuri de Carvalho, que, em que pese não ser declaradamente do campo da Bioética, discute corpo a partir de uma visão materialista para a Educação Física⁶⁷.

- e) Bioética e Epistemologia (enquanto História das Ciências): O recorte dado pela presente tese nesta classificação está atento ao construto de Georges Canguilhem. Ao leitor mais atento ao delinear metodológico deste pode restar uma confusão em termos de fixação de matriz: Canguilhem era considerado um Marxista? Uma forma possível de resposta para tal indagação é uma contundente negativa, porém, não a mais adequada: o epistemólogo francês era um assíduo leitor de Marx. Um grupo de pensadores Marxistas franceses na década de 60 vislumbrou em Canguilhem uma ponte entre uma ciência materialista da história com a epistemologia, do idealismo racional para o materialismo tão pleiteado. Todavia, mesmo sendo uma ponte construída a partir da leitura da obra de Canguilhem, este tecia duras críticas ao Materialismo Histórico⁶⁸:

⁶⁷ Vide CARVALHO, Máuri de. O corpo e o filósofo: temas proibidos. Vitória: CEFD UFES, 1994; Esporte em democracia: gênese do Político. Vitória: EDUFES, 2011; O ópio da miséria: uma abordagem política do desporto. Vitória: CEFD UFES, 1994; A Miséria da educação física. São Paulo: Papyrus, 1991.

⁶⁸ “No início dos anos 1960, o grupo de marxistas reunidos em torno de Louis Althusser (como Dominique Lecourt, Alain Badiou, Étienne Balibar, Michel Fichant e Pierre Macherey) acreditou ter encontrado em Canguilhem – que não era marxista, mas um leitor atento de Marx – o caminho seguro para a aproximação entre a “ciência marxista da história” e a Epistemologia, pois a profunda unidade entre Epistemologia e

Dizer da ciência da natureza que ela não é independente dos modos sucessivos de exploração da natureza e da produção das riquezas não significa recusar à ciência a autonomia da sua problemática e a especificidade do seu método, não significa torná-la relativa, como a economia ou a política, à ideologia dominante da classe dominante, num determinado momento, na relação social. No livro *Contribuição à crítica da economia política*, Marx se deparou com o que ele chama uma “dificuldade”, a saber, o fato de que a arte, relativa nas suas produções ao estado social, pudesse conservar um valor permanente, para além das suas condições históricas e mesmo após o desaparecimento delas. Aquilo que Marx consentiu à arte grega, o marxismo poderia recusar à geometria grega? (CANGUILHEM, 2009, p. 37-38)

Em “O normal e o patológico” o autor propõe uma afirmação Bioética: o discurso das ciências é derivado de uma movimentação acerca da fixação do que é tomado enquanto doença e enquanto cura. São as pautas da sociedade em sua circulação produtiva e institucional que ditam as regras dos rótulos sociais, motivo pelo qual é autorizado afirmar a existência de afirmações críticas a partir de um Materialismo desenvolvido pela própria análise da dialética das ciências:

Definir o anormal por meio do que é de mais ou de menos é reconhecer o caráter normativo do estado dito normal [...] Esse estado normal ou fisiológico deixa de ser apenas uma disposição detectável e explicável como um fato para ser a manifestação do apego a algum valor [...] Quando classificamos como patológico um sintoma ou um mecanismo funcional isolados, esquecemos que aquilo que os torna patológicos é sua relação de inserção na totalidade indivisível de um comportamento individual. (CANGUILHEM, 2012, p.24-51)

História na obra de Canguilhem teria permitido, segundo eles, uma concepção verdadeiramente racional dos seus objetos, na medida em que conduziu o racionalismo do idealismo para o materialismo. Como observou Althusser, mesmo sem abandonar a perspectiva do trabalho com ideias, Canguilhem resgatou a História das Ciências do idealismo. Porém, esse resgate não significa uma condução do racionalismo para o materialismo histórico. Essa operação realizada pelos marxistas franceses não foi obra de Canguilhem, mas apenas possibilitada teoricamente por ele. O trabalho teórico de Canguilhem permitiu que o grupo de marxistas liderado por Louis Althusser ultrapassasse aquele tipo de formulação simplista da relação entre as ciências e as condições sociais de produção através de uma aproximação entre a Epistemologia e a História, algo muito problemático para o marxismo francês, pois a Epistemologia era tradicionalmente interpretada como uma ideologia, um idealismo completamente alheio às condições materiais de produção do discurso científico. Segundo Dominique Lecourt, aluno de Althusser enviado para estudar com Canguilhem, essa aproximação do marxismo com a Epistemologia Histórica era uma tentativa de “reafirmar o caráter científico da obra teórica maior de Marx: O Capital” (ALMEIDA, 2012, p.5-6). Ademais, vide LECOURT, 1972, e a colocação de Michel Foucault (2000, p.353): “(...) suprimam Canguilhem e vocês não mais entenderão grande coisa de toda uma série de discussões que ocorreram entre os marxistas franceses; vocês não mais compreenderão o que há de específico em sociólogos como Bourdieu, Castel, Passeron, e que os marca tão intensamente no campo da sociologia; vocês negligenciarão todo um aspecto do trabalho teórico feito pelos psicanalistas, especialmente os lacanianos. Mais: em todo debate de ideias que precedeu ou sucedeu o movimento de 1968, é fácil reencontrar o lugar daqueles que, direta ou indiretamente, haviam sido formados por Canguilhem.”

Assim, em uma afirmação controversa na época de lançamento da obra, a fixação da normalidade e da patologia corresponde não aos ditames éticos de determinada sociedade, mas sim ao composto das análises dos corpos vivos na dinâmica do jogo social pautado pelos rótulos institucionais.

- f) **Bioética e Discurso Institucional:** Aqui lembramos de Franco Basaglia como um pioneiro na denúncia em prol da Luta Anti-Manicomial; ao certo, seus escritos ressoam como uma apologia ao que pode ser tomado enquanto uma Bioética marxista que tem a preocupação na efetiva eliminação dos aparelhos de controle social pautados na exclusão perpetuada pelo sistema de reprodução econômica. O capitalismo, assim, produz corpos indesejados não aptos para a figura laboral que, uma vez incriminados pelas instâncias de gerência populacional, são excluídos pela via punitiva. Todavia, os elementos que não são enquadrados no rótulo da normalidade são empilhados em “Instituições” de saúde, como os manicômios.

Franco Basaglia, renomado anti-psiquiatra, menciona que tanto o manicômio como a prisão são instituições estatais que possuem finalidade de limitação aos desvios humanos, marginalizando quem está excluído da sociedade, de modo que se faz muito complexo compreender a presença dessas pessoas nestas instituições, uma vez que manicômio ou prisão são situações intercambiáveis, pode-se pegar um preso e colocá-lo em um manicômio, e tomar um louco e o colocá-lo no presídio (1979, p.45).

Continua seu pensamento afirmando que o psiquiatra dispõe de um poder que até o presente momento não havia lhe servido para compreender relevantemente o doente mental, mas que nem por isso deixou de usar para se defender deles, se armando da classificação das síndromes e das análises esquemáticas das psicopatologias (BASAGLIA, 1985, p.125). A psiquiatria acaba ganhando, como afirma o psicanalista Joel Birman (1978, p.70), ares de discurso da moralidade, deslocando o prisma moral para a organização anátomo-fisiológica.

- g) **Bioética da Exceção:** Lastreado nas ideias de Giorgio Agamben é uma vertente que pretende reconhecer o aporte da falsidade democrática e de como a projeção do contexto de supressão dos direitos fundamentais indica um sujeito desprovido

de sua própria ontologia no sentido de ser um sacrificável – a lógica do *sacer*. Partindo das lições de Carl Schmitt, Walter Benjamin, Michel Foucault e Jacques Derrida, o filósofo italiano é preciso em sua percepção sobre a biopolítica contemporânea enquanto um jogo de interesses pautado na exclusão social travestida de democracia, daí a indicação de um estado permanente de exceção:

Tudo acontece como se o direito e o logos tivessem necessidade de uma zona anômica (ou alógica) de suspensão para poder fundar sua referência ao mundo da vida. O direito parece não poder existir senão através de uma captura da anomia, assim como a linguagem só pode existir através do aprisionamento do não linguístico. Em ambos os casos, o conflito parece incidir sobre um espaço vazio: anomia, vacuum jurídico de um lado e, de outro, ser puro, vazio de toda determinação e de todo predicado real. Para o direito, esse espaço vazio é o estado de exceção como dimensão constitutiva. A relação entre norma e realidade implica a suspensão da norma, assim como, na ontologia, a relação entre linguagem e mundo implica a suspensão da denotação sob a forma de uma *langue*. Mas o que é igualmente essencial para a ordem jurídica é que essa zona – onde se situa uma ação humana sem relação com a norma – coincide com uma figura extrema e espectral do direito, em que ele se divide em uma pura vigência sem aplicação (a forma de lei) e em uma aplicação sem vigência: a força de lei. [...] anomia e nomos coincidem inteiramente em sua pessoa, então a anarquia (que, à sua morte⁵ – quando, portanto, o nexos que une à lei é cortado – ameaça libertar-se pela cidade) deve ser ritualizada, controlada, transformando o estado de exceção em luto público, e o luto em *iustitium*. [...]. Antes de assumir a forma moderna de uma decisão sobre a emergência, a relação entre soberania e estado de exceção apresenta-se sob a forma de uma identidade entre soberania e anomia. O soberano, enquanto uma lei viva, é intimamente anomos. Também aqui o estado de exceção é a vida – secreta e mais verdadeira – da lei. (2004, p.93-107)

Neste sentido, a produção da subjetividade tem como decorrência lógica a produção dos sujeitos indesejáveis à órbita democrática, aqui retomados enquanto *homo sacer – homini sacri* –, ou seja, sujeitos que são deixados pelo Estado enquanto não cidadãos, presente apenas com a *zoé* – sem a *bios*:

[...] soberano e *homo sacer* apresentam duas figuras simétricas, que têm a mesma estrutura e são correlatas, no sentido de que o soberano é aquele em relação ao qual todos os homens são potencialmente *homines sacri* e *homo sacer* é aquele em relação ao qual todos os homens agem como soberanos (AGAMBEN, 2010, p.92)

Assim, uma Bioética fixada no reconhecimento da exceção permanente vê a democracia enquanto um elemento de retórica estatal para legitimar a exclusão dos corpos indesejáveis, produzindo um desafio para a práxis emancipatória que ainda tenta manter o discurso intervencionista enquanto força motriz.

- h) (Bio)Ética do Comum: A (Bio)Ética do Comum é uma vertente atenta ao conjunto de contribuições teóricas inseridas na “Bioética Materialista Histórico-Dialética”, inclusive por confiar que as divisões da mesma auxiliam na afirmação de seus pressupostos. Dito de outro modo, esta classificação reconhece os axiomas das alíneas “A-F” supramencionadas⁶⁹, todavia, inova ao confiar no universalismo lastreado na própria crítica do que pode ser tomado enquanto “Ética”: daí os parênteses necessários logo em seu início.

Alain Badiou, filósofo francês, em seu livro *Ethics: An essay on the Understanding of Evil*, nos oferecerá matriz inicial e basilar para o sustentáculo teórico. Dito de outra maneira, para o autor devemos buscar uma fundamentação ontológica para a Ética, algo perdido na esfera do pós-modernismo. Tanto a experiência do Nacional-Socialismo como o fracasso da empiria estatal do Comunismo geraram uma aversão coletiva nas representações sociais frente os regimes totalitários, tecendo uma marca de receio no coletivo público acerca de um consenso ético que resulta em uma inoperância política e carência na articulação da práxis (BADIOU, 2013, p.30-35):

A abordagem de Badiou sobre a questão da ética mostra, em poucas palavras, o quanto sua filosofia é orientada contra a corrente da opinião contemporânea. Contra a convicção de que a ética está acima de tudo sobre a tolerância do outro, e as leis para salvaguardar esse reconhecimento do outro, a ética badiosiana elabora a noção do mesmo como sua pedra angular. Contra o princípio da prevenção do mal como ponto de partida para a ética, Badiou definirá o início da discussão como bom. Ambos os pontos - a questão do outro e a questão da existência do mal - combinam-se na compreensão do indivíduo finito como base para qualquer reflexão ética. Contra esse fundamento antropológico da ética, Badiou proclamará a capacidade do sujeito ao infinito. (VOELKER, p.110-111) (tradução nossa)⁷⁰.

⁶⁹ Ademais, o autor da tese gostaria de deixar claro que este rol é meramente exemplificativo. A Bioética é uma corrente plural, coletiva; apenas indentificamos matrizes que creditamos serem críticas por encontrarem-se em contrariedade ao sistema de circulação mercadológica legitimada pela forma jurídica capitalista.

⁷⁰ No original: “Badiou’s take on the question of ethics shows in a nutshell how much his philosophy is oriented against the grain of contemporary opinion. Against the conviction that ethics is above all about the tolerance for the other, and the laws to safeguard this recognition of the other, Badiou’s ethics elaborates the notion of the same as its cornerstone. Against the principle of the prevention of evil as a starting point for ethics, Badiou will set the beginning of the discussion in the good. Both points – the question of the other, and the question of the existence of evil – are combined in the understanding of the finite individual as the basis for any ethical reflection. Against this anthropological grounding of ethics, Badiou will proclaim the subject’s capacity to infinity.”

O autor parte do princípio investigativo da Ética desde sua “Teoria do Sujeito”⁷¹, quando associa a mesma ao surgimento do sujeito político – futuramente, todavia, ele alteraria a concepção do termo, que utilizaremos no presente. Quando escreveu *Ethics: An essay on the Understanding of Evil*, retoma a questão da consistência do ato ético, uma ética de verdades contra um reino de opiniões.

Para Badiou, a experiência do Mal-Absoluto nos regimes totalitários fez com que percebêssemos que uma visão niilista do homem faz com que este seja um animal que tenha a capacidade de se reconhecer enquanto vítima, e de distinguir o mal. Este “animal para a morte” – o homem vítima – é contraposto por um homem

⁷¹ Sobre o T.S. (Teoria do Sujeito), vale a pena citar: “Na TS, a discussão da ética enfoca a questão de como decidir em meio a um processo-sujeito que é inerentemente estruturado em torno de um ponto de indecidibilidade. O assunto é concebido como um processo duplo, combinando o processo de subjetivação, ligado ao domínio do dado, com o processo subjetivo, ligado ao impossível. Dessa estrutura e suas respectivas possibilidades de falha surgem quatro possíveis tipos de subjetividade: ansiedade, justiça, superego, coragem. Como a coragem, a ansiedade é uma forma de excesso - ambos interrompem: a ansiedade explode em violência, mas não coloca a lei em questão, enquanto a coragem busca ir além dela. O superego restaura a ordem respondendo ao caos da ansiedade e a justiça tenta relativizar a lei. O processo de subjetivação consiste em ansiedade e coragem, o processo subjetivo de superego e justiça. Essa estrutura do sujeito é atravessada por dois processos, que Badiou nomeia α (coragem / justiça) e ψ (ansiedade / superego). A ética é uma questão de dar consistência ao sujeito que se torna de ambos os lados, o processo de subjetivação e o processo subjetivo, e todos os seus quatro elementos. Entre os Processos de α e ψ há indecisão, e o ponto de vista ético, é a escolha do ponto de indecisão ESTA. Badiou discute duas formas de decidir essa indecidibilidade: ceticismo e dogmatismo. Ambos levam a uma moralidade pela qual alguém é guiado pela lei ou perdido na falta de sentido. A ética, e em particular a ética marxista, é possível porque faz parte de todo processo-sujeito. A solidificação do processo ESTA tem de ser evitada por novas purificações - subjetivação é um processo interminável, e Badiou irá realizar-se a isso. Mas se, na TS, Badiou ainda coloca uma forte ênfase no lado destrutivo desse processo, o desenvolvimento posterior de seu trabalho fortalecerá o aspecto afirmativo de um procedimento de verdade, que também afeta o papel da ética.” (tradução nossa). No original: “In TS the discussion of ethics focuses on the question of how to decide in the midst of a subject-process that is inherently structured around a point of undecidability. The subject is conceived as a doubled process, combining the process of subjectivation, connected to the realm of the given, with the subjective process, connected to the impossible. Out of this structure and their respective possibilities of failure four possible types of the subjective arise: anxiety, justice, superego, courage. Like courage, anxiety is a form of excess – both interrupt: anxiety explodes into violence, but it does not really put the law into question, whereas courage seeks to go beyond it. The superego restores order by answering the chaos of anxiety, and justice then tries to relativise the law. The process of subjectivation consists of anxiety and courage, the subjective process out of superego and justice. This structure of the subject is crossed by two processes, which Badiou names α (courage/justice) and ψ (anxiety/superego). Ethics is a question of giving consistency to the becoming subject on both of its sides, the process of subjectivation and the subjective process, and all of its four elements. Between the processes of α and ψ there is undecidability, and the ethical point of view is to decide from the point of this undecidability. Badiou discusses two forms of deciding this undecidability: scepticism and dogmatism. Both lead to a morality whereby one is either guided by the law or lost in meaninglessness. Ethics, and in particular Marxist ethics, is possible because α is part of every subject-process. The solidification of this process has to be avoided by new purifications – subjectivation is an unending process, and Badiou will hold up to this. But if, in TS, Badiou still puts a strong emphasis on the destructive side of this process, the further development of his work will strengthen the affirmative aspect of a truth procedure, which affects the role of ethics, too.”

imortal, recusando um Sujeito Universal e realizando uma apologia à uma ética das situações: daí verdade, acontecimento e sujeito.

Em *Ethics: An essay on the Understanding of Evil*, o filósofo francês irá percorrer primeiramente, indagando o verdadeiro papel da ética no mundo contemporâneo – nível discursivo; em um segundo momento, vai dispensar os conceitos mais voltados ao senso comum sobre a temática, seja com uma questão antropológica do ser humano, seja pelo consenso da existência de um “mal”, ou pela própria existência do Outro. Sobre a questão do senso comum sobre a Ética, podemos afirmar que:

A compreensão do senso comum da ética visa o julgamento de opiniões. A ética diz respeito a como nos relacionamos com o que está acontecendo e, portanto, é amplamente compreensível como um sistema que regula julgamentos e opiniões sobre o mal. Nesse sentido, a ética, como observa Badiou, está hoje mais próxima de uma ética kantiana do juízo do que de uma ética hegeliana das decisões. A noção de mal nesta concepção é primária, pois “presumimos um consenso em relação ao que é bárbaro”. A ética, em seu retorno a Kant como o teórico do mal radical, é então definida como a capacidade de discernir o mal e basear seus julgamentos nesse discernimento. A “ideologia ética” obtém assim uma preeminência mais radical no arranjo da vida cotidiana, especialmente com sua subordinação da política às suas regras. O outro lado da noção do mal é então uma concepção do ser humano como um animal que deve se defender contra o poder destrutivo do negativo. Este animal é capaz de refletir sobre si mesmo como um animal potencialmente sofrido. O bem leva sua fonte em sua defesa contra o negativo, e o animal humano se fecha dentro do que é chamado de direito humano ao não-mal (VOELKER, p.112)⁷²

A “ideologia ética” tolerante dominante do cotidiano pressupõe a existência de um Outro – ou outros, se tomarmos o conceito de *mitsein* –, seguindo Levinás, Baidou demonstra que o desenvolvimento da aceitação e da experiência com o outro leva a um caminho com tons de religiosidade: um grande “Outro-em-

⁷² No original: “The commonsense understanding of ethics aims at the judgement of opinions. Ethics concerns ‘how we relate to “what is going on”, and therefore is broadly understandable as a system that ‘regulates judgements and opinions concerning evil’. In this sense ethics, as Badiou remarks, is today closer to a Kantian ethics of judgement than to a Hegelian ethics of decisions. The notion of evil in this conception is primary, as ‘we presume a consensus regarding what is barbarian’. Ethics, in its return to Kant as the theoretician of radical evil, is then defined as the ability to discern evil and base one’s judgements on this discernment. ‘Ethical ideology’ thus obtains a most radical pre-eminence in the arrangement of everyday life, especially with its subordination of politics to its rules. The flipside of the notion of evil is then a conception of the human being as an animal that must defend itself against the destructive power of the negative. This animal is capable of reflecting on itself as a potentially suffering animal. The good takes its source in its defense against the negative, and the human animal shuts itself within what is called the human right ‘to non-evil’

conjunto” (*Altogether-Other*). Assim, a ética acaba sendo concebida como algo que subjugua a lógica da identidade em face da lógica do Outro, desta feita, experimentar a vivência o Outro significa romper essa linha de separação. Quando ao mal, é definido pelo senso comum da “ideologia ética” a partir da descrição de Deus, que é responsável pela existência deste – mesmo em negativa.

Assim, Badiou irá combater que a ideologia que informa a Ética presente no senso comum hodierno tem uma noção binária que a fundamenta, qual seja, a existência do mal e do Outro, que em conjunto transformam-se em uma religião enfraquecida. Neste ponto, para argumentar sua acepção de Ética, o filósofo francês sugere uma inversão: ao invés de reconhecer um Outro (desconhecido), porque reconhecemos um par, um igual? Não deveríamos começar por essa pergunta?:

O tema que unifica essas distinções é o Uno: o único animal humano antropológico não-maligno tolera o outro - que ele reconhece como outro-um. Esse é o resultado se a noção do outro é colocada em um nível antropológico, e seu núcleo religioso é dissimulado: a ideologia cultural das diferenças permite a diferença apenas na medida em que essas diferenças não se tornam fundamentais. Aqui reside o ponto crucial da abordagem de Badiou à questão da ética: "Pois a questão real - e é extraordinariamente difícil - é muito mais do que reconhecer o mesmo". Se as diferenças culturais são o que, então a questão do Mesmo é de o ponto de partida. (VOELKER, p.113)⁷³

A concepção radical da Ética em Badiou, portanto, não lida com o que é dado, mas com o porvir, uma “Ética da finitude,” que contraria a base do senso comum filosófico do elemento ético, por conta do contexto finito do homem. Se o animal humano é um animal capaz de pensar e, assim, interromper sua animalidade, o animal pode não viver na lógica da finitude da Ética, e sim viver em um processo de criação da sua infinitude. Por sua vez, se a afirmação ética pautada na existência do outro também faz parte do pré-conceito combatido, devemos pensar que devemos sair das diferenças alegadas e partir para as semelhanças existentes,

⁷³ No original: “The theme unifying these distinctions is the One: the one anthropological non-evil human animal tolerates the other-one that it ultimately recognises as another-one. This is the outcome if the notion of the other is placed on an anthropological level, and its religious kernel dissimulated: the cultural ideology of differences allows difference only insofar as these differences do not become fundamental. Here resides the pivotal point of Badiou’s approach to the question of ethics: ‘For the real question – and it is an extraordinarily difficult one – is much more that of recognising the Same’. If cultural differences are what is, then the question of the Same is one of becoming.”

somente a partir de uma ética de verdades que as diferenças existiram, mas sempre a partir do critério da identidade isonômica:

A concepção radical de ética de Badiou, como uma pluralidade de ética das verdades, não lida com o que é dado, mas baseia-se no que vem a ser. ética de verdades de Badiou forma um homólogo ponto-para-ponto a uma ética da finitude: (1) em contraste com os fundamentos antropológicos de ética do senso comum, sustenta as posições anti-humanistas de Foucault, Althusser e Lacan para resistir ao negativo, finita definição de homem Ao entender o animal humano como um animal capaz de pensar e assim interromper sua animalidade, Badiou contradiz o primeiro princípio da ética cotidiana. O animal humano não vive no quadro da finitude; em vez disso, sua vida consiste na criação de seu próprio infinito em procedimentos de verdade. (2) Em oposição à noção secularizada do Outro, Badiou sustenta que as diferenças são insignificantes no processo de uma verdade que afeta o futuro. O discurso universal de uma verdade abre-se à questão do mesmo, na medida em que os procedimentos de verdade singular em sua universalidade equivalem estruturalmente a ser o mesmo. Somente deste ponto de vista da mesmidade podem surgir diferenças reais entre singularidades. Assim, enquanto a "ética do senso comum" vai de supostas diferenças à semelhança atual, a ética das verdades torna possíveis as diferenças reais, com base na identidade isonômica. (VOELKER, p.114)⁷⁴

É nesta visão que os direitos humanos fundamentais não podem encontrar sua fundamentação, em uma fraca Ética, deletéria, contraditória, que pauta-se apenas no senso comum do termo, um subterfúgio para a continuidade da exploração dos mais diversos grupos sociais.

Como pensar, portanto, a (Bio)Ética do Comum? Além dos pressupostos de quebra da hegemonia da ética presente no senso comum, bem como do encontro dos pontos de semelhança, sustentamos que esta classificação da Bioética somente estará perfeita se cumulada e perseguida com outra vertente da obra de Badiou.

Em outros termos, e reforçando o materialismo histórico-dialético aqui inserido,

⁷⁴ No original: "Badiou's radical conception of ethics, as a plurality of ethics of truths, does not deal with what is given, but draws on what comes to be. Badiou's ethics of truths forms a point-for-point counterpart to an ethics of finitude: (1) in contradistinction to the anthropological grounds of commonsensical ethics, it upholds the anti-humanist stances of Foucault, Althusser and Lacan to resist the negative, finite definition of man. By understanding the human animal as an animal capable of thought and thus of interrupting its animality, Badiou contradicts the first principle of everyday ethics. The human animal does not live in the frame of finitude; instead, its life consists in the creation of its own infinity in truth procedures. (2) In opposition to the secularised notion of the Other, Badiou maintains that given differences are rendered insignificant in the process of a truth that affects the future. A truth's universal address opens onto the question of the same insofar as the singular truth procedures in their universality structurally amount to being the same. Only from this viewpoint of Sameness can real differences between singularities arise. So while 'commonsensical ethics' runs from alleged differences to actual similarity, the ethics of truths makes real differences possible, on the basis of sameness."

a Bioética em comento somente estará perfeita se associada com a busca pela “Hipótese Comunista”.

Para Alain Badiou, a “Hipótese Comunista” está centrada na Ideia do comunismo, que pressupõe a noção de verdade política, uma sequência concreta e datada na qual surgem e desaparecem um pensamento novo ou uma prática coletiva de emancipação, por exemplo, a Revolução Francesa, ou a Revolução Bolchevique ou a Popular na China (BADIOU, 2012, p.132):

Embora todas as tentativas de realizar a hipótese comunista tenham até então falhado, Badiou argumenta que isso não invalida a hipótese como hipótese. Tomemos o exemplo de um paciente doente visitando um médico. Que as primeiras tentativas de curar o paciente falhem, não significa que os esforços devam ser abandonados. E se, para Badiou, estamos profundamente no mal-estar do capitalismo, então precisamos procurar mais por possíveis curas. Isso implica que pensar a emancipação hoje nos aproximará da primeira seqüência do que da segunda - embora seja imperativo ter em mente as experiências das duas primeiras seqüências. Por conseguinte, é necessário renovar a hipótese de emancipação, articulá-la em termos completamente novos que a libertem das garras da tríade partido-estado-poder e evitem idéias de rigorosa disciplina militar, para não falar da burocracia e da violência terrorista. Tentativas de realizar a hipótese até o momento, portanto, não apenas produzem resultados negativos, mas também fornecem um contorno preciso do que deve ser incluído em sua reformulação. Ligando isso de volta aos invariantes comunistas, vemos que seus elementos mais cruciais são: 1) a ideia igualitária; 2) a convicção de que o estado como uma forma de organização separada das massas não é necessária; e 3) que a divisão do trabalho, que está na base de toda divisão social e política, pode ser superada. (RUDA, 2015, p.65)

Nossa projeção envolve a retomada da “Hipótese Comunista”, como salienta Badiou, a partir do cinema crítico de Eisenstein e Pasolini; ademais, por causalismo lógico, a (Bio)Ética do Comum será, assim, retomada nas análises fílmicas. Em outras palavras, daremos uma leitura da “Hipótese Comunista” e da “(Bio)Ética do Comum” a partir dos diretores em análise, uma vez que eles são as matrizes teóricas do presente.

Assim, Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini serão sustentados não somente enquanto críticos do direito burguês, mas também enquanto nichos de fundamentação da ideia da “(Bio)Ética do Comum” e da “Hipótese Comunista”, lançadas por Badiou, mas, em nossa interpretação, confirmadas pelos cineastas.

Sendo a força motriz da análise ética do presente trabalho, a mesma será projetada nas lentes de Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini, de acordo com nossa hipótese fundamental desta tese.

2 SERGEI EISENSTEIN: ENTRE DIALÉTICA E MONTAGEM NA CONSTRUÇÃO DE UM CINEMA POLÍTICO

2.1 O FATOR EISENSTEIN: CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL, OBRA, INFLUÊNCIAS E SUA IMPORTÂNCIA PARA O CINEMA OCIDENTAL

Quem é Sergei Eisenstein? Por qual motivo seu método relativo a percepção cinematográfica seria relevante nos dias de hoje? De que maneira a perspectiva de Eisenstein seria adequada para uma crítica do Direito burguês? Para respondermos a tais perguntas devemos, inicialmente, afirmar uma hipótese: é possível encontrar no cinema de Eisenstein um método para a crítica do fetichismo do sujeito de direito e da existência de uma forma jurídica que legitima a exclusão social e a desigualdade na sociedade capitalista. O cinema de Eisenstein, como assevera Ismail Xavier (2008, p.133), pensa por imagens, e não narra por imagens, daí a necessidade de explanar os conceitos, tal como suas produções faziam.

O que denominaremos de “Fator Eisenstein” é, justamente, o corpo teórico e artístico que faz com que o autor seja memorável em suas produções, e que resultou no reconhecimento de um cinema com características políticas para muito além de um mero cinema de propaganda. Naum Kleiman nos adverte:

Não devemos perder de vista o fato de que ele [Eisenstein] trabalhou durante vinte e cinco anos e várias mudanças ocorreram ao logo desse tempo – não tivemos mudanças políticas e sociais apenas na União Soviética. A primeira coisa que devemos fazer é lançar mão da noção de que Eisenstein seguia essas mudanças políticas e sociais de perto, e de que reagia às pressões sobre seu trabalho. Claro que o tempo em que viveu e as pressões que sofreu foram significativas. Temos inclusive que fazer um esforço para entender o contexto no qual seu trabalho se desenvolveu, porque ainda não conhecemos o suficiente sobre esse período. Entretanto, ao mesmo tempo, há vários processos

imanescentes, tanto em seu desenvolvimento como artista quanto como teórico, que devem ser compreendidos. (KLEIMAN, 1998, p.8)

Para iniciar nossas reflexões, é de bom alvitre apontar uma sociologia do cineasta, relatando, desde já, sua trajetória enquanto cineasta e teórico do cinema. Sergei Mikhailovich Eisenstein nasceu em 22 de janeiro de 1899, em Riga, Letônia, e teve sua data de falecimento catalogada o dia 11 de fevereiro de 1948, aos 50 anos de idade. Enquanto cineasta, foi responsável pelas seguintes obras: 1923 *Дневник Глумова* (*Glumov's Diary, short*); 1925 *Стачка* (*Strike*); 1925 *Броненосец Потёмкин* (*Battleship Potemkin*); 1927 *Октябрь* «Десять дней, которые потрясли мир» (*October: Ten Days That Shook the World*); 1929 *Штурм Ля Сарраза* (*The Storming of La Sarraz, with Ivor Montagu and Hans Richter, lost*); 1929 *Старое и новое* «Генеральная линия» (*The General Line, aka Old And New*); 1930 *Romance sentimentale* (*France*); 1931 *El Desastre en Oaxaca* (*Mexico*); 1932 *Да здравствует Мексика!* (*¡Que viva México!*, released in 1979); 1937 *Бежин луг* (*Bezhin Meadow*); 1938 *Александр Невский* (*Alexander Nevsky*); 1944 *Иван Грозный 1-я серия* (*Ivan The Terrible, Part I*); 1945 *Иван Грозный 2-я серия* (*Ivan The Terrible, Part II*).

Já no seu corpus teórico, podemos ver os seguintes construtos, aqui delimitados: Selected articles in: Christie, Ian; Taylor, Richard, eds. (1994), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896–1939*, New York, New York: Routledge; Eisenstein, Sergei (1949), *Film Form: Essays in Film Theory*, New York: Hartcourt; translated by Jay Leyda; Eisenstein, Sergei (1942) *The Film Sense*, New York: Hartcourt; translated by Jay Leyda.; Eisenstein, Sergei (1959), *Notes of a film director*, Foreign Languages Pub. House; translated by X. Danko; Eisenstein, Sergei (1972), *Que Viva Mexico!*, New York: Arno ; Eisenstein, Sergei (1994) *Towards a Theory of Montage*, British Film Institute.

Ao certo, dentre as obras supramencionadas, faz-se mister citar que trabalharemos em especial com “Film Form”, utilizando a tradução de referência feita por Jay Leyda; reconhecemos a existência de uma versão traduzida em português, todavia, creditamos ser a versão norte-americana – traduzida diretamente do russo – mais adequada e precisa na exposição das técnicas.

Pois bem, atenções de referência feitas, aqui retornamos para o contexto histórico do autor. Nascido em berço de família de classe-média na Letônia – à época parte do Império

Russo – era filho do famoso arquiteto Mikhail Osipovich Eisenstein, herdeiro de família judaica mercantil, e de Julia Ivanovna Konestskaya, que vinha de uma tradição russa ortodoxa:

Sergei Mikailovich Eisenstein nació en Riga, Letonia, el 22 de enero de 1898 (10 do enero, según el calendario de antes de la revolución). Su padre, Mikhail Osipovich Eisenstein, era un judío alemán asimilado y un destacado arquitecto e ingeniero civil. Su madre, Yulia Ivanovna Konestskaya, procedía de una rica familia de comerciantes. Eisenstein vivió su infancia en un ambiente cosmopolita, con viajes a París (donde vio su primera película), durante los que aprendió francés, alemán e inglés. Desde su primera infancia fue un ávido lector, dibujó caricaturas y manifestó un vivo interés por el teatro. Su amigo de la infancia Maxim Shtraukh recordaba que el circo le entusiasmaba y que organizaba espectáculos en el patio de la casa familiar. (BORDWELL, 1999, p.21)

Em que pese nascer em Riga, Eisenstein logo se mudou com sua mãe, em 1905, para São Petersburgo; anos mais tarde, em 1910, Mikhail juntou-se aos mesmos, até a o divórcio de sua esposa, que a forçou a mudar-se para França.

Em entrevista realizada no dia 22 de julho de 2018, no Riga Film Museum, com a curadora Agnese Logina⁷⁵, que gentilmente nos recebeu para uma entrevista *in loco*, podemos perceber a carência de identificação do povo de Riga com Eisenstein.

Diz a pesquisadora que a relação entre a população de Riga e Sergei é, em sua maioria, de ignorância, pois seu pai, Mihail, possui maior relevância enquanto arquiteto, ao desenhar inúmeros prédios *art nouveau* no centro da cidade, sendo sua presença muito mais sensível do que seu filho. Em que pese projetos para estabelecer um “Museu Eisenstein”, mas até agora não aconteceu, tendo apenas uma placa na casa onde vivia e uma Rua em seu nome: comparado ao legado de seu pai, Eisenstein não é tão lembrado (Entrevista com Agnese Logina – Realizada dia 22 de julho de 2017). Apesar de nascer no meio da ortodoxia cristã, Eisenstein logo se tornou ateu:

Eisenstein alegaria mais tarde que sua simpatia pelo protesto social surgiu por causa dos costumes despóticos com os quais seu pai governava sua casa. Em 1909, Yulia Ivanovna saiu de casa e três anos depois ocorreu o divórcio. O menino ficou com o pai, mas fez visitas frequentes à mãe e à avó, que moravam em São Petersburgo. A princípio, Eisenstein teve a ideia de continuar a profissão do pai. Em 1915, depois de terminar o ensino médio, foi admitido no

⁷⁵ Curadora do Riga Film Museum; atualmente conclui o doutorado em Cinema pela Universidade de Amsterdam. Entrevistada no dia 22 de julho de 2017 no próprio Riga Film Museum.

Instituto de Engenharia Civil de São Petersburgo. Nos dois anos seguintes, em que continuou seus estudos, morou com a mãe. (BORDWELL, 1999, p.22)⁷⁶

Matriculado no Instituto de Engenharia Civil de Petrogrado, Sergei estudou arquitetura e engenharia – a profissão de Mikhail –, porém, motivado pelos movimentos de sua época, em especial pela Revolução de 1917, Sergei abandona sua graduação em busca de se juntar ao Exército Vermelho, para servir no contexto da Revolução Bolchevique:

As revoluções de 1917 os interromperam. Em fevereiro, Eisenstein foi chamado e enviado para a frente. Em outubro, quando os bolcheviques tomaram o poder, ele retornou ao Instituto. Em 1918, quando a guerra civil se intensificou, ele se juntou ao Exército Vermelho, no qual serviu como técnico do corpo de engenharia. Seu pai se alistou no exército branco. Enquanto no exército, Eisenstein continuou a desenhar, fazendo desenhos animados e decorando os trens de propaganda que atravessavam o país. Participou também de algumas produções teatrais nas cidades em que esteve estacionado, e também, no final, foi encarregado de organizar representações e atuar na frente. (BORDWELL, 1999, p.22)⁷⁷

Sua participação na infantaria o levou a Petrogrado, Volodga, e Dvinsk; a última localidade na qual foi transferido para uma posição de comando foi Minsk, após auxiliar na propaganda da revolução que participara. Em Minsk, por sua vez, foi introduzido ao Teatro Kabuki e estudou japonês, aprendendo mais de 300 caracteres kanji, que o influenciaram em seu desenvolvimento pictorial. Imbuído da influência da “Terra do Sol”, viajou até o Japão para aprender mais sobre a cultura. Ao leitor, gostaria que prestasse atenção neste ponto, pois existe uma nítida influência da formação cosmopolita do cineasta soviético, o que irá gerar impacto direto na sua teoria de montagem, que mais à frente será vista, como bem nos lembra Doug Miller:

Ele chegou a isso pensando em pictogramas, e como os chineses e os japoneses em sua língua tiram fotos; e eles tiram uma foto e colocam com outra foto, e chegam a um terceiro tipo de significado. Eu gostaria de tentar tomar e construir sobre Eisenstein, e pensar em ter dentro de cada imagem, partes da

⁷⁶ No original: “Eisenstein afirmaría más adelante que su simpatía por la protesta social surgió debido a los m odales despóticos con los que su padre regía su casa. En 1909, Yulia Ivanovna abandonó el hogar y tres años más tarde se produjo el divorcio. El niño se quedó con su padre, pero hizo frecuentes visitas a su madre y a su abuela, que vivían en San Petersburgo. En un principio, Eisenstein tuvo la idea de seguir la profesión paterna. En 1915, al acabar los estudios secundarios, fue admitido en el Instituto de Ingeniería Civil de San Petersburgo. Durante los dos años siguientes, en los que continuó sus estudios, vivió con su madre.”

⁷⁷ No original: “Las revoluciones de 1917 los interrumpieron. En febrero, Eisenstein fue llamado a filas y enviado a la frente. En octubre, cuando los bolcheviques se hicieron con el poder, volvió al Instituto. En 1918, cuando la guerra civil se intensificó, se unió al ejército rojo, en el que sirvió como técnico del cuerpo de ingenieros. Su padre se alistó en el ejército blanco. Mientras estuvo en el ejército, Eisenstein siguió dibujando, haciendo caricaturas y decorando los trens de propaganda que surcaban el país. Asimismo participó en algunas producciones teatrales en las ciudades en que estuvo destinado, Y también, al final, se le encargó organizar representaciones y actos en el frente.”

imagem e como essas partes da imagem interagem umas com as outras muito como um pictograma, e como isso cria um buraco maior dentro da imagem-quadro. E então, isso seria uma palavra ou que seria uma frase, e então essa frase é colocada em conjunção com outra frase que faz um maior, faz um parágrafo ou faz uma frase. E, portanto, temos uma linguagem cinematográfica ou literatura que está construindo uma história através da montagem, mas também através da composição, também através do enquadramento. Então, você pegaria todas as letras dos blocos de construção se isso fosse possível e as uniria para criar uma história visual, uma emoção visual ou uma ideia visual. Eisenstein realmente decodificou isso e começou, e as pessoas construíram sobre isso desde então. (MILLER, Entrevista)⁷⁸

Em 1920, Eisenstein se mudou para Moscou, e começou sua carreira artística com maior vigor trabalhando no denominado Proletkult⁷⁹. Dentre suas produções iniciais podemos

⁷⁸ No original: “He came to it by thinking about pictograms, and how the Chinese and the Japanese in their language take pictures; and they take on picture and put it with another picture, and come up with a third kind of meaning. I’d like to try and take and build on Eisenstein, and think about taking inside each image, parts of the image and how those parts of the image interact with one another much like a pictogram, and how it creates a greater hole within the frame. And then, that would be a word or that would be a phrase, and then that phrase is put in conjunction with another phrase that makes a larger, makes a paragraph or makes a sentence. And hence, we have a film language or literature that’s building a story through montage, but also through composition, also through framing. So you’re taking all these building blocks letters if it would, and pulling them together to create a visual story, or a visual emotion, or a visual idea. Eisenstein really kind of decoded that and began it, and people have built on it ever since.”

⁷⁹ “O movimento da cultura popular "Proletkult" tinha sido fundada no início de 1917 pelo filósofo Alexander Bogdanov, com base nos inarxistas clássicos propôs o desenvolvimento de uma arte especificamente proletária para substituir a burguesia decadente. Bogdanov afirmou que a arte deveria desempenhar um papel central na sociedade como um comandante, orientando a experiência em direção a "imagens" emocionais, muitas vezes utópicas. O baile de Bogdanov também observou a "tectônica", uma "ciência" que transformou o mundo em um sistema social harmonioso. No início, o teatro Proletkult promoveu espetáculos coletivos, baseados em obras na órbita do simbolismo e expressionismo e no drama religioso e mitológico. Quando o partido se recusou a reconhecer o com organização ou plasma ção oficial da cultura com unista, a organização m oscovita de Proletkult adquiriu um humor ental experim. Eisenstein entrou em uma seção do grupo moscovita, cujas oficinas eram muito receptivas aos temas de vanguarda. Eisenstein zam cresceu no mundo teatral de Moscou. Na oficina de Nikolai Foregger ele estudou as técnicas da arte commedia. Deu cursos de teatro no Exército Vermelho e dirigida ao Proletkult um grupo que continuamente agiu. Trabalhou em mais de vinte produções, entre as quais El mexicano, co-dirigido com Boris Arvatov e V.S. Smishlyaev para Proletkult em 1921. Na representação era uma luta de boxe emocionante. Enquanto o público no palco aplaudia o vencedor, o público na sala encorajou o perdedor revolucionário. Eisenstein, mais tarde, lembrou-se do golpear das luvas contra a pele bronzeada e os músculos tensos (1934.7). O ato de incitar o público tão imediatamente foi o primeiro passo em direção ao teatro da agitação-atração. »Que Eisenstein cultivaria pelos próximos três anos”. No original: “El m ovimiento de cultura popular «Proletkult» había sido fundado a principios de 1917 por el filósofo Alexander Bogdanov, Partiendo de los clásicos inarxistas proponía el desarrollo de un arte especificamente proletario que sustituyera al de la burguesía decadente. Bogdanov afirm aba que el arte debería desem peñar un papel central en la sociedad com unista orientando la experiencia hacia «imágenes» em ocionales, con frecuencia utópicas. Bogdanov prom ovió también la «tectónica», una «ciencia» que transform ase el mundo en tm armonioso sistema social. En un principio, el teatro Proletkult prom ovia los espectáculos colectivos, a partir de obras en la órbita del sim bolism o y del expresionism o y de dram as religiosos y m itológicos. Cuando el partido rehusó reconocer a la organización com o plasm acción oficial de la cultura com unista, la organización m oscovita de la Proletkult adquirió un talante más experim ental. Eisenstein entró en una sección del grupo m oscovita, cuyos talleres eran muy receptivos con los tem as de vanguardia. Eisenstein se zam bulló en el m undo teatral moscovita. En el taller de Nikolai Foregger estudió las técnicas de la commedia delVarte. Dio cursos de teatro en el ejército rojo y dirigió en la Proletkult un grupo que actuaba continuamente. Trabajó en más de veinte producciones, entre las que destacó El mexicano, eodirigida con Boris Arvatov y V.S. Smishlyaev para la Proletkult en 1921. En la representación había un emocionante combate de boxeo. M ientras el público en escena vitoreaba al ganador, el público de la sala anim aba al

citar Gas Masks, Listen Moscow, and Wiseman. Posteriormente trabajó como diseñador para Vsevolod Meyerhold. Solo en 1923, el cineasta soviético comenzó su carrera como teórico (*The Montage of Attractions*), y cineasta (*Glumov's Diary*), siendo contratado en el mismo año que Dziga Vertov fue incorporado como instructor:

La última producción de Eisenstein para la Proletkult fue la obra de Tretyakov *Máscaras de gas*, en la primavera de 1924. También tema huellas del expresionismo alemán, pero la representación en este caso tuvo lugar en los talleres de la empresa de gas moscovita. Meyerhold había utilizado ya motocicletas y metralletas en su producción *La tierra irritada*, un año antes, pero ahora el público estaba sentado en unos bancos, rodeado de máquinas, entre los objetos, sonidos y olores de una fábrica, mientras veía a los actores gatear entre turbinas y correr por pasarelas. Este «agit-melodrama» tiene como protagonista a un director de empresa burgués que despilfarra los fondos de la fábrica destinados a seguridad; como resultado, no hay máscaras de gas cuando se descubre una fuga. Los trabajadores consiguen reparar la fuga. Al término de cada representación, los obreros de la empresa de gas entraban a trabajar, encendían las turbinas e iluminaban la fábrica. Al igual que Eisenstein, más adelante, experimentaría con nuevos métodos y materiales en cada una de sus películas mudas, sus tres producciones para la Proletkult fueron bastante diferentes. El sabio lleva al límite la fragmentación del excéntrismo, ¿Escuchas, Moscú? recuerda las descomunales caricaturas del Misterio bufo y *Máscaras de gas* presenta una trama más sobria y ceñida en un entorno que elimina el artificio teatral. En la primavera de 1924, Eisenstein propuso a la Proletkult de Moscú la realización de una serie de películas de agitación en siete partes, con el título de *Hacia la dictadura* (refiriéndose a la «dictadura del proletariado» profetizada por Marx), El ciclo de películas versaría sobre los movimientos revolucionarios rusos anteriores a 1917, con la culminación de la revolución de octubre. En ese momento, Eisenstein no tenía experiencia en la práctica cinematográfica. En el invierno de 1922-1923 había asistido brevemente al grupo de trabajo cinematográfico de Lev Kuleshov, Para El sabio había hecho una pequeña película. El diario de Ghitmov (1.3). En la primavera de 1923 ayudó a Efim Shub a montar la película de Fritz Lang *El doctor Mabuse*, para su distribución soviética. Pese a su limitada experiencia, se hizo cargo de la quinta película del ciclo, *La huelga*. Con ella abandonó una prometedora carrera en el teatro. «La carreta se desmoronó hecha pedazos», escribió, «y su conductor se precipitó en el cine» (BORDWELL, 1999, p.27-28)

Conferindo continuidade a sua carreira lançou, em 1925, “A Greve”, seu primeiro longa metragem; no mesmo ano foi realizado o que para muitos é sua principal obra, de maior renome e vanguarda, que é justamente “O Encouraçado Potemkin”⁸⁰:

revolucionario perdedor. Eisenstein, más adelante, recordaba «el golpear de los guantes contra la piel curtida y los músculos tensos» (1934i,7), El hecho de incitar al público de forma tan inmediata supuso el primer paso hacia el teatro de «agitación-atracción» que Eisenstein cultivaría durante los tres años siguientes». (BORDWELL, 1999, p.23)

⁸⁰ El guión original contenía sólo una secuencia del motín de la flota del Mar Negro a bordo del acorazado Príncipe Potemkin, Sin embargo, al llegar a Odessa, Eisenstein amplió el episodio original hasta hacer una película completa. Como acontecimiento central eligió la masacre de ciudadanos de Odessa por las tropas zaristas, que decidió escenificar en las escalinatas que dan sobre el mar. Eisenstein iba escribiendo el guión según rodaban cada día. Las escenas en el mar se rodaron en un barco anclado, *Los doce apóstoles*. El *Potemkin* fue, según todos, una obra más unificada e inteligible que *La huelga*. Eisenstein puso la emoción

En cuanto Ooskino dio su aprobación para apoyar la producción de La huelga, Eisenstein preparó el guión con Alexandrov y otros colaboradores. De la fotografía se encargó Eduard Tissé, un letón que había hecho la fotografía de noticiarios y que habría de trabajar con él en todas sus películas. La huelga se rodó y montó muy rápido, de junio a diciembre de 1924. Ambientada en la Rusia zarista, su intención era exponer las condiciones que desencadenaron la revolución de octubre y los métodos con que los bolcheviques fundamentaron la resistencia de la clase trabajadora. Aunque las demás películas de la serie Hacia la dictadura no se hicieron, La huelga consiguió que Eisenstein se convirtiera en un importante joven director. [...]La huelga no gustó a los líderes de la Proletkult, que atacaron la película por su «formalismo superfluo y autocomplaciente y sus trucos», así como por sus «dudosos elementos de índole freudiana» (Pletynov, 1925,4). Eisenstein rompió con la organización. Los críticos acogieron mejor la película; Pravda la elogió como «la primera creación revolucionaria de nuestra pantalla» (Koltsov, 1925). Eisenstein, como complemento de la distribución de la película, publicó un artículo incendiario y fanfarrón, «El problema del tratamiento materialista de la forma», en el que atacaba al documentalista Dziga Vertov y hacía un llamamiento en favor de un «cine-puño» que golpeará al público. (BORDWELL, 1999, p.27-28)

Com sua fama aumentando entre a população e os representantes da revolução, foi designado para dirigir “Outubro”, que faria parte do aniversário da Revolução de 1917, e depois “A Linha Geral”. Neste ponto, reside algo interessante: sua fama internacional ganhava cada vez mais corpo, estrutura, apesar disso, internamente começa a sofrer duras críticas por conta do foco em elementos estruturais, como movimento dos atores, montagem, e ângulos de câmera, sendo alvo de enfrentamentos em razão da destituição do realismo socialista em prol da reforma da visão cinematográfica técnica:

En 1926, Eisenstein y Alexandrov se plantearon «cinematografiar» la «línea general» del Decim ocuarto Congreso del Partido de colectivización agraria. En cuanto se aprobó el guión de La línea general, Eisenstein y Alexandrov rodaron durante varios meses de verano y otoño. Pero este proyecto tuvo que aplazarse porque se les encargó hacer una película que conmemorase la revolución bolchevique de 1917. El plazo límite era el propio aniversario, el 7 de noviembre de 1927 (la fecha tras la revisión del calendario después de la revolución). Así que había que apresurarse para iniciar el rodaje de Octubre. El guión de Eisenstein se aprobó en febrero de 1927 y el rodaje empezó en abril. El equipo filmaba día y noche, durmiendo en las estatuas del Palacio de Invierno. Según Eisenstein, su equipo filmó a más de 100.000 personas. En septiembre, Alexandrov y Tissé seguían rodando en el mismo grado, mientras Eisenstein empezaba el montaje en Moscú. A principios de octubre acabó el

claramente en el centro. El fervor revolucionario fluye de los marineros al pueblo de Odessa y de ahí a la flota, que deja pasar a los marinos amotinados en medio del clamor de «¡Hermanos!», Eisenstein caracterizó a los oficiales del buque como feroces opresores, a las tropas zaristas como brutos mecánicos y a los marineros y al pueblo de Odessa como gente corriente atrapada en un acontecimiento que hacía época. Escena tras escena fue utilizando «atracciones de choque» para provocar reacciones y sentimientos; la carne infestada de gusanos que se daba a comer a los marineros, la virtual ejecución de los soldados cubiertos por una lona, el duelo junto al cadáver de Vakulinchuk y sobre todo la masacre de las escaleras de Odessa. La violencia que se mostraba no tenía precedentes en el cine mudo y pronto se convirtió en la secuencia más famosa del cine mundial. (BORDWELL, 1999, p.31)

rodaje. El 6 de noviembre se proyectaron algunos fragmentos de la película, pero la versión definitiva no se distribuyó hasta marzo de 1928. (BORDWELL, 1999, p.33)

No ano de 1928⁸¹, com “Outubro”⁸² ainda em exibição em muitos locais da Rússia, Eisenstein resolve fazer uma viagem pela Europa, acompanhado de Grigori Aleksandrov e Eduard Tisse, seus usuais colaboradores técnicos. Para o cineasta foi uma oportunidade de buscar novas fontes para além das lentes soviéticas, passando por Zurique, Berlim, Londres e Paris:

Su primera etapa fue Europa. Asistieron al congreso de cine independiente en La Sarraz. Suiza y visitaron Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica y Holanda. La fama del Potemkin les convirtió en personajes célebres, Eisenstein conoció a Kollwits, Richter, Dóblin, Grosz, Piscator, Pirandello, Shaw, Cocteau, Gance, Léger, Tzara, Le Corbusier, Cendraris, Aragón y Eisner. Pasó una tarde en París con Joyce, ya casi ciego, que manifestó su deseo de ver el Potemkin. Cuenta la leyenda que, al salir de la Unión Soviética, cada uno de ellos recibió veinticinco dólares para gastos. Así que se vieron obligados a ganarse la vida como pudieron, Eisenstein dio conferencias y escribió artículos en la prensa extranjera. En París, el grupo participó en la realización de un cortometraje con sonido, *Romance sentimentale* (1930). Eisenstein atribuyó la película exclusivamente a Alexandrov. En Zurich, Tissé dirigió *Frauenkinder* [Misericordia de mujer-esperanza de mujer], una película en favor de la legalización del aborto. En ambas producciones se incluyó el nombre de Eisenstein para dar prestigio al proyecto, aunque ninguna de las dos películas destaca especialmente. *Romance sentimentale* hace uso de los peores clichés del cine francés impresionista (1,10) y, en su mayor parte, es lo contrario de la

⁸¹ Neste ano também foi denominado Professor em um curso de direção na VGIK: “En el año 1928, Eisenstein fue nombrado profesor de un curso de dirección en la Escuela Técnica Nacional de Cine (OTK, en abreviatura y más adelante GIK y VGÍK), Sin embargo, sus mayores esfuerzos los dedicó a la línea general, que, junto con Alexandrov, había vuelto a rodar en la primavera de 1928. Pero una vez más, el proyecto de Eisenstein se vio inmerso en los avatares de la política. En el invierno de 1927-1928, debido a la escasez de grano, el partido empezó a ver con inquietud el aumento de poder de los kulaks, campesinos prósperos. En el partido, los radicales presionaban para eliminar de un plumazo a los kulaks, mientras que los más moderados proponían que con sus impuestos se pagase la industrialización. Stalin se propuso acelerar la industrialización mediante la forzada colectivización de los campesinos” (BORDWELL, 1999, p.35)

⁸² Konder (1967, p.72-73) confere importante nota técnica, a saber: “O governo revolucionário de Lênin procurava orientar a sua política cultural no sentido de obter o máximo rendimento da arte como instrumento de politização, mas – conforme vimos – rejeitava, em geral, o recurso aos métodos burocráticos. Lênin criaria condições excepcionalmente favoráveis para o trabalho dos cineastas soviéticos. Uma ocasião, dirigindo-se a Linatcharsky, Lênin dissera: “O cinema, para nós, é de todas as artes a mais importante”. Como os cineastas estavam espontaneamente e sinceramente convencidos da necessidade de fazer uma arte acentuadamente política, da necessidade de criar filmes que servissem diretamente aos ideais da revolução de outubro, não havia o menor sentido em qualquer atitude por parte dos governantes visando pressioná-los, visando dirigir-lhes coercitivamente o trabalho. Os cineastas desfrutavam, assim de extraordinária liberdade de criação; e ainda por cima tinham o maior apoio econômico. Para finalizar *Outubro*, em 1927, quando as condições do período leninista ainda não tinham sido substituídas pelas condições que vieram a caracterizar o período stalinista, Eisenstein teve postos à sua disposição pelo governo meios cujo vulto chega a ser surpreendente: para as cenas de massa, contou com uma figuração de 11.000 operários e soldados, armados pelo Exército. Como havia pouca eletricidade em Leningrado, a cidade ficou sem luz durante várias noites, a fim de que poderosos refletores permitissem a filmagem das cenas do assalto noturno ao Palácio de Iverno. E Eisenstein dispunha de todos esses meios para utilizá-los livremente no seu trabalho de criação artística.

concepción eisensteniana del «contrapunto» audiovisual. Fraennot-FnienglUck es a la vez una admonición en contra del aborto clandestino y un reportaje sobre la garantía que ofrecen las clínicas. (BORDWELL, 1999, p.37)

Neste momento de sua história é que podemos afirmar que Eisenstein estaria preparado para sua primeira experiência, contato, com Hollywood. Em abril de 1930 o representante da Paramount Pictures, Jesse L. Lasky, ofereceu a Eisenstein a oportunidade de realizar um filme nos Estados Unidos, com um contrato de aproximadamente um milhão e meio de dólares. Acompanhado de seus colaboradores, chegou aos Estados Unidos em maio de 1930:

En abril de 1930, justo en el momento en que la policía parisina estaba preparando la expulsión del trío por subversivos, la Paramount los invitó a Los Ángeles. Eisenstein había mostrado ya durante varios años su interés por ir a América. Cuando Douglas Fairbanks y Mary Pickford visitaron la Unión Soviética en 1926, quedaron maravillados con el Potemkin y le prometieron que la United Artists se pondría en contacto con él. Upton Sinclair, el novelista socialista, también había visitado Rusia y le había sugerido hacer una película en América. Y ahora, con un contrato firmado por la Paramount y visados de estancia en los Estados Unidos, los tres cineastas soviéticos cogieron el barco hacia Nueva York. Después de una gira como conferenciantes en la costa este, Eisenstein y sus acompañantes, entre los que ahora estaba también el inglés Ivor Montagu y su mujer, Heii, se establecieron en Hollywood. Los cineastas soviéticos recibieron toda clase de agasajos, visitaron a Disney, Deiser y otras personalidades y se hicieron íntimos de Chaplin, Eisenstein dio conferencias en universidades y en la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Sin embargo, como en París, fue considerado un agente bolchevique e influyentes anticomunistas, con Frank Pease a la cabeza, pidieron al gobierno que le expulsara. De junio a octubre de 1930, Eisenstein y sus colaboradores prepararon varios proyectos para la Paramount, El más importante era una película que ya había pensado antes, La casa de cristal. Debía ser una sátira de la vida americana que representara el servilismo y la obsesión religiosa a través de una serie de clichés extraídos de películas de Hollywood, La acción ocurría en un enorme rascacielos con paredes y techos de cristal. Por medio de la profundidad de campo, al igual que en Lo viejo y lo nuevo, Eisenstein preparaba planos que mostraran a un personaje en primer término y a otro al fondo, en otra habitación o en otro piso. Por ejemplo, pretendía filmar una escena de amor desde los aseos del piso de abajo. Sin embargo, pese a que Chaplin estaba entusiasmado con el proyecto, los directivos de la Paramount no lo estaban, por lo que fue rechazado. (BORDWELL, 1999, p.38-39)

O cineasta então propôs uma adaptação da biografia de Sir Basil Zaharoff, e uma adaptação para as telas de Arms and the Man (Bernard Shaw), e futuramente planos para desenvolver a adaptação de Sutter's Gold (Blaise Cendrars), todavia, todas as suas ideias não impressionaram os produtores da Paramount, que propôs ao mesmo filmar uma versão de An American Tragedy, de Theodore Dreiser:

En París, Eisenstein había obtenido la autorización de Biaise Cendrars para adaptar su novela *L'or*. El resultado fue *El oro de Sutter*, un proyecto con un talante similar en roboramiento al de sus proyectos soviéticos, Eisenstein, Alexandrov y Montagu elaboraron un guión sobre la quimera del oro de 1849. Como la mayoría de las películas que Eisenstein pensó para Hollywood, ésta acabaría siendo lo que Naum Kleiman llama una «tragedia del individualismo» (Eisenstein, 1979, 106). El hecho de que Sutter descubra oro arruina su vida y arruina California. El guión esbozaba también ideas con el sonido. Por ejemplo, los picos y palas de los buscadores de oro estarían organizados según un ritmo y acabarían creando un «ruido desgarrador» que, metafóricamente, expresaría la destrucción de la tierra (Montagu, 1967, 181). Eisenstein, pese a la detallada planificación que presentó, no pudo convencer a los directivos de la Paramount de que la película no iba a ser muy cara, y el proyecto fue abandonado. (BORDWELL, 1999, p.39)

A proposta agradou em muito Eisenstein, que começou a trabalhar no roteiro em Outubro de 1930, todavia, a lógica da “ameaça comunista” já impregnava o cenário norte-americano em suas representações artísticas, motivo pelo qual a Paramount vetou o roteiro de Eisenstein e, por consenso mútuo, romperam com o contrato de prestação de serviço, fazendo com que Sergei retornasse a Moscou:

El siguiente proyecto que propuso el equipo era una adaptación de la novela de Dreiser *Una tragedia americana*. «El principal elemento de mi versión — los tipos de educación, formación, trabajo, entorno y condiciones sociales — llevan a un chico sin carácter al crimen» (Leyda y Voynow, 1982, 59). De nuevo Eisenstein quería experimentar con efectos sonoros, sobre todo con el monólogo interior que acaba con la muerte de Roberta, la chica obrera a quien Clyde ha dejado embarazada. Las ruedas del tren machacan un «kill-kill» (matar-matar), mientras que la banda de imágenes muestra una oleada de imágenes de asociación que transmiten el pánico de Clyde. Este uso del sonido, comparable al sonido subjetivo que usa Hitchcock (*La muchacha de Londres*, 1929) y Fritz Lang (*M, el vampiro de Düsseldorf*, 1931), debe mucho al *Ulises de Joyce*, que Eisenstein consideraba como modelo literario de expresión del flujo de la conciencia. Una película americana se presentó al estudio a principios de octubre, con una irónica nota adjunta que decía: *It's a Wonderful Life* qui mal v'pense. En un principio, el estudio estaba entusiasmado, pero la euforia duró poco. Según David O. Selznick, esa película «no presenta más que dos horas terribles a millones de jóvenes americanos felices» (Selznick, 1972, 27). La Paramount rescindió el contrato con Eisenstein y su grupo y poco después el gobierno americano les pidió que se fueran. Eisenstein se planteó entonces explorar las posibilidades de hacer cine en Japón, pero Upton Sinclair, su mujer y algunos amigos se ofrecieron para financiarle una película sobre México. En diciembre de 1930, la troika rusa entró en ese país, abandonando el estado que más tarde Eisenstein llamaría «California» (BORDWELL, 1999, p.39-40)

A derrocada de Eisenstein era iminente, pois ao retornar para Moscou percebeu que muitos dos estudos e das práticas fílmicas não mais utilizavam de suas técnicas, teorias, ou lógicas de montagem, por considerarem as mesmas falhas em termos ideológicos. Possuído por um grau de desilusão, Eisenstein então viaja para passar um considerável

tempo com um amigo, Charlie Chaplin, que recomenda que o mesmo vá encontrar com o autor socialista Upton Sinclair.

A admiração entre Eisenstein e Sinclair era mútua, e no fim de outubro de 1930 o cineasta conseguiu permissão para viajar com o autor para filmagens no México, em uma empreitada denominada “Mexican Film Trust”. No dia 24 de novembro de 1930, Eisenstein assina contrato com os representantes da companhia responsável pelas filmagens, para lhe dar completa liberdade de criação, direção e produção (ALFARO, 2006, p.20-22). Os termos contratuais também previam que a película teria o piso de 25 mil dólares, e que a projeção não seria uma propaganda política:

¡Que vira M éxico! tenía que ser uti recorrido panorámico por la historia y cultura de esa nación. Como muchos izquierdistas, a Eisenstein le maravillaba que M éxico hubiera hecho una revolución socialista en 1910. Rn M oscú había conocido a Diego Rivera y le entusiasma ba el arte monumental de los muralistas, que com binaban técnicas de vanguardia con tradiciones populares indígenas. A sus películas las consideraba «frescos en m ovimiento (¡también nosotros trabajamos sobre un muro!)» (1935b, 229). El libro de Anita Brenner *Jdals behind A liáis* (1929) fue también una de las fuentes de la película. (BORDWELL, 1999, p.40)

Todos os negativos da representação fílmica seriam de propriedade da esposa de Sinclair. Em dezembro, Eisenstein já estava em rota para o México, quando determinou que o nome do filme seria “Que viva México!”. Uma vez no país da América Central, Eisenstein conheceu Frida Kahlo e Diego Rivera, artistas que o cineasta admirava demasiadamente. Deixou-se tomar pela cultura mexicana para conferir um frescor, uma mudança, em sua estética:

Eisenstein y Aiexandrov planificaron la película como una serie de «narraciones breves», cada una de ellas sobre una región y período diferente. Y aunque a m enudo cambiaba su orden, la idea era que cada una de ellas m ostrara la vida durante uu período concreto en una región diferente del país. Cada episodio estaría dedicado a un artista m exicano, desde Posada a Orozco. Eisenstein se enamoró de M éxico. Puso toda su energía en realizar un «poema de amor, m uerte e inm ortalidad» (citado en K aretnikova y Steinmetz, 1991, 28). Tras diez años sin hacerlo, em pezó de nuevo a dibujar. Con la influencia del arte precolombino y la «pura estructura lineal» del paisaje y vestuario mexicano, sus dibujos muestran un estilo «pictográfico». D espojados de sombras, trazaba sencillas masas «protoplásmicas» de contorno simple y fluido, con un estilo entre M atisse y Cocteau (1.15). Sus sensuales y descoyuntadas crucifixiones, escenas de tauromaquia e imágenes de jóvenes m e* ¡cunos sugieren una libido sin trabas. La m ayoría de esos dibujos le fuero» incautados en la aduana a su regreso a los Estados Unidos (BORDWELL, 1999, p.41)

Desconfiado do montante de tempo que Eisenstein estava no México, Stalin envia um telegrama preocupado e indagando se o mesmo havia desertado. Sob grande pressão, Eisenstein procurou responsáveis pelo atraso, apontando a culpa nos produtores do filme. (ALFARO, 2006, p.22-25) Foi então que o artista soviético creditou que os Sinclair poderiam interceder a Stalin para que pudesse terminar o filme dentro de seu planejamento, movimento que não agradou em nada o casal norte-americano: a produção foi cancelada, mais de 500 soldados, 10.000 armas, e 50 canhões do exército mexicano haviam sido incorporados e foram dispensados:

El rodaje de ¡Que viva México! lo llevó todo el año 1931 y enero de 1932. El proyecto, con un presupuesto ridículamente bajo de 25.000 dólares, adolecía siempre de falta de fondos, y Sinclair empezó a sospechar que algo no iba bien, según iba viendo con horror los miles y miles de pies de material rodado que le llegaban a Hollywood. Además, en noviembre de 1931, un telegrama de Stalin le decía que se pensaba que Eisenstein era un «desertor» que no pensaba volver a la Unión Soviética (Geduld y Gottesman, 1970, 212). Sinclair defendió al cineasta diciendo que era un ciudadano soviético leal. Con todo, él y el agente de Amkino, la oficina soviética de distribución cinematográfica en Nueva York, pararon el proyecto poco después. El episodio de la soldadera todavía no se había rodado. Sinclair, por telegrama, le comunicó a Eisenstein que tenía intención de enviar el material rodado a Moscú. Eisenstein, Alexandrov y Tissé abandonaron México con la esperanza de que de su trabajo pudiera obtenerse una película. En Nueva York, Eisenstein vio por primera vez parte de lo que había rodado. Y cogió el barco para Rusia. Mientras tanto, Sinclair había decidido quedarse con el material. Con el fin de recobrar parte de la inversión, Sol Lesser montó un cortometraje con el episodio del Maguey, que se distribuyó en 1934 con el título de Tormenta sobre México. Sinclair y Lesser, además, montaron otro corto titulado El día de los muertos y luego vendieron el resto del material como planos sueltos para películas de montaje. Sinclair, por haber abandonado el proyecto, se vio inmerso en una larga controversia con la izquierda americana que empañó su reputación para siempre. La pérdida de su película mexicana sumió a Eisenstein en un período de depresión aguda, y durante el resto de su vida tuvo el telegrama de Sinclair clavado sobre su mesa. (BORDWELL, 1999, p.42-43)

Ao chegar na fronteira americana, Eisenstein foi parado pela imigração, que desconfiou da presença de inúmeras imagens de teor pornográfico e sagrado entre as representações artísticas da produção. Foi dada uma autorização de 30 dias para que o cineasta soviético e seus companheiros de produção atravessassem Texas até Nova Iorque, e depois partirem para Moscou.

A Indústria do Cinema soviético o tratava em quanto um foragido, com suspeita de que nunca apareceria. Em 1933 foi internado no Hospital de Kislovodsk, resultado de uma grave depressão que o acometera com o final da produção mexicana. Foi então que a

carreira acadêmica o chamou para uma reinvenção de sua própria função: ser professor no Instituto Estatal de Cinema, local no qual ensinou nos anos de 1933 e 1934:

Eisenstein volvió a una Unión Soviética cambiada. El primer plan quinquenal (1929-1933) había logrado una enorme producción industrial, pero todavía había escasez de alimentos debido sobre todo a la colectivización forzosa de la agricultura. Había empezado a surgir el culto a Stalin. Una nueva legislación castigaba con pena de muerte la «conducta antisoviética» y volvió a imponerse el pasaporte interior, una de las normas zaristas más detestadas. Estaba surgiendo también un nuevo sistema de clases y la élite del partido empezaba a conseguir ventajas propias de la burguesía. En el ámbito cultural había desaparecido la atmósfera, relativamente relajada y pluralista, del período de la Nueva Política Económica. Durante este período, la ideología del centralismo obrero había apoyado a las organizaciones artísticas proletarias, que, a su vez, habían intentado abarcar todos los sectores. Con el apoyo del partido, grupos como el RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) (BORDWELL, 1999, p.43)

Em 1935 foi procurado para dirigir um novo projeto, denominado de *Bezhin Meadow*, todavia, o fantasma mexicano parecia ainda rondar a atuação artística do diretor. Em uma série de problemas relativo a edição, produção, programação, fizeram com que a produção fosse cancelada, e alguns membros da academia soviética presos e mortos. A carreira de Sergei somente não terminou neste momento pois Stalin interviu:

Poco después del congreso, Eisenstein dejó su cargo en la VGIK y empezó a preparar con A.G. Rzheshevsky una nueva película sobre la situación del campo en aquel momento. Otros directores habían tenido problemas con el tema — tanto *La tierra de Dovzhenko* (1930) como *Un simple incidente* de Pudovkin (1932) habían sido atacadas—, pero *El prado de Bezhin* parecía que iba a ser el proyecto que restaurara la primacía de Eisenstein en la cultura cinematográfica. Pavlik, el personaje central, celebrado en las canciones y literatura infantiles, pronto se convirtió en un modelo para la juventud soviética. La historia se basaba en Turgeniev, pero reformada para dar cabida al héroe contemporáneo Pavel Morozov, un chico de la Komсомol asesinado por su padre por haber denunciado sus actividades contrarrevolucionarias. La película iba también a servir.se de nuevas técnicas, con usos novedosos del gran angular, las transparencias, el monólogo interior y la polifonía audiovisual, entretejiendo imágenes y sonidos en una única «imagen» expresiva. [...]Era un momento peligroso para ser centro de atención. En 1934, después del asesinato de Sergei Kirov, empezó una etapa de terror político. Se llevaría por delante a viejos bolcheviques y destacados líderes, que fueron sometidos a tortura, hicieron confesiones de sabotaje y conspiración, sufrieron juicios públicos y fueron condenados a muerte. Al principio, la presión sobre los artistas no fue muy fuerte, pero a principios de 1936. los líderes de la política cultural adoptaron tácticas más amenazadoras. Compositores, arquitectos y pintores se sintieron acosados. Cuando Shumyatsky partió el rodaje de *El prado de Bezhin* por primera vez, los administradores culturales estaban persiguiendo a Shostakovich. Meyerhold y demás «formalistas». El nuevo canon tenía que basarse en artistas contemporáneos más accesibles y en la tradición rusa «realista» de Pushkin, Mikhail Glinka, Mussorsky, Ustashev y Vasily Surikov. [...]La mayoría de las más destacadas figuras del cine escaparon a la suerte de los escritores, quizás

porque a Stalin le gustaba mucho el cine, quizás también porque la industria contaba con poco personal bien preparado. Con todo, Vladimir Nilsen, un fotógrafo que había sido uno de los mejores alumnos de Eisenstein, fue arrestado y no se supo más de él. La suerte de Nilsen se interpretó como una advertencia al sector del cine. Además, según Kleiman (1992), Eisenstein escribió «Los errores de El prado de Bczhin» con el miedo de! arresto. Shumyatsky ofreció entonces a Eisenstein dos proyectos; eligió uno sobre el príncipe guerrero ruso Alexander Nevsky. Poco después, la purga se cobró una nueva víctima. Shumyatsky fue destituido en enero de 1938 y ejecutado seis meses después. (BORDWELL, 1999, p.46-48)

E é justamente com Stalin que Sergei ganha uma nova chance, para uma filmagem épica da biografia de Alexander Nevsky – com música composta por Sergei Prokofiev e cenário por Pyotr Pavlenko. O resultado foi um dos reconhecidos grandes esforços intelectuais e artísticos do diretor, que produziu uma película admirada tanto pelo Oriente como pelo Ocidente, e lhe conferiu a Ordem de Lênin e o Prêmio Stalin:

Con el perdón de Stalin, Eisenstein se sumergió en el trabajo de nuevo. Con la ayuda de Pyotr Pavlenko, un líder, políticamente seguro, de la unión de escritores, escribió el guión de Alexander Nevsky. «El patriotismo es mi lema», anunció. Poner como protagonista a un caudillo ruso, héroe y santo, encajaba con el nuevo nacionalismo y el culto al héroe de la cultura estalinista. El guión, que en un principio se titulaba Rus (Rusia), trazaba un paralelismo entre los caballeros teutónicos del siglo XIII y la agresión alemana de la época. Con todo, Eisenstein aprovechó la ocasión también para experimentar con una versión estilizada de la historia. De acuerdo con Romm, Eisenstein eligió el tema de Nevsky porque «nadie sabía mucho de él y así nadie podía pillarme en falta» La producción fue tan rápida como la del *Powmkin* o *La huelga*. El rodaje empezó en junio de 1938 y el montaje concluyó en noviembre, cinco meses antes de lo previsto. Eisenstein ahorró tiempo encomendando a su ayudante de dirección, Dmitri Vasiliev, el rodaje de varias escenas. Eisenstein y Tissé rodaron la famosa batalla en el litoral al principio, en pleno verano, en un terreno abierto cubierto de silicato de sodio. Durante el montaje, mientras Eisenstein descabezaba una siesta, Stalin pidió ver la película. Un ayudante empaquetó la película sin incluir el rollo que Eisenstein estaba montando. Stalin dio su aprobación sobre la película sin ese fragmento, con lo que el rollo que faltaba, en el que había escenas de una reyerta entre gente de Novgorod y la presentación de una de las historias paralelas de tipo romántico, no se incluyó en la versión final. (BORDWELL, 1999, p.48-49)

Por questão de boa tratativa com o governo alemão, Stalin retirou de distribuição da Europa o filme poucos meses após seu lançamento, pela alegação de que haviam elementos no mesmo que poderiam gerar ofensa do povo germânico. Todavia, em 1941, já no contexto de guerra, o embargo outrora exposto foi desconstituído. Nesta época Eisenstein estava a cargo de dirigir a “Ópera das Valquírias”, de Richard Wagner, no Teatro Bolshoi.

O sucesso com Nevsky foi grande o suficiente para gabaritá-lo a dirigir a “Trilogia Ivan”, com a aprovação direta de Stalin para tanto. A primeira parte foi produzida e altamente elogiada, todavia, a parte II foi duramente criticada por diversas autoridades, ao ponto da terceira e última estrutura da tríade ser inclusive alvo de depredações e destruições – em que pese várias cenas ainda existirem de maneira esparsa hoje:

En 1941, Andrey Zhdanov encargó a Eisenstein la realización de *Irán el terrible*. Stálin veía paralelismos entre él mismo y el zar y, por la labor de historiadores revisionistas, estaba convencido de que Iván había sido un líder progresista. De Eisenstein se esperaba que realizara un grandioso fresco histórico sobre un gobernante que había luchado por unificar Rusia y protegerla de la influencia exterior. En contra del procedimiento soviético normal, se le permitió a Eisenstein escribir él mismo el guión. Cuando los alemanes avanzaban hacia Moscú a finales de 1941, Eisenstein, junto con otros importantes directores, fue evacuado a Alma-Ata, en Kazajstán. El rodaje en Alma-Ata duró de abril de 1943 a junio de 1944. Tissé se encargó de la fotografía de exteriores y Andrei Fofoskin, el cámara del grupo PEX, de los interiores. De nuevo Prokofiev compuso la música. La primera parte de *Irán el terrible* se aprobó a finales de 1944 y se estrenó en enero del año siguiente. La película se inicia con la coronación de Iván y recorre su creciente éxito militar y su enfrentamiento cada vez mayor con el feudalismo de los boyardos, que se resisten a la unificación de la nación. Los boyardos envenenan a su esposa y esta pérdida le sume en la desesperación. La película concluye con el exilio que se autoimpone Iván, a quien el pueblo, que va buscarlo en procesión, le pide que vuelva al servicio de su país. (BORDWELL, 1999, p.51)

No dia 2 de fevereiro de 1946 Eisenstein sofre um ataque cardíaco que lhe complica a saúde, no dia 11 de fevereiro de 1948, dois anos após o primeiro incidente, sofre um segundo e fulminante ataque cardíaco, aos 50 anos. Foi enterrado no Hall do Cinema Workers, e cremado no cemitério de Novodevichy, em Moscou:

Es probable que muy pocos creyeran que Eisenstein tendría la energía para acabar *Irán*, y él mismo le confesó a un amigo que seguramente no soportaría la dureza de su rodaje. Desde siempre había temido no pasar de los cincuenta. La noche del 10 al 11 de febrero de 1948, poco después de su cincuenta cumpleaños, sufrió un fatal ataque al corazón mientras escribía una carta a Kuleshov. (BORDWELL, 1999, p.54)

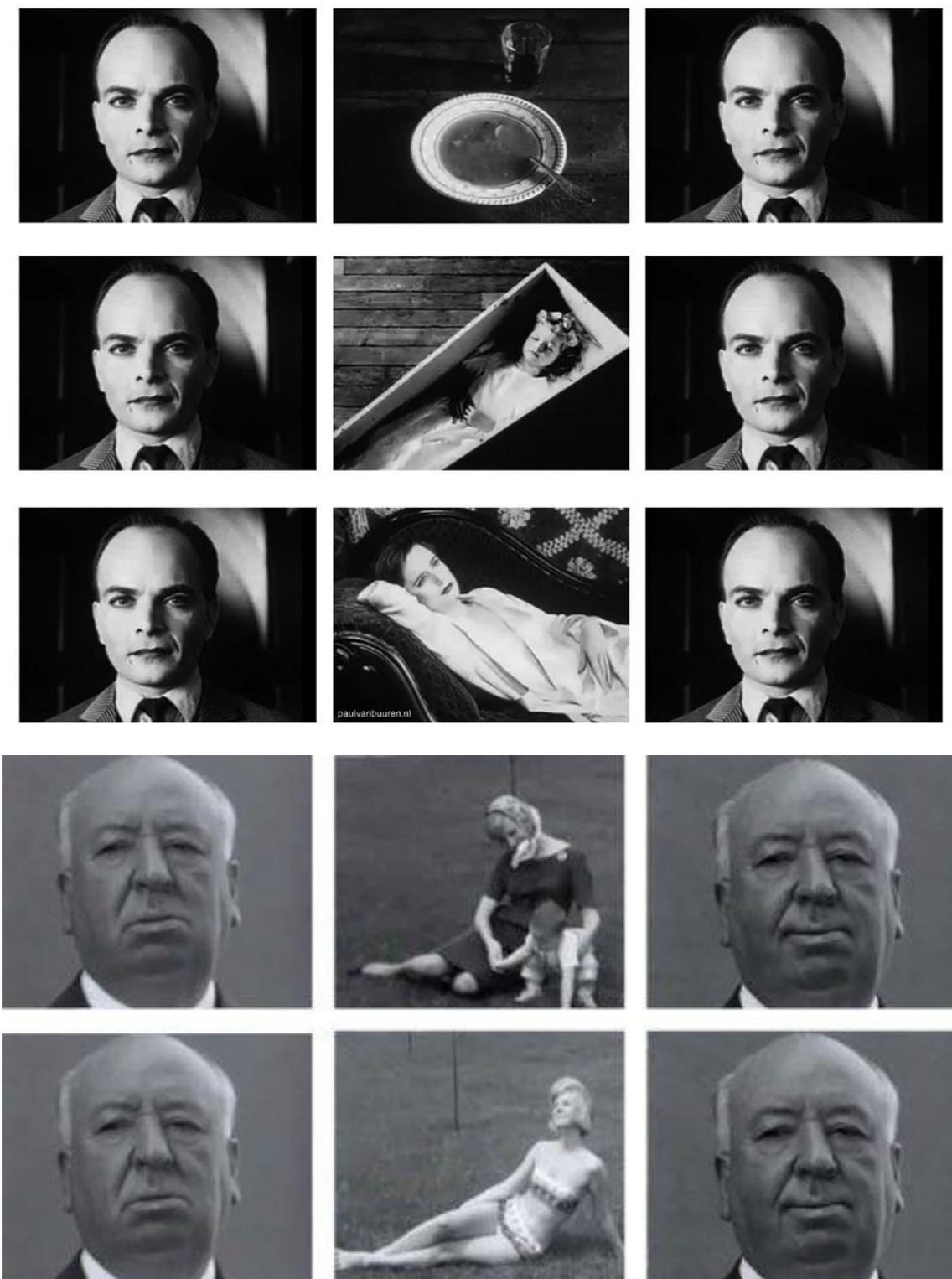
A interessante trajetória de Eisenstein nos faz ainda afirmar que o mesmo foi casado – até a data da sua morte – com Pera Atasheva, em que pese diversas literaturas indicarem que o diretor era homossexual. Recebeu enquanto prêmios durante a vida Dois Stalin Prizes – 1941 por *Alexander Nevsky* (1938); 1946 por "*Ivan the Terrible*" (1944); Honored Artist of the RSFSR (1935); Ordem de Lenin (1939) – por *Alexander Nevsky* (1938); Order of the Badge of Honour.

Para Naum Kleiman⁸³, quando indaguei-o sobre a importância de Sergei para a cidade de Moscou contemporânea, disse que sua relevância é sempre direcionada aos anos 20, mesmo após ser acusado de formalista, e até os dias de hoje é visto com atenção e estudo pelos estudiosos do campo cinematográfico; todavia, para a plateia, apenas a partir da década de 50 que sua obra começou a ser redescoberta, todavia, nos dias de hoje podemos considerar uma “Segunda Renascença” do cineasta, em especial entre os jovens estudantes (Entrevista realizada no dia 24 de julho de 2017).

Feita a exposição de uma breve sociologia histórica do autor, podemos apontar sua fundamental participação em termos de produção teórica e artística no que foi considerado a “Escola da Montagem Soviética.”, situada em Moscou, que tomava por base que a montagem é o processo de criação de sentidos de um filme. Mudança de percepção da expressão do ator pela mudança na imagem que o contrapõe. A sequência apresentada das imagens é o que define o sentido do filme. Possibilita alterar o sentido de diálogos e reações, bem como a criação de uma geografia criativa.

Eisenstein aprenderá substancialmente com seu mestre Lev Kuleshov técnicas para melhor compreender a montagem fílmica enquanto um ente de produção de sentido na lógica cinematográfica. É justamente a partir desta afirmação que podemos ver um método em Eisenstein que é estruturado na Forma do Filme. Todavia, por enquanto devemos compreender o que a Escola denominou de Efeito Kuleshov, que terá enorme impacto nas escolhas e na taxonomia de montagem de Eisenstein:

⁸³ Entrevista realizada no dia 24 de julho de 2017, no saguão do Hotel Arbat House Hotel, em Moscou, com o Professor Naum Kleiman, ex-gerente do Museu Central de Cinema do Estado de Moscou, e diretor do Eisenstein-Center; historiador do cinema, ator e cineasta, crítico do cinema Russo. Considerado uma das maiores autoridades no cinema de Sergei Eisenstein.



(Imagens de domínio público).

No efeito acima empregado, podemos ver no experimento original de Kuleshov diversas possibilidades de humor que a expressão do personagem passa para o espectador a partir da contraposição da cena seguinte. Idem ao que acontece com o experimento que

Hitchcock fez a partir da ideia de Kuleshov, que mostra um senhor de idade admirando uma família, e a mesma face contraposta a uma mulher de biquíni que logo nos dá a ideia de um voyeur.

Kristin Thompson e David Bordwell apresentam um quadro com o que pode ser considerado a descrição temporal da montagem soviética, a saber:

A CHRONOLOGY OF THE SOVIET MONTAGE MOVEMENT	
1917	February: Tsar Nicholas II is overthrown; Provisional Government is established. October: The Bolshevik Revolution
1918	Narkompros (the People's Commissariat of Education) takes charge of regulating the film industry.
1919	August: Nationalization of the film industry Foundation of the State Film School
1920	Lev Kuleshov joins the State Film School and forms his workshop.
1921	The New Economic Policy is instituted.
1922	Formation of Goskino, the state film distribution monopoly
1923	Publication of Sergei Eisenstein's essay, "Montage of Attractions"
1924	<i>Kino-Eye</i> , Dziga Vertov <i>The Extraordinary Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks</i> , Lev Kuleshov
1925	January: Formation of Sovkino, the new governmental distribution monopoly and production company <i>Strike</i> , Sergei Eisenstein <i>Potemkin</i> , Sergei Eisenstein
1926	<i>Mother</i> , Vsevolod Pudovkin <i>The Devil's Wheel</i> , Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg <i>The Cloak</i> , Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg
1927	<i>Zvenigora</i> , Alexander Dovzhenko
	<i>The House on Trubnaya</i> , Boris Barnet
	<i>The End of St. Petersburg</i> , Vsevolod Pudovkin
	<i>Moscow in October</i> , Boris Barnet
	<i>SVD</i> , Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg
1928	March: The First Communist Party Conference on Film Questions is held. October (aka <i>Ten Days That Shook the World</i>), Sergei Eisenstein <i>The Heir of Ghenghis-Khan</i> (aka <i>Storm Over Asia</i>), Vsevolod Pudovkin <i>Lace</i> , Sergei Yutkevich
1929	Sergei Eisenstein begins travels that will keep him abroad until 1932. <i>The New Babylon</i> , Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg <i>My Grandmother</i> , Kote Mikaberidze <i>China Express</i> (aka <i>Blue Express</i>), Ilya Trauberg <i>Man with a Movie Camera</i> , Dziga Vertov <i>Arsenal</i> , Alexander Dovzhenko <i>Old and New</i> , Sergei Eisenstein
1930	Formation of Soyuzkino, a centralized company to control all production, distribution, and exhibition
1931	<i>Alone</i> , Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg <i>Golden Mountains</i> , Sergei Yutkevich
1932	<i>A Simple Case</i> , Vsevolod Pudovkin
1933	<i>Deserter</i> , Vsevolod Pudovkin

(BORDWELL, THOMPSON, 1994, p.135)

O que foi apropriado pela Escola de Montagem Soviética⁸⁴ foi uma possibilidade de gerar consequências emocionais a partir da montagem das cenas. O materialismo histórico-dialético de Eisenstein incorpora os elementos da montagem de Kuleshov, aplicando os

⁸⁴ Deveras relevante citar que Pudovkin, também aluno de Kuleshov, desenvolveu seus próprios métodos de montagem: Contrast, Parallelism, Symbolism, Simultaneity e Leitmotif. Todavia, não serão alvos pois o objeto da tese é apenas a lógica de Eisenstein. Sobre a temática vide Mitry (1986, p.423): Sin embargo -y seguidos en esto por casi todos los cineastas soviéticos- Eisenstein y Pudovkin procuraron, hacia fines del mudo, convertir a esta expresión simbólica en la forma esencial del lenguaje fílmico. E l desarrollo lógico de la acción no era a menudo más que un hilo conductor, una base temática que permitía y suscitaba efectos de montaje. Uno y otro, no obstante, le hicieron jugar papeles muy diferentes.

conceitos de dialética de Marx e Engels, bem como as projeções da psicologia de Pavlov, a fim de propor uma síntese metódica para o cinema proletário, para a crítica social vista pelo prisma da tela cinematográfica:

With films such as BRONENOSEz "POTEMKIN" (SU, 1 92 5 , THE BATTLESHIP POTEMKIN), OKTjABR (SU, 1 927, OCTOBER/TEN DAys THAT SHOOK THE WORLD) or IVAN GROZNY (SU, 1943 /6, two parts, IVAN THE TERRIBLE), Eisenstein became one of the most important directors of world cinema, but he also bequeathed an extensive if unsystematic theoretical oeuvre that would prove enormously influential over the years. In keeping with the views of the revolutionary avant-garde, Eisenstein along with his Soviet colleagues Dziga Vertov and V sevolod Pudovkin did not distinguish between the practical work of making a film and the theoretical work of writing a text : theory and practice complement and condition each other: they are conceivable only in terms of a dialectical unity. Following this precept, Eisenstein invested a considerable amount of energy in teaching at the Moscow film school, the first of its kind in the world. Eisenstein was a universal genius who spoke half-a-dozen languages fluently, took an equally active interest in Kabuki theater and Marxist dialectic, and was well versed in both quantum mechanics and psychoanalysis. In addition to having to master these wide-ranging references, what complicates any engagement with Eisenstein's ideas is the fact that they cannot be easily summarized or pressed into a coherent and self-consistent theory. (ELSASSER, HAGENER, 2010, p.23)

Não seria injusto afirmar que Eisenstein foi pioneiro na preocupação de representação do proletário na obra de arte cinematográfica – de acordo com ele superior por excelência – sendo imperioso a integração e produção da emoção no espectador. Somente a partir disso que poderia ser visto uma projeção para além da ideologia dominante que denuncia o proletário enquanto sujeito expropriado, enquanto engrenagem dentro da máquina da espoliação.

A Escola Soviética inova, e é justamente a partir desta inovação que poderemos extrair um método em Eisenstein de crítica social, em especial, de crítica ao Direito, para tanto devemos compreender o que o cineasta pensa enquanto Dialética, Arte e Cinema, para então apresentar sua estrutura de montagem como possibilidade de ruptura com o discurso normativo burguês.

2.2 A “TEORIA DA MONTAGEM” ENQUANTO MÉTODO DE CRÍTICA AO CARÁTER EXCLUDENTE DO DIREITO BURGUÊS:

FORMA DO FILME, FORMA JURÍDICA E ÉTICA DO PROLETÁRIO

Para sustentar a presença de um método em Eisenstein é necessário, em um primeiro momento, o reconhecimento de sua visão sobre arte. Apenas quando descobrimos o que é a perspectiva dialética do cineasta sobre a arte enquanto expressão intelectual que poderemos passar para verificar qual é o seu método e, ademais, para fundamentar a hipótese que seguirá durante este capítulo: que Sergei pode nos apresentar um original método de crítica ao Direito burguês. Para Naum Kleiman, a visão de Eisenstein é equiparada a um posicionamento que somente gênios podem ter, uma posição global, seu modo próprio de conduzir seu pensamento – como Picasso ou Einstein – acabou sendo distinto em todos os sentidos (Entrevista realizada no dia 24 de julho de 2017).

Para então entendermos o que o autor pensa sobre a Arte, em sua perspectiva materialista histórico-dialética, devemos nos debruçar sobre um texto de 1929, denominado “An Dialectical Approach to Art”. Inicialmente, Eisenstein nos informa que o fundamento da dialética em sua visão é uma aproximação dinâmica das coisas; o ser é tido como uma evolução constante da interação entre os opostos em contradição.

Assim, a síntese surge de uma oposição entre a tese e a antítese de determinada forma social. Aqui podemos ver, nitidamente, a influência de Marx e Engels sobre a visão que Eisenstein irá propor sobre a espécie artística. Para o cineasta, a afirmação dinâmica das coisas também é válida para uma adequada compreensão não somente da arte enquanto fenômeno, como toda e qualquer outra forma de sua manifestação, pois a arte é sempre conflito (grifo nosso):

A dynamic comprehension of things is also basic to the same degree, for a correct understanding of art and of all art-forms. In the realm of art this dialectic principle of dynamics is embodied in

CONFLICT

as the fundamental principle for the existence of every artwork and every art-form. For art is always conflict:

- (1) according to its social mission,
- (2) according to its nature,
- (3) according to its methodology. (EISENSTEIN, 1977, p.46)

A arte, portanto, possui como missão social a demonstração das contradições do ser. É uma certeza de que Eisenstein pensa o cinema a partir de uma constante contradição; suas espécies de montagem nos denunciam a preocupação dialética em conjunto com a intenção de provocar no espectador sentido:

To form equitable views by stirring up contradictions within the spectator's mind, and to forge accurate intellectual concepts from the dynamic clash of opposing passions. According to its nature because: Its nature is a conflict between natural existence and creative tendency. Between organic inertia and purposeful initiative. Hypertrophy of the purposive initiative-the principles of rational logic-ossifies art into mathematical technicalism. (A painted landscape becomes a topographical map, a painted Saint Sebastian becomes an anatomical chart.) Hypertrophy of organic naturalness of organic logic-dilutes art into formlessness. (A Malevich becomes a Kaulbach, an Archipenko becomes a waxworks side-show.) (EISENSTEIN, 1977, p.46)

O único limite experimentado pela forma orgânica é a natureza, já o limite da forma racional é a Indústria, é neste contraponto, entre natureza e indústria, que podemos ver a obra de arte inserida. A dialética da forma de arte é produzida na contraposição entre a lógica da forma orgânica em oposição a forma racional, e a interação entre as duas produz o denominado Dinamismo:

The interaction of the two produces and determines Dynamism. (Not only in the sense of a space-time continuum, but also in the field of absolute thinking. I also regard the inception of new concepts and viewpoints in the conflict between customary conception and particular representation as dynamic-as a dynamization of the inertia of perception-as a dynamization of the "traditional view" into a new one.) (EISENSTEIN, 1977, p.47)

A extensão do intervalo determina a pressão da tensão, conforme conseguimos ver na música, com o conceito de intervalos e ruptura, e a possibilidade de existência de intervalos inaudíveis. A forma espacial do dinamismo é a expressão, e as fases de sua tensão é o ritmo, vide a expressão humana⁸⁵:

Similarly, human expression is a conflict between conditioned and unconditioned reflexes. (In this I cannot agree with Klages, who, a) does not consider human expression dynamically as a process, but statically as a result, and who, b) attributes everything in motion to the field of the "soul," and only the hindering element to "reason." ["Reason" and "Soul" of the idealistic concept here correspond remotely with the ideas of conditioned and unconditioned reflexes.]) (EISENSTEIN, 1977, p.47)

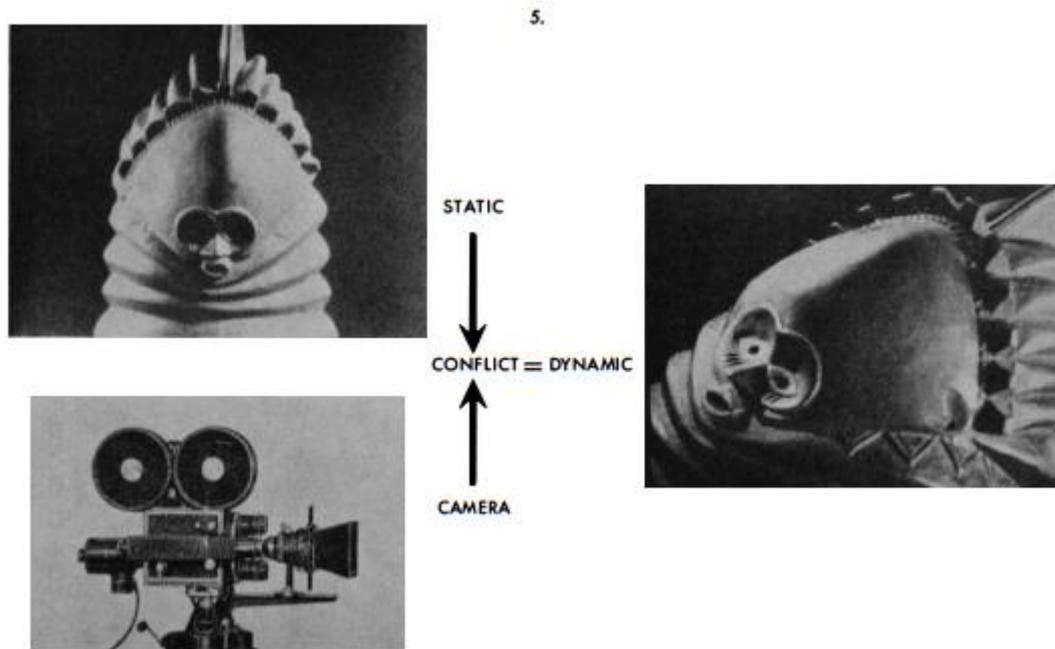
⁸⁵ This is true in every field that can be understood as an art. For example, logical thought, considered as an art, shows the same dynamic mechanism: ... the intellectual lives of Plato or Dante or Spinoza or Newton were largely guided and sustained by their delight in the sheer beauty of the rhythmic relation between law and instance, species and individual, or cause and effect. (EISENSTEIN, 1977, p.47)

O dinamismo é visto em vários campos da vida, por exemplo o discurso, e o dinamismo do próprio ordenamento jurídico. Em sentido contrário, estaria a esterilidade da expressão das linguagens artificiais e reguladas de maneira complementar. A poesia exsurge, neste sentido, com todo seu potencial, pelo conflito entre medida métrica e distribuição das entonações. Neste sentido, o conceito de um fenômeno estático como função dimânica também pode acontecer, vide Goethe, que mencionara a arquitetura enquanto uma música congelada (EISENSTEIN, 1977, p.48):

Just as in the case of a 'homogeneous ideology (a monistic viewpoint) , the whole, as well as the least detail must be penetrated by a sole principle. So, ranged alongside the conflict of social conditionality, and the conflict of existing nature, the methodology of an art reveals this same principle of conflict. As the basic principle of the rhythm to be created and the inception of the art-form. Art is always conflict, according to its methodology. (EISENSTEIN, 1977, p.48)

Se a arte é sempre conflito, devemos analisar esta afirmação em sua forma mais avançada: o cinema, e a partir de duas atitudes básicas: a tomada e a montagem. Tomemos a montagem como o nervo do cinema soviético, logo, determinar sua natureza é resolver o problema específico do cinema. Um conceito falso de montagem foi amplamente divulgado por cineastas conscientes da importância da mesma, que a consideravam como um meio de descrição, colocando formas individuais uma ao lado da outra, como tijolos ou ladrilhos, dentro dessa composição o movimento e a longitude eram antes a serem juntadas:

This would mean the defining of a given object solely in relation to the nature of its external course. The mechanical process of splicing would be made a principle. We cannot describe such a relationship of lengths as rhythm. From this comes metric rather than rhythmic relationships, as opposed to one another as the mechanical-metric system of Mensendieck is to the organic-rhythmic school of Bode in matters of body exercise. According to this definition, shared even by Pudovkin as a theoretician, montage is the means of unfolding an idea ,with the help of single shots: the "epic" principle. (EISENSTEIN, 1977, p.48-49)



(EISENSTEIN, p.52 e seguintes)

Para Eisenstein, todavia, a montagem é uma ideia que somente surge do choque das tomadas independentes, opostas umas as outras. É uma definição a partir de uma base técnica, ótica, da natureza do estilo. Se o movimento do filme reside no fato de que as imagens imóveis de um corpo em movimento, que são subsequentes, se fundam na aparência de movimento, mostrando em sequência a velocidade requerida, como desvendar o segredo da forma do filme?

This popularized description of what happens as a blending has its share of responsibility for the popular miscomprehension of the nature of montage that we have quoted above. Let us examine more exactly the course of the phenomenon we are discussing-how it really occurs-and draw our conclusion from this. Placed next to each other, two photographed immobile images result in the appearance of movement. Is this accurate? Pictorially-and phraseologically, yes. But mechanically, it is not. For, in fact, each sequential element is perceived not next to the other, but on top of the other. For the idea (or sensation) of movement arises from the process of superimposing on the retained impression of the object's first position, a newly visible further position of the object. This is, by the way, the reason for the phenomenon of spatial depth, in the optical superimposition of two planes in stereoscopy. From the superimposition of two elements of the same dimension always arises a new, higher dimension. In the case of stereoscopy the superimposition of two nonidentical two-dimensionality results in stereoscopic three-dimensionality. (EISENSTEIN, 1977, p.50)

Ou seja, apesar de semanticamente o enquadramento em conjunto de duas imagens confirmarem a aparência de movimento, em termos mecânicos isto é equivocado, pois não há continuidade, mas sobreposição. Uma palavra concreta em conjunto a outra palavra concreta pode conferir um conceito abstrato, como no japonês ou no chinês em seus ideogramas. Eisenstein (1977, p.52 e seguintes) exemplifica a questão do conflito (gráfico, planos, espacial e volumes)⁸⁶:



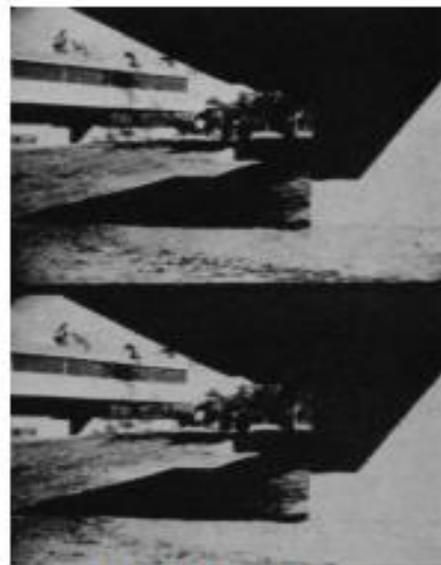
1. GRAPHIC CONFLICT



2. CONFLICT OF PLANES



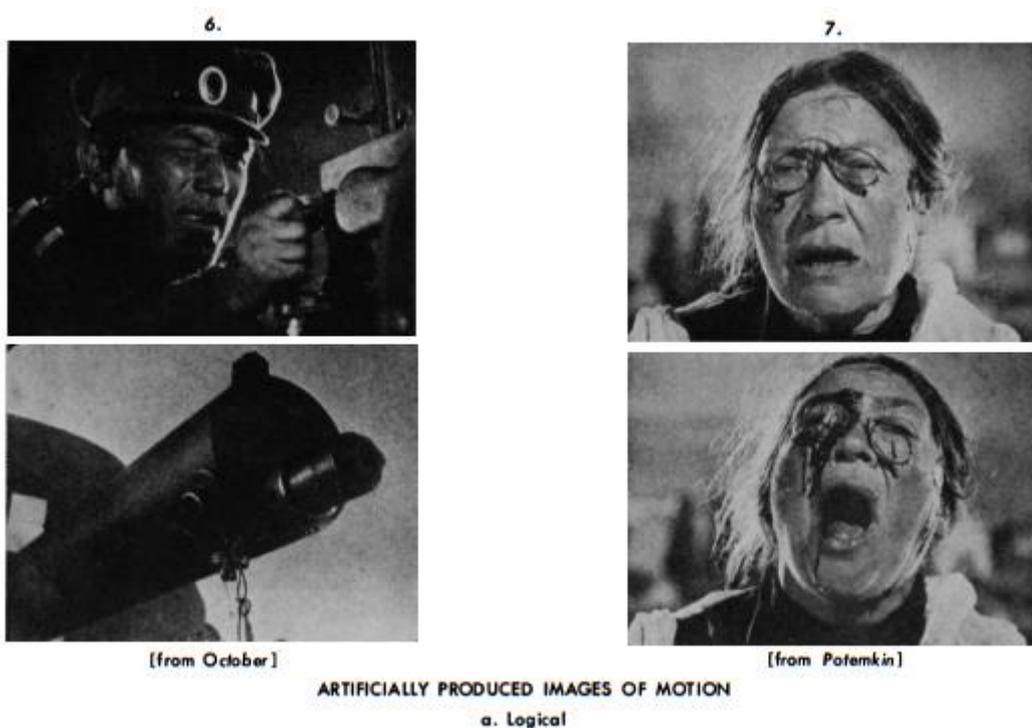
3. CONFLICT OF VOLUMES



4. SPATIAL CONFLICT

⁸⁶ Eisenstein compared montage with the series of explosions of the internal combustion engine, separate fragments combining into a dynamic. But, if montage is conflict, the the shot, as a montage cell, had also to be examined from the point of view of conflict, in this instance of conflict within the shot. He delineated the barrios types of conflict: the conflict of graphic directions (lines); the conflict of shot level (between

A incongruência com a primeira imagem que fica na mente, uma vez realizada a observação, é a percepção da segunda imagem que será engendrada, pois, se estiver em conflito, haverá o movimento. O grau de incongruência determinará, neste sentido, o movimento em sua intensidade e autorizará a existência de um ritmo autêntico. Que siga os exemplos de montagem lógica e ilógica de Eisenstein (1977, p.52 e seguintes):



one another); the conflict of volumes; the conflict of masses (of volumes filled with varying intensities of light); the conflict of spaces, etc. (TAYLOR, 1998, p.13).



ARTIFICIALLY PRODUCED IMAGES OF MOTION

b. Illogical

8.

Uma vez verificado o que Eisenstein compreende enquanto movimento dialético da arte, devemos passar para a questão de sua teoria da montagem. Para Jacques Aumont (2004, p.26) é de veras complexo compreender toda a estrutura teórica de Eisenstein, sendo um dos principais teóricos do cinema que efetivamente experimentou diversas técnicas e que fez parte de um movimento teórico e técnico forte. Concordamos com ele quando afirma que existe um sistema teórico em Eisenstein, que seria mais rico e sólido do que outros formulados por outros cineastas:

Instead of a clearly structured theoretical edifice with a foundation based on a few axioms, his thinking resembles a labyrinth of multiple dimensions in which one can suddenly lose one's way, as in a short story by Jorge Luis Borges or a drawing by M. C. Escher. And yet, at least in posterity's eyes, Eisenstein's (film theoretical) meditations are associated with a single concept, namely that of montage. IS the fact that this concept has taken on numerous nuances which were initially disconnected, if not outright contradictory and mutually exclusive, should not come as a surprise in the case of such a baroque thinker

who recorded his ideas on slips of paper, who constantly revised his texts and thereby generated the largest individual collection in the Moscow State Archive. Given that Eisenstein himself could offer plenty of material for an introduction of his own, we shall single out only a few moments which are of particular interest from the point of view of framing. (ELSASSER, HAGENER, 2010, p.23)

Na entrevista com Agnese Logina, compreendemos que a teoria de Eisenstein continua relevante até hoje, pois influencia diretamente o modo como fazemos cinema nos dias atuais (Entrevista realizada no dia 22 de julho de 2017).

O foco que daremos aqui será, conforme dito, para a montagem, em especial para a Montagem Intelectual, um conceito que apesar de discutido e criticado se apresenta enquanto núcleo da Forma do Filme de Eisenstein, algo que nos interessa para fins desta tese:

Llama la atención, en primer lugar, que mientras Bresson y Vertov centran en el rodaje Eisenstein reflexiona casi exclusivamente sobre el montaje, la fase de organización de las imágenes. En sus escritos de los años veinte donde se elaboran las líneas esenciales de esta teoría del montaje, Eisenstein habla muy poco del rodaje: sus reflexiones translucen que, a diferencia de los dos cineastas anteriores, él concibe el rodaje como la elaboración, tan controlada como sea posible, de una imagen de autor (cuando no de artista): no una puesta en escena (él tampoco cree en el teatro filmado) sino, por emplear uno de sus neologismos, una <puesta-en-cuadro>, una imagen compuesta y significativa. Su teoría del montaje se aplica algunas imágenes cargadas de un sentido intencional, depositado allí por el cineasta, y la diferencia más esencial con o que acabamos de ver es que, en la actividad del montaje que describe, el objeto de la búsqueda no es tanto la verdad como el sentido. (AUMONT, 2004, p.27)

O conceito de montagem intelectual, que investigaremos agora, é resultado de uma série de reflexões em 1929, e sintetiza cinco anos de criação e teoria – logo após Eisenstein realizar sua viagem para Europa e Estados Unidos, retornando com novas ideias. O cineasta soviético possui uma ideologia sobre a montagem:

Aussi, parce qu'ils manifestent l'un et l'autre de façon radicale, et presque extrémiste, respectivement chacune de ces deux positions, nous avons choisi d'exposer et d'opposer les systèmes théoriques d'André Bazin et de S. M. Eisenstein. Il ne s'agit pas de dire que l'un ou l'autre sera forcément un « cnerdCfiIè » à l'une ou l'autre école (les types d'influence qu'ils ont pu respectivement exercer sont d'ailleurs très différents) : si nous les choisissons, c'est parce que tous deux ont élaboré un système esthétique, une théorie du cinéma, d'une certaine cohérence ; que, chez l'un comme chez l'autre, les pré-supposés idéologiques sont très nettement affirmés, et qu'enfin, l'un et l'autre accordent à la question du montage - dans des sens opposés - une place centrale dans leur système. (AUMONT, 1983, p.50)

A montagem é descrita como uma atividade de ordem temporal, como já vimos, com certo grau de equívoco, pois não pode ser vista enquanto mera sobreposição, mas contradição. Este ato, portanto, é de demasiada valia para Eisenstein, pois é o modo como vislumbra de produção de efeitos:

Sea como fuere, para Eisenstein el interés del montaje no consiste en ser un modo particular de producir efectos, sino una manera de expresarse, un modo de comunicar ideas: determinar una idea mediante el choque de dos imágenes, despertar en la conciencia una serie de ideas que creen un estado afectivo y luego, gracias a los sentimientos provocados, suscitar un estado de espíritu, una participación del espectador en los pensamientos que se ha querido comunicarle. Y a tal punto que arrastrado en esta corriente, apresado por este encadenamiento dinámico, tenga la impresión de haberse adherido libremente al sentido general que del mismo se desprende, como si no debiese esta adhesión sino a su juicio, a su determinación personal y no a la elocuencia del narrador. Tal fue, es sabido, el principio de este gran cineasta cuya obra, como lo comprueba Edgar Morin, constituye .. un sistema coherente en el que la profundidad y la utilización de la facultad afectiva de las imágenes alcanza un *lagos*». Sin embargo, extraviado en un momento por los caminos de la teoría pura, habría de equivocar la ruta al bosquejar la .. *cinematográfica*» que, basada en la simbólica visual y la lógica de las implicaciones, se preocupaba muy poco de lo dado representado. (Ejemplo del suicida del puente de Alma, en XXXIX.) (MITRY, 1986, p.446)

Cria-se uma quarta dimensão a partir da contradição, logo, seria necessário realizar uma tipologia, uma taxonomia, dos possíveis tipos de montagem e de suas finalidades na produção de sentido e emoção, estruturadas a partir dos planos sucessivos.

A) Montagem métrica: organiza os planos a partir das relações de duração bruta, mensuráveis, cronométricas; é uma solução rudimentar, em que pese comum, que o cineasta somente menciona para distanciar-se dela (AUMONT, 2004, p.27):

The fundamental criterion for this construction is the absolute lengths of the pieces. The pieces are joined together according to their lengths, in a formula-scheme corresponding to a measure of music. Realization is in the repetition of these "measures. " Tension is obtained by the effect of mechanical acceleration by shortening the pieces while preserving the original proportions of the formula. [...] Simple relationships, giving a clarity of impression, are for this reason necessary for maximum effectiveness. They are therefore found in healthy classics of every field: architecture; the color in a painting; a complex composition by Scriabin (always crystal clear in the relations between its parts) ; geometrical mises-en-scene; precise state planning, etc. [...] In this type of metric montage the content within the frame of the piece is subordinated to the absolute length of the piece. Therefore, only the broadly dominant content-character of the piece is regarded; these would be "synonymous" shots. (EISENSTEIN, 1977, p.72-73)

Um exemplo de montagem métrica pode ser visto em uma obra do próprio Eisenstein. Ignorando a ação em cena para manter a métrica do filme, podemos ver a passagem abaixo de Outubro (Октябрь, 1927, Sergei Eisenstein, União Soviética) como uma utilização desta técnica:



B) Montagem rítmica: refinamento da modalidade métrica, que não toma em consideração a duração bruta, mas sim a duração experimentada pelo espectador, a duração empírica e vivida; Eisenstein propõe um cálculo de ritmo da montagem centrado nas durações experimentadas, e não abstratas do cronômetro⁸⁷ (AUMONT, 2004, p.27):

Here, in determining the lengths of the pieces, the content within the frame is a factor possessing equal rights to consideration. Abstract determination of the piece-lengths gives way to a flexible relationship of the actual lengths. Here the actual length does not coincide with the mathematically determined length of the piece according to a metric formula. Here its practical length derives from the specifics of the piece, and from its planned length according to the structure of the sequence. It is quite possible here to find cases of complete metric identity of the pieces and their rhythmic measures, obtained through a combination of the pieces according to their content. Formal tension by acceleration is obtained here by shortening the pieces not only in accordance with the fundamental plan, but also by violating this plan. The most affective violation is by the introduction of material more intense in an easily distinguished tempo. [...] In most cases of this sort, nothing more than

⁸⁷ Conforme veremos na Cena de Odessa, mas aqui já denunciemos: “The “Odessa steps” sequence in Potemkin is a clear example of this. In this the rhythmic drum of the soldiers’ feet as they descend the steps violates all metrical demands. Unsyncronized with the beat of the cutting, this drumming comes in off-beat each time, and the shot itself is entirely different in its solution with each of these appearances. The final pull of tension is supplied by the transfer from the rhythm of the descending feet to another rhythm—a new kind of downward movement—the next intensity level of the same activity—the baby-carriage rolling down the steps. The carriage functions as a directly progressing accelerator of the advancing feet. The stepping descent passes into a rolling descent.” (EISENSTEIN, 1977, p.73)

perplexity is excited in the specialist, and nothing more than a confused impression is aroused in the lay spectator. (Although an artificial crutch of musical accompaniment may give some support to such a shaky sequence-as it did in the cited example-the basic weakness is still present.) (EISENSTEIN, 1977, p.73-74)

Confia, portanto, na ação das cenas, como acontece em diálogos, cenas de perseguição, que tem por intenção – na mentalidade do editor – na manutenção da continuidade rítmica. Muito comum – em especial no cinema estadunidense contemporâneo – nos filmes classificados no gênero “Ação”, conforme podemos ver no exemplo abaixo, a célebre perseguição de “Operação França” (The French Connection, 1971, William Friedkin, Estados Unidos):

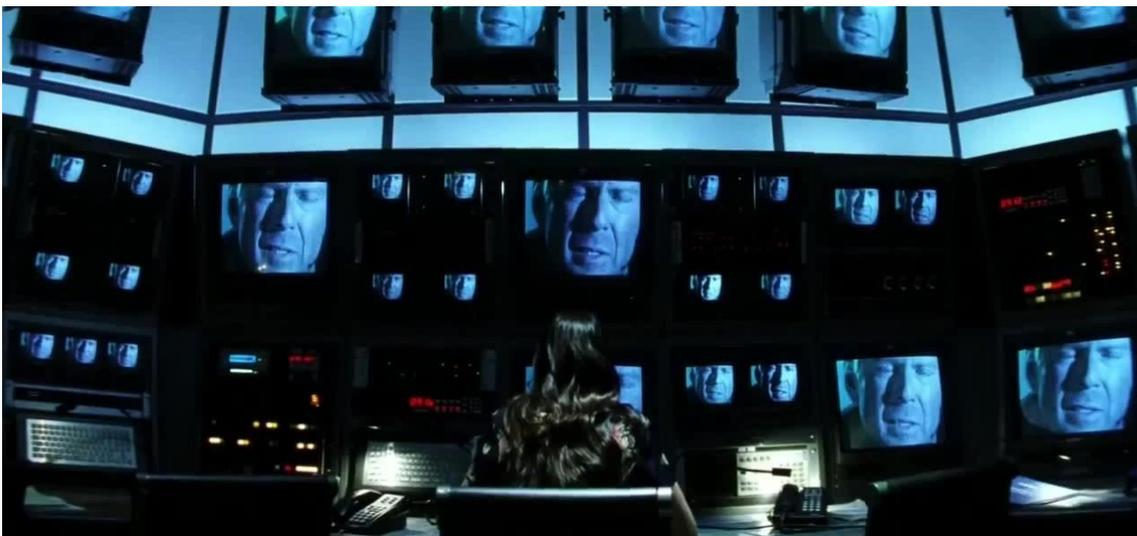


C) Montagem tonal: Mais complexa, pois aparece outra qualidade, ainda que metaforicamente, a musical, que se junta a definição anterior do ritmo; os planos sucessivos – melhor dizendo, fragmentos – se montam para obter relações de sonoridade emocional; o que unifica os planos em uma película é o fato de proporcionar ao espectador a mesma emoção, ou tonalidade⁸⁸ (AUMONT, 2004, p.28):

⁸⁸ Como veremos em Potemkin, na cena da fumaça: “As I have said, this would be based on the dominant emotional sound of the pieces. An example: the “fog sequence” in Potemkin (preceding the mass mourning over the body of Vakulinchuk). Here the montage was based exclusively on the emotional “sound” of the pieces-on rhythmic vibrations that do not affect spatial alterations. In this example it is interesting that, alongside the basic tonal dominant, a secondary, accessory rhythmic dominant is also operating. This links the tonal construction of the scene with the tradition of rhythmic montage, the furthest development of which is tonal montage. And, like rhythmic montage, this is also a special variation of metric montage.” (EISENSTEIN, 1977, p.76)

This term is employed for the first time. It expresses a stage beyond rhythmic montage. In rhythmic montage it is movement within the frame that impels the montage movement from frame to frame. Such movements within the frame may be of objects in motion, or of the spectator's eye directed along the lines of some immobile object. In tonal montage, movement is perceived in a wider sense. The concept of movement embraces all affects of the montage piece. Here montage is based on the characteristic emotional sound of the piece-of its dominant. The general tone of the piece. I do not mean to say that the emotional sound of the piece is to be measured "impressionistically." The piece's characteristics in this respect can be measured with as much exactitude as in the most elementary case of "by the ruler" measurement in metrical montage. But the units of measurement differ. And the amounts to be measured are different. [...]Emotive structures applied to non-emotional material. The stimulus is transferred from its usual use as situation (for example, as eroticism is usually used in films) to structures paradoxical in tone. When "the pillar of industry" is finally discovered-it is a typewriter. The hero bull and heroine cow are happily wed. It is not the Holy Grail that inspires both doubt and ecstasy-but a cream-separator. Therefore, the thematic minor of the harvesting is resolved by the thematic 'Illjor of the tempest, of the rain. Yes, and even the stacked harvest, itself-traditional major theme of fecundity basking in the sun-is a resolution of the minor theme, wetted as it is by the rain. (EISENSTEIN, 1977, p.75-78)

Portanto, pautada no tom e nos elementos que sustentam o humor – sendo visual, ou pautada em um maior grau de abstração na projeção –, comum, neste sentido, no cinema contemporâneo hollywoodiano quando se tem cenas com carga dramática na qual o espectador é convidado para um certo “luto”, por exemplo, com o personagem, como acontece na cena abaixo, de Armageddon (Idem, 1998, Michael Bay, Estados Unidos), conhecida pelo seu alto grau de tristeza implicado na despedida fatídica das figuras fictícias fílmicas:



D) Montagem Harmônica: um refinamento da montagem tonal, a partir da sua própria metáfora; Eisenstein traz a ideia de uma montagem extraordinariamente complexa, na qual se contam todos os estímulos emocionais, até os mais tênues, produtos dos detalhes visuais mais sutis; da mesma forma que a música, a impressão global do espectador somente estaria completa na derivação do ritmo e da tonalidade, como também os elementos harmônicos⁸⁹ – não audíveis, mas que “colorem” o filme (AUMONT, 2004, p.28):

In my opinion, overtone montage (as described in the preceding essay) is organically the furthest development along the line of tonal montage. As I have indicated, it is distinguishable from tonal montage by the collective calculation of all the piece's appeals. This characteristic steps up the impression from a melodically emotional coloring to a directly physiological perception. This, too, represents a level related to the preceding levels. These four categories are methods of montage. They become montage constructions proper when they enter into relations of conflict with each other-as in the examples cited. [...] It is interesting to note that, in selecting the pieces for the montage of this sequence, we unconsciously furnished ourselves with proof of an essential equality between rhythm and tone, establishing this gradational unity much as I had previously established a gradational unity between the concepts of shot and montage. Thus, tone is a level of rhythm. (EISENSTEIN, 1977, p.78-81)

Assim, deveras mais complexo, e pautado na inteligência do editor em captar as possíveis sobreposições de tons e humores, tal como podemos ver na cena de “Psicose” (Psycho, 1960, Alfred Hitchcock, Estados Unidos) de um assassinato que, apesar de não ser exposto no seu ato mais violento, expõe a pacificidade do banho, até a violência do ato, terminando na estática do olhar da vida subtraída.

⁸⁹ “For the benefit of those who are alarmed by such reductions to a common denominator, and the extension of the properties of one level into another for purposes of investigation and methodology, I recall Lenin's synopsis of the fundamental elements of Hegelian dialectics: These elements may be presented in a more detailed way thus: 1) an endless process of revealing new aspects, relationships, etc. 2) an endless process of deepening human perception of things, appearances, processes and so on, from appearance to essence and from the less profound to the more profound essence. 3) from co-existence to causality and from one form of connection and interdependence to another, deeper, more general. 4) recurrence, on the highest level, of known traits, attributes, etc. of the lowest, and 5) return, so to say, to the old (negation of the negation)” (EISENSTEIN, 1977, p.81)



E) Montagem intelectual: é a montagem mais elevada para o cineasta, pois funciona enquanto transposição, fora do terreno puramente emocional, do modelo harmônico; imaginar uma montagem que, corroborando todo o conjunto da construção aqui elencada, tenha em conta todos os dados de todos os planos: duração, tonalidade, potencial de emoção, detalhes cromáticos e harmônicos, até sua filigranas mais finas. (AUMONT, 2004, p.28):

Intellectual montage is montage not of generally physiological overtone sounds, but of sounds and overtones of an intellectual sort: i.e., conflict-juxtaposition of accompanying intellectual affects. The gradational quality is here determined by the fact that there is no difference in principle between the motion of a man rocking under the influence of elementary metric montage (see above) and the intellectual process within it, for the intellectual process is the same agitation, but in the dominion of the higher nerve-centers. And if, in the cited instance, under the influence of "jazz montage," one's hands and knees rhythmically tremble, in the second case such a trembling, under the influence of a different degree of intellectual appeal, occurs in identically the same way through the tissues of the higher nerve systems of the thought apparatus. Though, judged as "phenomena" (appearances), they seem in fact different, yet from the point of view of "essence" (process), they are undoubtedly identical. Applying the experience of work along lower lines to categories of a higher order, this affords the possibility of carrying the attack into the very heart of things and phenomena. Thus, the fifth category is the intellectual overtone. But this, of course, is not yet the intellectual cinema, which I have been announcing for some years! The intellectual cinema will be that which resolves the conflict-juxtaposition of the physiological and intellectual overtones. Building a completely new form of cinematography-the realization of revolution in the general history of culture; building a synthesis of science, art, and class militancy. In my opinion, the question of the overtone is of vast significance for our film future. All the more attentively should we study its methodology and conduct investigation into it. (EISENSTEIN, 1977, p.83)

A montagem intelectual, que resulta na inteligência de Eisenstein em captar a pluralidade das técnicas até então expostas, e em conceitos que nem sempre estão claros ao espectador:

Finalmente, el montaje *intelectual* de Eisenstein, que se propone mucho menos asegurar la continuidad de un relato que construirlo, y menos expresar ideas a favor de este relato que *determinarlas* dialécticamente. Ni qué decir que las «ideas» a que aludimos deben entenderse en el sentido psicológico del término. Son conceptos que, sin duda, pueden entrafíar juicios a raíz de los sentimientos provocados, pero nupca son opiniones simplemente comunicadas o sugeridas por las imágenes, al no ser finalidad del arte, de ningún modo, formalizar pensamientos sino promover um acto de conciencia y suscitar la reflexión. (MITRY, 1986, p.427)

Dois exemplos são aptos a serem aqui expostos como exposições da técnica intelectual, 2001: Uma odisseia no espaço (2001: A Space Odissey, 1968, Stanley Kubrick, Reino Unido) e Intriga Internacional (North by Northwest, 1959, Alfred Hitchcock, Estados Unidos).



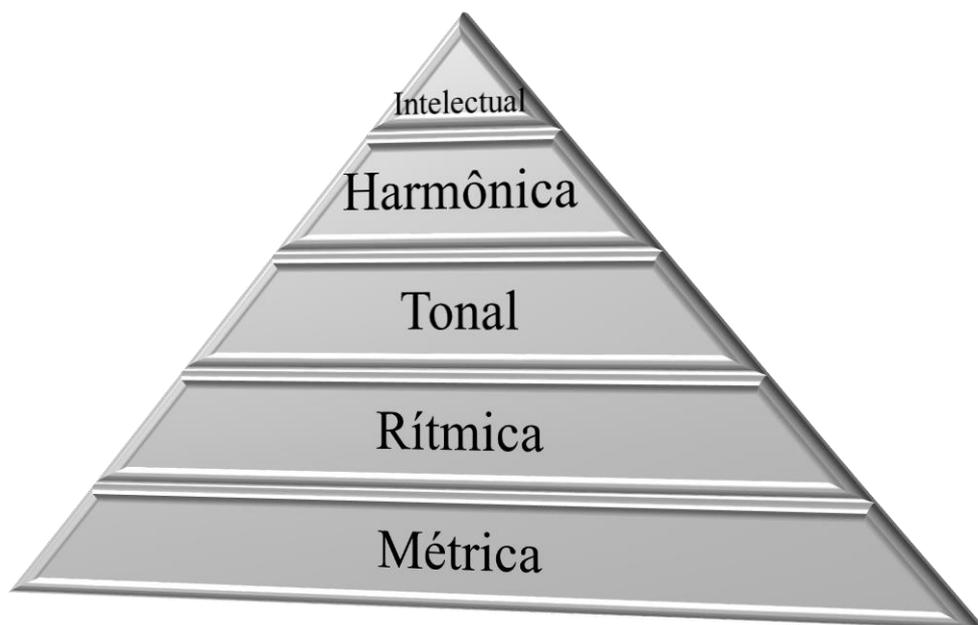


Em que pese “Montagem” ser um termo utilizado em discursos de matriz fordista, seria um equívoco pensar que Sergei estruturaria seu cinema de forma “industrial”, pelo contrário, a própria afirmação de existência de fragmentos nos ensina que para o diretor estes funcionariam como uma célula viva de produção de sentido e sentimento, e não de acordo com uma visão positivista de segmentação:

Once the framing has been decided upon, the task of the director is to select and arrange these entities (shots) into sequences , i.e. montage. It would be a misconception to assume that this term, initially borrowed from the Fordist assembly line mode of (industrial) production and the modular principles of the construction industry, draws a direct parallel with the building of a house (brick by brick) or assembling a car, out of ready-made parts . Instead, for Eisenstein, the shot is a cell, and just like a living organism, it is a self-contained part that nonetheless fulfills a specific function within a larger whole: "The shot is by no means a montage element. The shot is montage cell. [. . .] What then characterizes montage and, consequently, its embryo, the shot? Collision. Conflict between two neighbouring fragments. Following this idea of the conflict as the fundamental relation between shots, Eisenstein - basing himself on experiments conducted under the guidance of the theatrical innovator V.E. Meyerhold - developed in the mid- 1 920s his seminal concept of the "montage of attractions". In line with other popular forms of entertainment like the circus, the fairground and the vaudeville, cinema was to combine attractions, i . e . short fragments (shots or scenes) , in such a way as to have a specific effect on the audience. According to a behavioristic concept of human nature popular at the time (Pavlov' s "conditional reflexes" were highly influential in the young Soviet Union' s attempt to increase its industrial productivity) , Eisenstein assumed that certain stimuli, in this case shots or scenes, elicit certain responses in the spectator which can be investigated scientifically and reproduced at will. A film aims at "influencing this audience in the desired direction through a series of calculated pressures on its psyche".²⁵ Such statements make it clear that Eisenstein was by no means interested in a mimetic reproduction of reality, but rather in the constructivist constitution

of a distinctive experience which can only be imparted through artistic means, themselves based on "scientific" principles, and inflected toward a particular purpose [...]. Thus, the body and the senses do not disappear, but change places: from being the subject in realist theories, they become the object in constructivist theories. Eisenstein's ideas about the role of the spectator as well as of the collective reception which is the auditorium space evokes the normal conditions of cinema in his time. But a cultural form, often assumed to be based on the reproduction of reality or on its spectacular display, is given by Eisenstein a distinct performative (or, as he might say: "dialectical") turn: now it is the dynamic interaction of film and spectator, when mutually constructing each other that constitutes the cinematic event. (ELSASSER, HAGENER, 2010, p.25-26)

A teoria desenvolvida por Eisenstein é deveras relevante é um marco na teoria cinematográfica. Conforme já dissemos neste texto, a intenção de se trabalhar com Direito e Cinema é justamente poder respeitar os métodos, técnicas e conhecimento produzido nos dois campos, a fim de estabelecer uma conexão complexa, todavia demasiadamente significativa em termos de crítica ao normativismo burguês. Desta feita, poderíamos apontar a técnica de Eisenstein a partir da seguinte pirâmide, sendo uma afirmação crescente da complexidade das técnicas até seu topo:



Por isso para Eisenstein o fragmento⁹⁰ é tão importante na lógica da contradição, pois a partir desta ideia é possível sustentar a montagem intelectual como a forma mais elevada para um cinema enquanto arte em dialética:

⁹⁰ For Eisenstein, the frame as the boundary of the image and the depicted object stand in a productive tension to each other: "The position of the camera represents the materialization of the conflict between the

Le système d'Eisenstein, moins monothématique peut-être que celui de Bazin, est tout aussi cohérent : dans un sens radicalement opposé. Le postulat idéologique de base qui le fonde exclut toute considération d'un supposé « réel 1) qui contiendrait en lui-même son propre sens, et auquel il ne faudrait pas toucher. Pour Eisenstein, on peut dire qu'à la limite le réel n'a aucun intérêt en dehors du sens qu'on lui donne, de la lecture qu'on en fait ; le cinéma, dès lors, est conçu comme un instrument (parmi d'autres) de cette lecture : le film n'a pas à charge de reproduire I (le réel II sans intervenir sur lui, mais au contraire de refléter ce réel en donnant en même temps un certain jugement idéologique sur lui (en tenant un discours idéologique). [...] La notion de « fragment », qui est absolument spécifique du système d'Eisenstein, désigne chez lui l'unité filmique, et la première chose que nous devons noter est que, à la différence de Bazin, et logiquement, Eisenstein ne considère jamais que cette unité est nécessairement assimilable au plan ; le « fragment » est un morceau unitaire de film, qui en pratique sera souvent confondu avec des plans (d'autant plus que le cinéma d'Eisenstein se caractérise par les plans en général très courts), mais qui peut, au moins théoriquement, être défini de toute autre manière (puisque'il est unité, non de représentation, mais de discours). (AUMONT, 1983, p.51)

As possibilidades apresentadas por Eisenstein, uma vez expostas todas as técnicas de montagem, se mostra relevante, de acordo com Aumont (2004, p.28) por no mínimo duas razões. Em um primeiro momento, pela singular atenção dada a cada detalhe figural e figurativo, assim, a montagem de um filme tem a equivalência de tomar por base um vastíssimo campo de dados, sensoriais e conceituais (ANDREW, 2002, p.50-52)⁹¹. Desta

organizing logic of the director and the inert logic of the phenomenon in collision, producing the dialectic of the camera angle." In this respect his thinking evolves less from the Renaissance perspective, but is inspired by very different cultural traditions such as the pictorial language and forms of representation prevalent in Japanese culture, at least as Eisenstein understood it. He objected to the Western "scenic" method of staging for the camera where the frame appears to be both artificial and given, and instead advocates the Japanese method of using the frame to choose a detail from a totality (a landscape or scene), allowing the camera to appropriate the world by setting up a part-whole relationship. This leads Eisenstein to reclaim for himself a method, where the director is "cutting out a piece of reality by means of the lens". This formulation, in turn, seems more committed to the revolutionary pathos of Marxism than to the Japanese woodblock artists, from whom Eisenstein nevertheless retains the conviction that in montage the important elements must remain implicit if the spectator is to become active. What the camera lens must capture is the complex totality of the world which cannot be caught in the long takes of, say, the Lumiere films, but only as a collision of shots extrapolated from this totality. A long take or sequence shot, because its framing is solely determined by the scale and orientation of the human body and its visual sense, means for Eisenstein a "cage" as it is incapable of representing the historical forces (implicit in the Marxist-Leninist logic of history) that exceeds any aesthetics derived from the individual's standpoint. Of course, Eisenstein cannot avoid using the rectangular shape of the frame, but he made every effort to fully exploit the compositional possibilities for dynamism contained within this rectangle, such as the use of diagonals, a-symmetries and parallels. (ELSASSER, HGENER, 2010, p.24-25)

⁹¹ El símbolo no es ya, como en el montaje corriente, una imagen que interviene en la continuidad para esclarecer o modificar el sentido de la acción, sino solamente el residuo de una emoción-choque. Esta cristaliza en lo dado en imagen. Que momentáneamente se convierte en símbolo de la idea provocada. La imagen elegida no está cargada de sentido por una implicación que se refiera a la textura del drama; se le opone y provoca un contraste de donde nace una idea implicada por relación lógica entre hechos en relación inmediata. Se aprecia seguidamente que, más que inscribirse en la narración propia, mente dicha, más que estar sometida a la continuidad, se sirve de ella. Esta, sin estarle empero subordinada, no se convierte sino en un cuadro. La dialéctica no reside ya en el desarrollo psicológico o dramático de la acción sino en el encadenamiento de las ideas suscitadas por esta acción. Es, según Eisenstein, el camino de

feita, o efeito máximo de um filme somente seria atingido a partir de uma complexidade afirmada pelo próprio cineasta, de potencializar a lógica emocional e intelectual.

Em um segundo momento, a utilização de uma metáfora musical para demonstrar e racionalizar a parte emocional de efeito do filme. Para Aumont (2004, p.28) é uma técnica datada de sua época, pois os princípios do século XX apontavam que a arte musical era marcada por estilos bem expressivos no desempenho do preponderante papel das sutilezas das harmonias (das imagens e do processo psicológico, ESPINAL, 1976, p.24). Por sua vez, as teorias dos demais campos da arte demandavam uma transposição da potencial emocional para seus terrenos, a saber:

Poco de músico tuvo Eisenstein, sin embargo, y no hace falta que tomemos al pie de la letra ideas de tonalidad o de armónicos visuales: por lo demás, es improbable que podamos encontrar equivalentes exactos de esas cualidades musicales en las imágenes cinematográficas. En cambio, y más allá de su carácter entonces relativamente trivial, una metáfora como ésta es interesante porque, de forma más o menor paradójica, sirve para desterrar la cuestión del tiempo en provecho de una concepción puramente ideal del montaje; si a Eisenstein le fascinan las posibilidades de la música no es tanto por la creación de un tiempo absolutamente específico (al que entonces era sensible un Epísten) como por el hecho que pudiera anotarse según un sistema sumamente preciso, que incluye todos los matices rítmicos, dinámicos, tonales y, en general, sensoriales. Dicho de otro modo, la música le sirve como modelo para su anhelada fusión entre lo emocional y lo intelectual, entre la sensación y lo espíritu. (AUMONT, 2004, p.28-29)

Conforme conseguimos asseverar a partir da leitura de Eisenstein, a “Quarta Dimensão” do filme está para além das amarras kantianas e neokantianas sobre a Forma do Filme, pois pretende criar um efeito de contraposição, uma vertente dialética; e conforme vimos em relação a sua posição sobre a Arte a partir do materialismo que apresenta confirma a existência de um intelecto para o cinema que consiga calcular e gerar certeza no sentimento a ser determinado no espectador:

La tipología presentada en <La cuarta dimensión fílmica> es fragmentaria y extraña, una mezcla y superposición de consideraciones de muy diversa índole, y salta sin cesar de un registro de la experiencia a otro, de lo sensorial a lo emocional, de lo emocional a lo intelectual: la hipótesis musical sirve, ante todo, para justificar esos saltos y deslizamientos. Pero lo que en fondo está en juego es una verdadera teoría del espíritu. Eisenstein distingue y jerarquiza la sensación, el sentimiento y el intelecto, con una actitud y una terminología que no evocan tanto las categorías kantianas como las disputas entre cartesianos y empiristas, entre sensualistas e idealistas del siglo XVIII. El joven Eisenstein,

conocimiento trazado a través del vivo juego de las pasiones y aplicado a los medios específicos del film. (MITRY, 1986, p.424-425)

que ambiciona un total dominio de los medios de su arte, quiere ante todo crear películas cuyo efecto en el espectador pueda determinarse de antemano con suficiente certeza. Por lo tanto, resulta esencial conocer cuanto en la actividad psicológica pueda calcularse y dominarse. Influidor por los debates en torno al pavlovismo y al behaviorismo, adopta de manera más o menos explícita un modelo donde, clásicamente, el intelecto es superior a la emoción (porque arraiga en el sistema nervioso <superior>), pero donde ambos funcionan sobre una misma base <reflexológica>: acción engendra reacción. Al mismo tiempo, la adhesión de Eisenstein al marxismo y, especialmente, a su vertiente filosófica (La dialéctica de la naturaleza, de Friedrich Engels), le lleva a postular que el intelecto es de orden fundamentalmente adquirido y no inato. (AUMONT, 2004, p.29)

Interessante notar, portanto, a dificuldade filosófica que Eisenstein não fuge em enfrentar. Desde quando começamos a expor seu pensamento, podemos observar o quanto a perspectiva dialética o move para pensar a questão da montagem para além da simples faculdade de julgar, buscando o Dinamismo natural, tendo em norte uma obsessão por unificar sentimento e razão, uma linguagem própria para o cinema que o mesmo ainda não possuía:

Toda su reflexión tiene, pues, como eje esta dificultad filosófica (y psicológica): cómo pensar el vínculo entre dos esferas separadas y pese a todo relacionadas, la del sentimiento y la de la razón? Rechazando por excesivamente idealista (o por desconocimiento) la solución kantiana – que constituye la <facultad de juzgar>, sobre la base de la sensación y el sentimiento, en justificación y alimento de la razón pura –, Eisenstein no descansa hasta haber superado la oposición de carácter que según él existe entre esas dos esferas, mediante una <dialéctica> aún más fantástica que la de Engels. En un artículo de ese mismo año, <Dramaturgia de la forma fílmica>, incide nuevamente en la cuestión y propone una <sintaxis> fílmica (es decir del montaje) gradual, que vaya de un <dinamismo natural> al dinamismo <artificial>, y luego a la <dinamización emocional>, para finalmente llegar a la <liberación de la acción> por su <intelectualización>. Esta vez el modelo explícito ya no es la música (arte de emoción) sino el lenguaje (espacio de la razón); el acento se ha desplazado al polo opuesto, en un dubitativo vaivén típico de estos textos. La perspectiva, sin embargo, sigue siendo la misma: obsesión por unificar sentimiento y razón, no sólo a través del postulado de una razón de los sentimientos, sino también (y en ello Eisenstein se adelanta a su época, pese a todo) del correspondiente reconocimiento de la dimensión sentimental de la razón. (AUMONT, 2004, p.30).

O filme estaria, com o adequado uso das técnicas e atenção do cineasta, apto a ter uma significação construída e controlada para o espectador, uma vertente de potência contra-ideológica. Para Agnese Logina, a posição de Eisenstein releva um cinema fortemente político, sendo um crítico da sociedade em que vivia (Entrevista realizada no dia 22 de julho de 2017). O cinema é, então, uma ferramenta do sentido, lastreada pela percepção dos campos emotivos e racionais, um fomento necessário para a percepção dialética da Forma do Filme – e da própria arte:

Eisenstein cartesiano. Demasiado cartesiano? En efecto, él concibe la emoción no como un mero suplemento expresivo, sino como la base – siempre a superar – del pensamiento y lo pensable. En sus notas a propósito de una futura película sobre El Capital, de Marx, se le escapa esta confesión, mientras habla de imágenes atestadas de significación y conceptualismo: <Habrà que emocionalizar pese a todo>. En <Perspetivas> será tajante: <Superar el dualismo de las esferas del sentimiento y la razón>. La solución propuesta es radical, pues equivale a postular que el funcionamiento de ambas es análogo y que ambas comparten una base psicológica común: una energética.

A todo esto, dónde quedan el mundo, lo real, su sentido y su posible verdad? Ante dos teorías tan absolutista, que plantean que el cine puede encontrar y ofrecer una verdad que no depende del cineasta sino únicamente del mundo, con Eisenstein abordamos una teoría eminentemente constructiva: la verdad es una cuestión de filosofía y ciencia, desde luego, pero esa filosofía y esa ciencia se consideran adquiridas, con el apoyo de Marx-Engels por un lado (para la epistemología y la sociología) y de Pavlov por el otro (para la psicología). La tarea del cineasta no consistirá en ocupar el lugar de esas disciplinas, sino en velar por la claridad del sentido de sus enunciados: como la película está dotada de una significación contruida y controlada, su verdad queda asegurada desde el exterior, por la doble garantía de la realidad reproducida, que impone su racionalidad y sus leyes, y del público, que indefectiblemente debe entrar en los cálculos de sentido del cineasta. El cine no es una herramienta de verdad: es una herramienta de sentido, una máquina semiótica, sin lugar a dudas muy perfeccionada; será tarea de la sociedad velar para que esa herramienta sea <bien> utilizada (en términos de su verdad). (AUMONT, 2004, p.30-31).

Tendo em vista a posição de Eisenstein sobre a Forma do Filme e a teoria da Montagem Intelectual, podemos extrair o método que expomos ser a hipótese do presente trabalho. Todavía, como aplica-lo a uma crítica do Direito? Seria possível ou adequado? Bem, conforme já salientamos no primeiro capítulo, as ilações entre Direito e Cinema são temerárias, na perspectiva metodológica, justamente pois não respeitam os métodos empregados em cada uma das áreas. Um desserviço epistemológico em muitas vezes, pois se produz apenas uma tentativa de relacionar campos tão complexos.

Para Agnese Logina, seria possível a relação entre o campo do Direito com o cinema de Eisenstein, desde que a análise cinematográfica seja forte o suficiente para equilibrar os conhecimentos, a fim de estabelecer uma concreta ponte interdisciplinar entre as esferas (Entrevista realizada no dia 22 de julho de 2017).

Já com Naum Kleiman percebemos que a teoria das formas de Eisenstein deve ser analisada enquanto aporte formal, mas reconhecendo as variações de estilo que são empregadas hoje no cinema contemporâneo (Entrevista realizada dia 24 de julho de 2017). Concordamos com ambos, em especial com o Professor Kleiman, pois creditamos ser a postura de Eisenstein, ao sustentar uma forma, como uma abertura dialética para o

próprio desenvolvimento de sua teoria – nenhuma forma deveria ser, assim, estática em relação a sua variação de estilos, pois culminaria na própria derrocada de uma perspectiva dialética da arte.

A tese em construção não abraça nenhuma perspectiva de Direito e Cinema que não respeite os influxos metodológicos de ambas áreas, razão pela qual optamos por tecer considerações a partir do materialismo histórico-dialético, uma visão de método que acompanha tanto a crítica feita por Pashukanis – já citada no primeiro capítulo – como a técnica de Eisenstein, forma de superação da ideologia dominante:

Toda ideologia parece com as relações sociais que a engendraram. Mas este desaparecimento definitivo é precedido por uma fase na qual a ideologia perde, sob os golpes desferidos pela crítica, a capacidade de encobrir e velar as relações sociais das quais nasceu. O pôr a nu as raízes de uma ideologia é o sinal preciso de que o seu fim se aproxima, pois, como dizia Lassalle, "o anúncio de uma nova época só se manifesta através da aquisição da consciência do que até então era a realidade em si". (PASHUKANIS, 1989, p.29)

Dito de outra forma, as teses da Forma Jurídica e da Forma do Filme podem ser aqui conjugadas por compartilhar a mesma matriz epistemológica, o que permite uma incorporação para fins de uma metódica adequada entre o Direito e Cinema para esta e futuras pesquisas.

Para aqui sustentarmos o método de Eisenstein, devemos lembrar sobre a conceituação de Forma Jurídica. Esta forma é equivalente à forma mercadoria pois surge do modo de produção que transforma pessoa em um sujeito de direito universal portador das mercadorias (GRILLO, 2016, p.29):

Neste estágio de desenvolvimento, a pretensa teoria volitiva dos direitos subjetivos começa a se revelar inadequada à realidade. Prefere-se definir o direito em sentido subjetivo como "a parte de bens que a vontade geral atribui e garante a uma pessoa". A capacidade de querer e de agir não é requisitada nesta pessoa. A definição de Dernburg, bem entendido, aproxima-se bastante do universo intelectual dos juristas modernos que operam com a capacidade jurídica dos deficientes mentais, dos recém-nascidos, das pessoas jurídicas, etc. A teoria da vontade, em compensação, equivale, em suas últimas conseqüências, à exclusão das categorias mencionadas, da relação dos sujeitos de direito."? Dernburg está, sem nenhuma dúvida, muito mais perto da verdade, ao conceber o sujeito de direito como um fenômeno puramente social. Mas, por outro lado, vê-se muito claramente por que o elemento da vontade joga, na construção do sujeito de direito, um papel tão essencial. E isto que Dernburg, em parte, também vê quando afirma que "os direitos, em sentido subjetivo, existiram historicamente muito antes da formação de um sistema estatal consciente de si próprio. Eles estavam fundamentados na personalidade

dos indivíduos e sobre o respeito que eles souberam ganhar e impor pelas suas pessoas e seus bens . Foi somente pela abstração que se pôde formar progressivamente, a partir da concepção de direitos subjetivos existentes, o conceito de ordem jurídica. A concepção segundo a qual os direitos, em seu sentido subjetivo, são apenas a emanação do direito em seu sentido objetivo, é, portanto, não histórica e falsa".²⁰ Evidentemente, somente aquele que não possui apenas uma vontade mas que detivesse também uma parte importante do poder poderia "ganhar e impor o respeito". Contudo, como a maior parte dos juristas, Dernburg tem igualmente a tendência a tratar o sujeito de direito enquanto "personalidade em geral", isto é, como uma categoria eterna situada fora das condições históricas determinadas. Deste ponto de vista, o que é próprio do homem, como ser animado e provido de vontade racional, é ser sujeito de direito. Em realidade a categoria sujeito do direito é evidentemente abstraído do ato de troca que ocorre no mercado. É precisamente neste ato de troca que o homem realiza praticamente a liberdade formal de autodeterminação. A relação do mercado transforma esta oposição entre o sujeito e o objeto em que significado jurídico particular. o objeto é a mercadoria, o sujeito é o proprietário de mercadorias .que delas dispõe no ato de apropriação e de alienação. g precisamente no ato de troca que o sujeito manifesta, primeiramente, toda a plenitude de suas determinações. O conceito, formalmente mais acabado, de sujeito, que doravante abrangerá apenas a capacidade jurídica; afasta-nos muito mais do significado histórico real desta categoria jurídica. e por isso que é tão difícil aos juristas renunciar ao elemento voluntário ativo em suas construções dos conceitos de "Sujeito" e de "Direito subjetivo. (PASHUKANIS, 1989, p.89-90)

Logo, o “segredo” da forma jurídica reside, justamente, no caráter de imposição de consumidores à coletividade, um sequestro subjetivo com plena e irrestrita introjeção dos direitos individuais, tais como liberdade e igualdade, que converte o ser humano enquanto manifestação capaz de circular mercadorias enquanto indivíduo, normalizados futuramente enquanto direito subjetivo (GRILLO, p.30):

Sob a forma puramente jurídica a propriedade, logicamente, tem poucas coisas em comum com o princípio orgânico e natural de apropriação privada como o resultado de um desdobramento da força pessoal ou como condição de consumo e de um uso pessoal. A relação do proprietário com a propriedade é - uma vez que toda a realidade econômica fragmentou-se no âmbito do mercado - abstrata formal, condicionada e racionalizada, agora uma relação do homem com o produto de seu trabalho, por exemplo, um pedaço de terra cultivada pelo seu trabalho pessoal, representa algo de elementar e compreensível, mesmo para o pensamento mais primitivo. [...]A propriedade capitalista é, no fundo, a liberdade de transformação do capital de uma forma à outra, a liberdade de transferência do capital de um círculo a outro, tendo em vista auferir o maior lucro possível sem trabalhar. Esta liberdade de dispor da propriedade capitalista é impensável sem a existência de indivíduos despojados de propriedade, isto é, de proletários. A forma jurídica da propriedade não está em contradição com a apropriação de um grande número de indivíduos, pois a condição de ser sujeito de direito é uma condição puramente formal. Ela define todas as pessoas como igualmente "dignas" de serem proprietárias, não obstante não as torne proprietárias. Esta dialética da propriedade capitalista está exposta de maneira grandiosa em *O Capital*, de Marx, seja quando ela assume a forma jurídica "imutável", seja quando ela é fragmentada pela violência (no período da acumulação primitiva). (PASHUKANIS, 1977, p.100-101)

A partir da equivalência à forma mercadoria, a regulamentação jurídica toma papel fulcral na sociedade capitalista, pois somente nesta forma de circulação ele é visto e possível:

Na troca, para empregar os termos de Marx, um dos proprietários da mercadoria só pode se apropriar da mercadoria alheia e alienar a sua com o consentimento do outro proprietário. ~ precisamente esta idéia que os representantes da doutrina do direito natural querem exprimir ao tentar fundamentar a propriedade sobre um contrato originário. Eles têm razão, não porque tal contrato tenha existido historicamente, mas no sentido de que as formas naturais ou orgânicas de apropriação revestem-se de um caráter de "razão" jurídica nas ações_ reei~ procas de aquisição e alienação. No ato de alienação, a realização do direito de propriedade como abstração torna-se uma realidade. Qualquer emprego de uma coisa está ligado a seu Itjpo concreto de utilização como bem de consumo oti bem de produção. Mas, quando a coisa atua como valor de troca, ela torna-se impessoal, um simples objeto jurídico, e o sujeito que dela dispõe, um simples sujeito de direito. Deve-se procurar a explicação na contradição existente entre a propriedade feudal e a pmpropriedade burguesa em suas respectivas relações com a circulação. A principal falha da propriedade feudal, para os olhos do mundo burguês, não reside na sua origem (espoliação, violência, etc.), mas na sua imobilidade, na sua incapacidade de tornar-se uma garantia recíproca ao passar de uma mão à outra, pelo ato de alienação e aquisição. A proprie- dadé feudal ou corporativa . viola o princípio fundamental da sociedade burguesa: "igual oportunidade de acesso à desigualdade". (PASHUKANIS, 1989, p.96-97)

Podemos afirmar que a equivalência da forma jurídica frente à forma mercadoria se dá em razão do fato de que a produção de uma subjetividade jurídica somente é perfeita quando se tem circulação de mercadoria pelas figuras fetichizadas de sujeito de direito, quando a mercadoria se torna geral e o trabalho afirmado enquanto abstrato. Por sua vez, teremos trabalho abstrato quando a mercadoria é destituída de seu valor de uso, para ter valor de troca, carecendo de suas "qualidades sensíveis" em prol da incorporação do trabalho humano igual e indistinto:

As relações entre os homens no processo de produção possuem em um determinado estágio de desenvolvimento, uma forma duplamente enigmática. Elas parecem, por um lado, como relações entre coisas (mercadorias) e, por outro lado, como relações de vontade entre unidades independentes umas das outras, porém iguais: como relações entre sujeitos de direito. Ao lado da propriedade mística do valor surge uni fenômenb não menos enigmático: o direito. Ao mesmo tempo a relação unitária e total possui dois aspectos abstratos e . fundamentais: um aspecto econômico e um a~pecto jurídico. No desenvolvimento das categorias jurídicas a capacidade de efetuar atos de troca é apenas uma das diversas manifestações con<;retas da capacidade jurídica e da capacidade .de agir. Historicamente, todavia, o ato de troca faz consolidar a idéia do sujeito como portador de todas as pretensões jurídicas possíveis e apenas na economia mercantil que nasce a forma jurí dica abstrata, em outras palavras, que a _çapacidade geral de possuir direitos se separa das pretensões jurídicas concretas. Só a contínua transferência de direitos que ocorre no_ mercado cria a idéia de um portador imutável destes direitos. No mercado, aquele que obr!ga, obriga-se simultaneamente. A todo momento ele passa da condição de credor à de. obrigado. Assim foi criada a possibilidade de

abstraírem-se as diferenças concretas entre os. sujeitos de direito e englobá-los sob um único conceito genético. (PASHUKANIS, 1989, p.90-91)

A forma mercadoria é vista, assim, na potencialidade da forma jurídica universalmente aceita enquanto construto destituído de historicidade, um valor universal social; a forma jurídica é este equivalente à forma mercadoria, pois pelo Direito a mercadoria se faz valor querido na circulação mercadológica:

Se a coisa domina economicamente o homem, porque ela coisifica, a título de mercadoria, uma relação social que não está subordinada ao homem, este, em resposta, reina juridicamente sobre a coisa, porque, ele próprio, na qualidade de possuidor e de proprietário, não é mais do que uma encarnação do sujeito de direito abstrato, impessoal, um puro produto das relações sociais. Segundo os termos de Marx; "Para colocar estas coisas em relação umas com as outras, a título de mercadoria, os seus guardiães devem, eles próprios, se colocarem em relação entre si a título de pessoas cuja vontade habita nestas mesmas coisas, de tal forma que a vontade de . Um é também. a vontade do outro e que cada um se apropria da mercadoria estranha, abandonando a sua, através de . um ato voluntário comum. Eles devem. portanto, reconhecer-se reciprocamente como proprietários~privados.m4 . Evidentemente que a evolução histórica _da propriedade enquanto instituição jurídica, compreendendo todos os diversos modos de aquisição e proteção da propriedade, todas as modificações relativas aos· diversos objetos, etc., não se co· sumou de maneira tão ordenada e coerente como a dedução lógica acima . mencionada. Mas somente esta dedução desvenda- nos o sentido geral do processo histórico. (PASHUKANIS, 1989, p.86-87)

Feita a digressão sobre a Forma Jurídica, retomando termos do primeiro capítulo e ampliando a exposição, passemos a afirmação de sua relação com a teoria da Forma do Filme.

Sustentamos que a Forma do Filme de Eisenstein confia na produção de sentido ao filme, logo, devem ser conjugadas as matrizes materialista e da psicologia de Pavlov⁹² na produção de sentido. Ao certo, Kuleshov teve grande impacto na sua projeção fílmica, uma vez a nítida preocupação em produzir efeito no espectador, algo que, pela utilização das técnicas adequadas, seria amplamente possível.

⁹² Em que pese não adentrarmos nesta tese substancialmente com Pavlov, seria inadequado não referenciar que o impacto da reflexão psicológica do mesmo não existe em Eisenstein – conforme já salientamos em outros momentos. Para fins, portanto, de pontuação estratégica no presente, insta salientar que Ivan Petrovich Pavlov teve influência direta no pensamento e práticas de Sergei. O método Pavloviano faz com que se supere a concepção dualista do homem: “por força da lógica, não podia subsistir a ideia de um determinismo confinado aos aspectos orgânicos diretamente observáveis e que abdicasse de estender-se aos fenômenos ditos psíquicos ou mentais: o dualismo mente-corpo estava condenado filosoficamente a desaparecer, mas a execução dessa sentença, mesmo por coerência com o determinismo materialista, ficava delegada à experimentação que, necessariamente, se deveria estender aos domínios do pensamento e do sentimento: à “mente””. (PESOTTI, 1979, p.16).

O método de Eisenstein, é, assim, ideológico. Enquanto a denúncia de Pashukanis denuncia a existência de uma Forma Jurídica que esconde o caráter de classe de um Direito burguês que autoriza a expropriação e manutenção de desigualdades, a Forma do Filme evidencia justamente a possibilidade de uma expressão artística que não seja de reprodutibilidade somente, mas de consciência no trabalhador (AUMONT, 1979, p.166)

É, assim, uma manobra contrária a Forma Jurídica: enquanto uma esconde o “segredo” entre mercadoria e sujeito, a estrutura fílmica a evidencia, e Sergei o faz, justamente, pela adequada projeção do método de montagem. Assim, a montagem intelectual é, em efetivo, uma tentativa de desconstrução das práticas de expropriação social, pois a partir dela é possível produzir nos espectadores identidade e consciência de classe, bem como fazer com que a linguagem artística apresente contradições da própria vida social:

La mayoría de los intelectuales no universitarios no tenían muchos conocimientos de los clásicos marxistas-leninistas y parece que Eisenstein no los leyó con detenimiento hasta finales de los años veinte. Con todo, esta falla de educación política no le impidió polemizar. Sus declaraciones teóricas de la época presentan un estridente dogmatismo que recuerda el acerbo tono polémico de Lenin y Trotsky. A diferencia de Shostakovich y Prokofiev, que se retiraron de la vida pública, Eisenstein solía verse envuelto en discusiones. Discutió con Vertov, la Proletkult y los grupos proletarios. A su vuelta a la URSS desde México, se presentó como militante defensor de la línea soviética. (BORDWELL, 1979, p.55)

Um cinema resultante de uma arte lógica é conflitante, as imagens e a montagem devem se apresentar enquanto conflito sempre, pois esta é a arte; um cinema político é, assim, o momento no qual será possível demonstrar contraposições sociais inseridas no sistema capitalista (AUMONT, 1979, p.166); Eisenstein, desta forma, incita a pensar sobre a montagem em si enquanto um ato propriamente político, pois a arte é, conforme já vimos, conflito:

Foi em 1934, durante uma aula na VGIK, na Escola da União dos Institutos de Cinema da União Soviética, em Moscou. Eisenstein dizia a seus alunos que a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; que arte é conflito; é a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; que arte é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra; que arte é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional. Eisenstein dizia essas coisas, e para melhor representar sua idéia montou mais ou menos como aparece acima a história de como o homem conseguiu voar, lembrando que, primeiro, ele tentou reproduzir com exatidão

a forma de um pássaro, mas não conseguiu voar com as asas construídas iguais às asas dos pássaros. (AVELLAR, 2002, p.7)

Desta feita, sustentamos enquanto hipótese central que Eisenstein desenvolveu um método que precisa de observação e que pode servir para a crítica do Direito, sendo uma autorização para o diálogo entre Direito e Cinema a partir de uma epistemologia desenvolvida dentro dos influxos que o conhecimento possa autorizar.

A partir das próximas páginas veremos a análise fílmica, que aqui encontra-se inserida para justificar a existência e demonstrar o potencial deste referido método.

2.3 ANÁLISE CINEMATOGRAFICA

A) A GREVE (СТАЧКА/1925/UNIÃO SOVIÉTICA)

A projeção fílmica inserida em “A greve”, de 1925, ainda é uma das mais relevantes; não apenas para demonstrar lógica pela qual Eisenstein se vale do seu método de montagem intelectual, mas para afirmar as múltiplas metalinguagens inseridas no contexto de desenvolvimento dos personagens, da trama e da própria direção:

La huelga establece el modelo de las películas mudas de idetistem de vanas maneras. Pone en marcha su crónica mito de Sa historia revolucionaria l mezcla de naturalismo y estilización: inicia su investigación tográfico» y de los métodos de montaje. Pero l a huelga ocupo obra por su experimentación ecléctica, sus exuberantes salto,, u« mu... , e.,tíio, sus extremos, com o en un canci de propaganda, entie lo giotesco v lo romántico. Redescubierta a m mediados de los años sesenta por los cinefilos occidentales, parecía más vibrante y festiva que los oíros clásicos del nuestro. Su implacable excentrísrno hace (pie en cada rollo haya una persecución, una pelea o exhibiciones gim násticas: cada escena revive con electos pictóricos inesperados o alardes de actuación, íes lo que ídsenstein y Tietyakov dijeron de ¿Escuchas M o s c ú un «gamo! de agitación». Y con lodo, estos vibrantes experimentos están conectados por una estructura bastante riguiosa. Lo huelga parece más suelta sólo en contraste con la extraordinaria unidad de! J’oiein!Jn Como en sus dos películas siguientes, la decisión de crear un drama histórico de masas le lleva a trazar una esti uctura coherente y vivos m otivos que transmitan la lección propagandística. (BORDWELL, 1999, p.73)

Já dizia Walter Benjamin no clássico texto Zur Kritik der Gewalt, de 1929, que a greve tem um condão de ser um direito fora do direito; logo, as lentes de Eisenstein demonstram, com propriedade, o carácter de fetichismo do próprio sujeito inerente aos direitos e

garantias fundamentais com uma técnica de montagem que provoca no espectador uma associação com figuras animais e mortas.

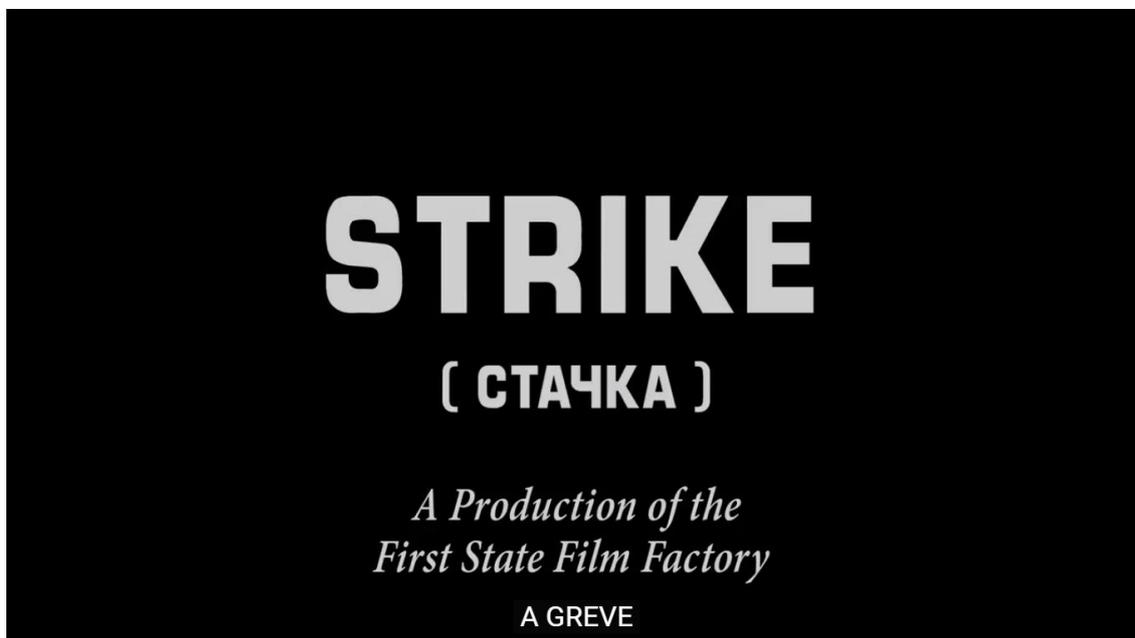
Benjamin, em sua própria forma de materialismo, parece que capta a lógica presente nas cenas de “A greve” com um alto grau de intensidade, a justificar a existência da mesma enquanto três facetas: a greve geral, que corresponde ao caráter sancionados da lógica da norma jurídica burguesa, na submissão constante ao Direito pela via do pacto social, sendo a greve uma violência que é uma chantagem dentro do próprio direito; a greve geral política, que surge da luta dos trabalhadores pelas condições de privilégios e privilegiados; e a greve geral revolucionária, que é a orientada por meios puros que não exigem nenhum elemento senão a violência caótica – no sentido grego do termo (BENJAMIN, 2011, p.128).

Pois bem, como a presente tese não é uma análise da filosofia benjaminiana, apenas citamos o exemplo dentro do corpus da teoria materialista de uma possível análise sobre o evento grevista que parece tomar por base a projeção de Eisenstein – mesmo sem relatos de que Benjamin tenha visto A greve, parece, em alguns momentos, escrever trechos relativos a passagens determinadas.

Voltando a questão fílmica, devemos delimitar as características basilares da produção. “A greve” (1925), é um filme mudo dirigido por Sergei Eisenstein, produzido por Boris Mikhin, escrito pelo próprio Sergei, em conjunto com Grigori Aleksandrov, Ilya Kravchunovsky, e Valeryan Pletnyov. Dentre os atores podemos citar Grigoriy Aleksandrov, Maksim Shtraukh, e Mikhail Gomorov. A fotografia quase documental do filme fica a cargo de Eduard Tisse, Vladimir Popov, e Vasili Khvatov. Destaque que a distribuição ficou a cargo da extinta Goskino Proletkult em 28 de abril de 1925.

A história contorna a existência de uma greve em 1903, numa fábrica inserida na Rússia Pré-Revolucionária, e a sua conseqüente repreensão. Toda a rítmica do filme contorna as tentativas de movimentação, e o resultado é um manifesto em prol da classe trabalhadora para conscientização frente a lógica da expropriação por parte dos donos dos meios produtivos. O filme é dividido em seis partes: На заводе всё спокойно / Na fábrica tudo está quieto; Повод к стачке / Uma razão para fazer greve; Завод замер / A fábrica

perde força; Стачка затягивается / A greve é desencadeada; Провокация на разгром / Provocação e desastre; Ликвидация / Extermínio.



Para fins de análise fílmica, dividiremos a projeção em dois momentos, a fim de estabelecer o potencial do método de Eisenstein enquanto crítico do Direito burguês.

α) Qual é a força da classe trabalhadora?

Um mote circunda todo o filme de Eisenstein aqui analisado, qual seja, a conscientização da classe trabalhadora. E, *in casu*, somente a tomada de consciência por parte do proletário que o retiraria da condição de ter sua força expropriada, sua identidade reificada, e sua condição fetichizada por uma categoria que não guarda guarida com a realidade. Para Agnese Logina o cinema de Eisenstein conferiu voz a quem até então não possuía, corroborando seu contexto política, em especial para o proletário (Entrevista realizada no dia 22 de julho de 2017).

Em “A Greve” percebemos os sujeitos de direito proletários sendo, justamente, equiparados a mercadoria, ou, na visão de Eisenstein, equiparados a uma lógica animalesca. Desde o início temos a atenção para a tomada de poder por parte da classe proletária, conforme vemos na citação de Lenin:

El tema de La huelga que comienza en la cita de Lenin al principio: «La fuerza de la clase obrera está en su acción... Organización quiere decir unidad de acción. unidad de actuación propia a trama de la película cuenta cómo los obreros bolcheviques de una fábrica, tras preparar el terreno con la agitación, convierten «una profesión y actividad en una huelga. En el momento en el que surge la huelga, los obreros la fábrica insisten en la lección de Lenin: tendrán poder, dicen en el mitin. «si pero si mas unidos en la lucha contra el capital». pero la solidaridad afloja, la huelga prolongada agrava los problemas de las familias. Un líder de la huelga, en un momento de violencia indisciplinada es detectada por un espía. Tras ser torturado por la policía, acepta un soborno para traicionar a sus compañeros. A la vez, provocadores lumpes dan a la espalda a los obreros. El cabecilla bolchevique es apresado y la policía desencadena una masacre que hace estragos entre los obreros. La película, es anterior a la revolución de octubre y advierte que solidaridad de clase y la unidad de partido deben mantenerse frente a los enemigos tanto de fuera como de dentro. (BORDWELL, 1999, p.73)

**THE STRENGTH OF THE
WORKING CLASS IS
ORGANIZATION. WITHOUT
THE ORGANIZATION OF THE
MASSES, THE PROLETARIAT
IS NOTHING. ORGANIZED,
IT IS EVERYTHING. BEING
ORGANIZED MEANS UNITY
OF ACTION, THE UNITY
OF PRACTICAL ACTIVITY.**

— LENIN, 1907
a unidade da atividade prática.
LENIN - 1907

Todavía, llega a ser ingenuo el modo por el cual se concibe la posibilidad de huelga; a una cena en la que se discute, en medio de un almuerzo entre los proletarios, insinúa la intención por querer condiciones mejores, pero la incapacidad de pensar para más allá del propio sistema productivo. La expropiación de la fuerza de trabajo es de verdad perjudicial que imposibilita a la ontología revolucionaria en tomar la frente de la propia manifestación, lo que es visto diversas veces por el Efecto Kuleshov aplicado por Eisenstein: una sensación de impotencia, resultado de la propia alienación frente al trabajo, tal como había denunciado Marx (2014, p.116):

Prescindiendo del valor de uso de los cuerpos de las mercancías, queda en ellas una única propiedad: la de ser productos del trabajo. Mas incluso el producto de

trabalho já se transformou em nossas mãos. Se abstraímos seu valor de uso, abstraímos também os componentes e formas corpóreas que fazem dele um valor de uso. O produto não é mais uma mesa, uma casa, um fio ou qualquer coisa útil. Todas as qualidades sensíveis foram apagadas. E também já não é o produto do carpinteiro, do pedreiro, do fiandeiro ou de qualquer outro trabalho produtivo determinado. Com o caráter útil dos produtos do trabalho desaparece o caráter útil dos trabalhos neles representados e, portanto, também as diferentes formas concretas desses trabalhos, que não mais se distinguem um dos outros, sendo todos reduzidos a trabalho humano igual, a trabalho humano abstrato.



A projeção do caráter de pacificação de qualquer manifestação grevista demonstra, ao certo, o contexto superestrutural de um sujeito de direito inserido na própria contradição do sistema produtivo: se a greve é um direito para reivindicar direitos, como poderia ser subtraído do proletário se o mesmo fosse, em efetivo, sujeito deste?

La huelga, pues, presenta una anatomía del proceso político. Expone las técnicas de la clandestinidad revolucionaria en una película que, como Eisenstein sugirió un tanto críticamente, hace un paralelismo entre la «producción» de una huelga y la propia producción industrial (1925d, 59-61). El argumento, asimismo, esquematiza las fases, pruebas y crisis a través de las que pasa una huelga. Además diagnostica las fuerzas con las que tiene que enfrentarse la clase obrera. Al intentar exponer de forma dramática la lucha de clases, Eisenstein establece una gran cantidad de oposiciones entre los obreros y sus enemigos de clase. Y muchas de ellas exigen, un tipo de estilización que Eisenstein asociaba con el «octubre teatral», la representación de grandes espectáculos durante e inmediatamente después de la guerra civil.

A obra de arte, cinematográfica neste momento, confere seu caráter de crítica ideológica quando justamente contraria sua própria função dentro da economia capitalista. A opção de Eisenstein por fazer um filme a partir do ponto de vista de uma greve transparece a preocupação não com as modificações que o próprio sistema produtivo faz a arte, mas



sim com o modo pelo qual se projetará, a partir da montagem intelectual, a produção de efeito no proletário. Este sim deve ser tocado pela esfera artística e refletir sobre a condição de expropriação:

Los obreros, en contraste, están idealizados según el modo típico del «realismo heroico», sin ninguna de las exageraciones de vestuario o actitud con que aparecen las fuerzas burguesas. Además están menos individualizados. La apertura de la película despersonaliza a los agitadores; después del primer plano frontal del director aparecen de maneta oblicua, como silueta; y te liejos (2.10). Más ¡ule í ante, los obreros aparecen por lo general como masa. A veces se destaca alguno en convicto, pero no hay tratamiento en profundidad. De hecho, si algún obrero se manifiesta como personaje, o bien muere pronto (el suicida) o se pasa a la burguesía (el traidor). Toda individualización se utiliza para indicar oposiciones temáticas. La am ante del capitalista, que anima a los policías a que golpeen al obrero detenido, contrasta con la anónima líder bolchevique que se enfrenta a la policía para activar la alarma de incendios. (BORDWELL, 1999, p.74-75)

A cena do furto do trator demonstra muito bem isso, e as consequências quando se tem uma violação de um direito fundamental de primeira dimensão como a propriedade. Muito antes de se falar em utilização do aparelho produtivo, Eisenstein faz uma projeção na qual a cena do furto é mesclada com um efeito de satisfação, que logo será subtraído pelo modo como o qual a forma jurídica trabalha com os delitos patrimoniais:

El contraste entre la caricatura de los enemigos de clase y los tipos románticos de los aliados de clase será central en las últimas películas de Eisenstein, pero sus orígenes se remontan al arte de la guerra civil. La huelga está en deuda con la *La huelga* de los vehículos de propaganda que surgieron en los albores de la revolución de octubre, especialmente la versión «épica» patente en los carteles y festivales de masas, en los que los dirigentes enemigos destacan, por su ridiculización satírica, frente a la masa de obreros. El misterio bufo de M. M. Ermlin y sus decorados emblemáticos con ventanas y persianas había mostrado ya que el arte de izquierdas podía utilizar ese material esquemático. La sátira amante del jefe en la película de Eisenstein tiene su paralelo en *¡China alllá!* de Tretyakov, obra en la que la hija del comerciante chino contempla extasiada cómo dos hombres son estrangulados. (BORDWELL, 1999, p.75)

Não seria necessário, assim, utilizar a força policial, o próprio constrangimento da imputação pelos donos dos meios produtivos já gera um rótulo, uma label, de ladrão para o indivíduo que sofrerá constrangimentos sociais e estará impossibilitado de realizar com precisão seu trabalho. Daí o suicídio de Yakov, que muito surpreende aos espectadores por conta dos motivos; inexistente, na subtração ontológica da mais-valia do trabalhador, um contexto de julgamento subjetivo pelas condições históricas que a classe trabalhadora está inserida:

La participación del espectador se produce de manera más indirecta por el uso que hace Eisenstein de símbolos y tropos. Al igual que otras obras de arte derivadas de la tradición de la guerra civil, *La huelga* alude a la iconografía religiosa. La escena del suicidio del obrero se convierte en un descendimiento de la cruz proletario (2.31), y las retorcidas figuras de los manifestantes bajo el chorro de las mangueras de los bomberos evocan actitudes de mártires (2.32). *La huelga* muestra también un firme compromiso con una forma metafórica de hacer cine. A veces, los rótulos crean el engarce, como cuando un rótulo, después de que el director de la fábrica da una patada con aire de suficiencia a su silla de mimbre, dice: «Sus (tonos descansan sobre el trabajo de los obreros)». (BORDWELL, 1999, p.79)

**COMRADES, THE BOSS HAS
ACCUSED ME OF THEFT.
I AM NOT GUILTY BUT
CANNOT PROVE IT. I REFUSE
TO BEAR THE STIGMA
OF A THIEF, SO I HAVE
DECIDED TO END MY LIFE.
GOODBYE AND REMEMBER
THAT I AM NOT GUILTY.**

— YAKOV STRONGEN
Adeus. E lembrem-se de que
não sou culpado." Yakov Strongen.



A movimentação do proletário se dá, justamente, a partir do momento de reconhecimento da supressão total da ontologia do Outro semelhante, de um outro sujeito proletário revolucionário. Mediando a lógica da produção e reprodução do sistema produtivo, encontra-se o Direito enquanto instrumento de classe que corrobora a expropriação. Somente a partir da subtração do Direito burguês que haveria uma verdadeira concepção de Justiça – iniciando pela justiça entre as trocas. A cena da janela demonstra bem o afastamento entre empresário e proletário, em especial pelo enquadramento de câmera, que faz com que nós – substituindo a visão do dono do meio produtivo – consigamos ver apenas parte do movimento grevista, reduzindo-o:

Do exposto, infere-se que todo capitalista individual, assim como o conjunto dos capitalistas de todo ramo particular de produção, participa da exploração da totalidade da classe trabalhadora pela totalidade do capital e do grau dessa exploração, não só por solidariedade geral de classe, mas também por interesse econômico direto, pois, supondo-se dadas todas as demais condições, inclusive o valor da totalidade do capital constantemente adiantado, a taxa média de lucro depende do grau de exploração da totalidade do trabalho pela totalidade do capital. (MARX, 2008, p.255)

A substituição do teatro pelo cinema gerou a seguinte afirmação de Eisenstein, aqui citado por Guido Aristarco (1960, p.238): “É absurdo procurar aperfeiçoar o arado quando se dispõe do trator”. A metáfora do arado e do trator na composição fílmica em comento não gera apenas uma afirmação eisensteiniana da superioridade moderna do cinema sobre o teatro, também indica a visão do proletkult – e também de Eisenstein – sobre a arte enquanto instrumento de transformação da sociedade, com tons de utilitarismo na visão de Leandro Konder (1967, p.72). Sobre esta afirmação de Konder, discordamos, não creditamos no prisma de Eisenstein uma obrigatoriedade utilitarista, pelo contrário, é justamente por ser leitor de Pavlov e por conceber a estrutura da montagem intelectual que Eisenstein direciona sua mensagem para o proletário, como forma de conscientização, muito antes de qualquer ação política.

β) Por quem cantam os donos dos meios de produção?

Uma das cenas mais emblemáticas, e de melhor uso da técnica metodológica de Eisenstein, é justamente a cena do diálogo entre os representantes do patronato. A cena dos acionistas dialogando enquanto espremem a fruta demonstra de maneira crua o que significa a determinação superestrutural: no momento de retirada da mais-valia retira-se, automaticamente, a ontologia do trabalhador, o que lhe dá o estatuto de humanidade ao transformar a natureza. O jogo da montagem intelectual aqui transparece a revolta na própria projeção fílmica, a ojeriza por uma classe social que vive do trabalho da camada mais pobre da população, e regozija-se disso:

En un lado están las fuerzas del capital, personificadas al principio por el director de la fábrica, obeso y con sombrero de copa, que mira de soslayo a la cántara (2.17). Supervisa a oficinistas remolones, mecanógrafas desgastadas, a un gestor con sombrero de paja y a un viejo capataz. El director, a su vez, ¡iene. que rendir cuentas a los propietarios de la fábrica. Al lado del capitalista y de sus lacayos está la policía, con su rebaño de espías, y el lumpenproletariado, contratado por los espías. Todas estas fuerzas están

presentadas según un espectro de tipos esquemáticos que van desde los más realistas (la policía) hasta la caricatura (el capitalista y su equipo), lo grotesco (los animales espías) y lo circense (el rey vagabundo y su séquito). Eisenstein introduce un toque estrafalario incluso en los momentos más naturalistas: en la escena en que el administrador de la policía soborna al bolchevique capturado hay también un par de enanos bailando sobre la mesa, y su baile seductor remeda la aquiescencia del traidor. (BORDWELL, 1999, p.74)

Eisenstein é preciso ao colocar a Carta de Reivindicações do trabalhador como a forma pela qual o acionista limpa a sujeira, sendo bem emblemático: é pela desconsideração do outro enquanto sujeito que se afirma a injustiça nas trocas econômicas, a produção da subjetividade pela norma jurídica apenas oculta esse procedimento com a concessão de uma ilusão sistêmica, a de que todos são iguais perante a lei (PASHUKANIS, 1989, p.28). Todavia, sabemos da impossibilidade desta afirmação por questões de desenvolvimento da circulação mercadológica inserida no seio social.



Assim, resta nítido o caráter fetichista do sujeito de direito, pois embriaga a consciência racional do proletário enquanto um ser alvo de direitos e garantias basilares, apto a dialogar com seu empregador, o que, na concretude, apresenta-se como uma das formas de contradição que está oculta pela forma mercadoria tendo em vista a opção política liberal. A troca da mercadoria sempre será a chave para desvendar as categorias de ocultamento do sujeito histórico (MASCARO, 2013, p.18).



A greve enquanto representação criminosa demonstra, por si só, a forma pela qual o direito possui seu nítido caráter histórico. A proporção da pena é uma falácia inserida na impossibilidade feita pela circulação mercadológica em se questionar a função de uma norma repressiva, em especial sobre o evento grevista. É por isso que a utilização do contexto superestrutural punitivo é aqui memorada por Pashukanis (1989, p.144), a saber:

Se o direito privado reflete mais diretamente as condições gerais de existência da forma jurídica enquanto tal, o direito penal representa a esfera na qual a relação jurídica atinge a maior tensão. O momento jurídico, aqui, destaca-se em primeiro lugar e mais claramente das práticas costumeiras e torna-se totalmente independente. No processo judicial, a transformação das ações de um homem concreto em atos de parte jurídica, isto é, de um sujeito de direito, é muito clara. Para distinguir as ações e os desejos quotidianos das manifestações jurídicas de vontade, o direito antigo servia-se de fórmulas e cerimônias solenes, particulares. O caráter dramático do processo judicial criou de maneira sensível uma existência jurídica particular ao lado do mundo real. De todos os ramos do direito é precisamente o direito penal aquele que possui o poder de tocar a pessoa individual de modo mais direto e mais brutal. É por isso que o direito penal sempre suscitou o maior interesse prático. A lei e a pena que pune a sua transgressão são, em geral, estreitamente ligadas entre si, de forma que o direito penal desempenha o papel de um representante do direito: é uma parte que substitui o todo. [...] Com efeito, a idéia jurídica, isto é, a idéia da equivalência, só se exprime limpa e claramente, e só se realiza objetivamente no estágio de desenvolvimento econômico no qual esta forma de equivalência torna-se costumeira como igualitarização nas trocas; por conseqüência, em nenhuma. Hipótese no mundo animal, mas apenas na sociedade humana. Para isto não é necessário que a vingança tenha sido completamente suplantada pela reparação.

Logo, a forma de tratar o proletário é com o maior grau de ironia possível, qual seja, vivendo a ilusão de um sujeito de direito universal, que também porta direitos, mas, como nos projeta o método de Eisenstein, é equiparado a mero animal. Perceba como a lente do diretor soviético nos demonstra uma técnica de montagem angustiante para a figura da greve, em especial quando se reconhece a impossibilidade da mesma e necessário retorno para a esfera laboral, reforçado pelo constante uso metafórico:

Esta amplia exploración de las posibilidades metafóricas del cine es típica del enfoque pluralista que tiene *La huelga*. Las actuaciones, especialmente en la facción capitalista, son una antología de estilos teatrales de la época. El montaje manifiesta también un similar aliento experimentador. En varios momentos, Eisenstein demuestra su control de las estrategias ortodoxas de montaje; el trepidante montaje paralelo entre el alboroto de los huelguistas y el *Loque del pito*, por ejemplo, o el impecable plano/contraplano cuando el mono negocia con el rey. En conjunto, sin embargo, la película se distancia críticamente del estilo de montaje americano y de las primeras obras de Kuleshov. (BORDWELL, 1999, p.81)

**SHOULD THE WORKERS
RETURN TO THE FACTORY,
THEY WILL BE EXPECTED
TO BEHAVE THEMSELVES
IN A PROPER AND
PROFESSIONAL MANNER.**

As cenas abaixo demonstram o nível de desespero do proletário ao ser confrontado pela estrutura punitiva. Tal como afirmou Pashukanis, é o Direito Penal – e suas estruturas de controle social – que mais toca o aporte subjetivo do indivíduo, em sua liberdade. A técnica de montagem aqui sustenta uma euforia negativa, uma corrida para a salvação em um contexto de indistinção – tal como uma matilha de animais – na qual a vida toma o mesmo valor de um semovente, de uma mercadoria, uma instituição de terror:

A jurisdição criminal do Estado burguês é o terror de classe organizado que só se distingue em certo grau das chamadas medidas excepcionais utilizadas

durante a guerra civil. Spencer demonstrou a analogia completa, a própria identidade existente entre as ações defensivas dirigidas contra os ataques externos (guerra) e as reações contra aqueles que perturbam a ordem interna do Estado (defesa judiciária ou jurídica). O fato de que as medidas do primeiro tipo, isto é, medidas penais sejam utilizadas *principalmente* contra os elementos desclassificados da sociedade, e que as medidas do segundo tipo o sejam *principalmente* contra os militantes mais ativos de uma nova classe que deseja assumir o poder, não muda a natureza fundamental das coisas, mas, apenas, a regularidade e complexidade maior ou menor do procedimento utilizado. Não se pode compreender o verdadeiro sentido da Prática penal do Estado de classe sem partir de sua natureza antagonista. (PASHUKANIS, 1989, p.151-152)



A utilização da água para dispersar os manifestantes aqui é deveras emblemática, pois reforça a tratativa do mesmo na condição animalésca; dispersar a partir da utilização do poder de polícia do Estado uma manifestação proletária legítima. Neste ponto, a montagem intelectual de Eisenstein é precisa ao indicar o pavor, o pânico, do proletário que é reduzido a uma condição de coisa descartável:

Los motivos del agua y del círculo culminan en la secuencia del asalto de los bomberos. Uno de los pasajes más espectaculares y provocadores del cine de Eisenstein es la secuencia de los bomberos con las mangueras, que usa un montaje rítmico y composiciones en diagonal para crear un movimiento palpitante. El motivo del agua alcanza su apogeo cuando los chorros alcanzan el plano en vectores que evocan las composiciones constructivistas de El Lissitzky (2.29). Los bomberos lanzan toda la fuerza de sus mangueras contra los obreros. Ahora la rueda es la de un camión de bomberos, y se vuelve contra los obreros; la espuma del agua a presión empuja a un obrero que cae en una carretilla (2.30). En términos que Eisenstein elaboraría en su teoría posterior,

el agua y los círculos forman «líneas» basadas en imágenes que se entretajan a lo largo de la película y «anudan» la masacre final. (BORDWELL, 1999, p.78)



A ordem emanada pela lógica superestrutural reforça que o capitalista tem como capacidade evocar as iras do aparto público para repreender a estrutura proletária, reduzida a um sujeito de direito em sua acepção originária pela intencionalidade burguesa, que atuará pela sua faceta policialesca para repreender o contexto grevista:

O direito penal é uma parte integrante da superestrutura jurídica, na medida em que encarna uma variedade desta forma fundamental à qual a sociedade moderna está submetida: a forma de troca de equivalentes com todas as suas conseqüências. A realização destas relações de troca no direito penal é um

**“...IN THE FACTORY DISTRICT,
A STATE LIQUOR DEPOT WAS
LOOTED AND BURNED BY
STRIKING WORKERS. THE
MOB WAS DISPERSED WITH
FIRE HOSES. THE SITUATION
THERE IS TENSE, AMID FEARS
OF FURTHER VIOLENCE.
TROOPS HAVE BEEN SENT IN
BY ORDER OF THE GOVERNOR.”**

uma loja de bebidas foi saqueada
e incendiada pelos grevistas.

aspecto da realização do Estado de direito como forma ideal das relações entre produtores de mercadorias independentes e iguais que atuam no mercado. Mas como as relações sociais não se limitam às relações jurídicas abstratas entre proprietários abstratos de mercadorias, a justiça penal não é apenas uma encarnação da forma jurídica abstrata, mas também, uma arma poderosa na luta de classes. Quanto mais esta luta se torna aguda e violenta, mais a dominação de classe tem dificuldades de se realizar no interior da forma jurídica. Neste caso o tribunal "imparcial" com suas garantias jurídicas, é substituído por uma organização direta da violência de classe, cujas ações são geradas exclusivamente por considerações de oportunidade política. Se considerarmos a sociedade burguesa, em sua essência, como uma sociedade de proprietários de mercadorias, faz-se necessário considerar *a priori* que o seu direito penal é jurídico em seu sentido mais elevado, no sentido mais preciso do termo. (PASHUKANIS, 1989, p.154)

O emblemático final serve como um atento a classe operária, de que a carência de organização pode gerar, desde já, uma deficiência na própria forma de observância a lógica da greve. A supressão da mais-valia é uma atuação de subtração da própria ontologia do trabalhador, ou seja, ao transformá-lo em mercadoria para maximizar a lógica de produção de lucro, o capitalista vai ao extremo da apropriação da ontologia do trabalhador, que resulta, na imagem de Eisenstein, em uma equiparação a um abatimento coletivo, tal qual um animal. Aplica-se uma desproporcional pena justificada pela atuação da função policialesca do Estado na repreensão da violação patrimonial privada, mas que confere a desproporcionalidade travestida de justiça pela via punitiva:

Os conceitos de delito e pena são, como ressaltado que foi dito precedentemente, determinações necessárias da forma jurídica, da qual não poderemos nos desembaraçar até que comece o desaparecimento da superestrutura jurídica em geral. E tão logo comece realmente a desaparecer - e não apenas nas declarações -, estes conceitos tornar-se-ão inúteis, então esta será a melhor prova de que o horizonte limitado do direito burguês enfim se alarga à nossa frente. (PASHUKANIS, 1989, p.166)



**AND LIKE BLOODY
UNFORGETTABLE SCARS
ON THE BODY OF THE
PROLETARIAT LAY THE
WOUNDS OF LENA, TALKA,
ZLATAUST, YARO, SLAVL,
TSARITSIN, AND
KOSTEROMA.**

jazem as feridas de Lena,
Talka, Zlastoust, Yaro,

B) O ENCOURAÇADO POTECHKIN (БРОНЕНОСЕЦ ПОТЁМКИН/1925/UNIÃO SOVIÉTICA)

“O Encouraçado Potemkin” continua sendo uma obra de referência para qualquer estudioso na área de cinema, bem como na percepção sobre a questão da opressão social pelo prisma do materialismo histórico-dialético. A película possui um condão de representação da classe proletária ainda pouco vista até hoje, em razão da intensidade, do

volume, da tentativa de conferir a revolta pelo prisma cinematográfico – algo que Eisenstein faz com elogios:

La acorazado Potemkin fue considerada durante mucho (tempo como la obra maestra del cine mudo. En 1958, una encuesta entre críticos internacionales la proclamó la mejor película de la historia. Posteriormente, sin embargo, la película ha ido envejeciendo en la sombra, como algo trivial o que incluso se menosprecia hasta entre los estudiosos de Eisenstein. Pero el redescubrimiento de La huelga y la revalorización de Octubre convirtieron al Potemkin en un clásico oficial y aceptado. Lo que nos interesa, su importancia es múltiple. Dentro de la carrera de Eisenstein, su estricta unidad representa un intento de llevar la experimentación de La huelga a nuevos fines. Respecto a la forma cinematográfica, la sutileza de Eisenstein es más profunda de lo que se supone. La cuidadosa organización de los capítulos y episodios de la película va pareja con el rico desarrollo de motivos visuales. Eisenstein explora también algunas opciones de decorados y montaje con rigor sin precedentes, cosa que culmina en la secuencia de la escalinata de Odessa. Más en general, puede verse esta película como una síntesis trascendente de las tendencias de la época en la literatura y el teatro. El Potemkin, que debe menos al constructivismo que al «realismo heroico» de la NEP, establece la senda de un cine específico soviético. (BORDWELL, 1999, p.84)

O Encouraçado teve produção da Goskino, representado na pessoa de Jacob Bliokh; a cargo da direção, roteiro e edição estava Sergei Eisenstein, que contou com o cenário por Nina Agadzhanova-Shurko, fotografia de Eduard Tisse, e direção de arte de Vasili Rakhals. No elenco estava Aleksander Antonov (Grigory Vakulinchuk, o marinheiro soviético), Vladimir Barsky (Comandante Golikov), Grigori Alexandrov (Chefe de Comando Giliarovsky), Aleksander Liovshin (Oficial), N. Poltatseva e Beatrice Vitoldi. Diferentemente de “A Greve”, o “Encouraçado” confia que o espectador ganhe a empatia sentimental com os atores:

Otra fuente de atracción emocional de la película es la decisión de Eisenstein de restringir el saber del espectador. La huelga, Octubre y Lo viejo y lo nuevo utilizan una mutación omnisciente que pasa libremente del protagonista al antagonista, proporcionando siempre al espectador el máximo de información. En el Potemkin, con excepción de unos momentos que muestran lo que tramaban los oficiales del buque, Eisenstein nos muestra totalmente a lo que los personajes positivos saben y sienten. El ataque de la escalinata de Odessa sorprende al espectador porque no hay indicación de que los cosacos lo hayan planeado. Igualmente aumenta el suspense en el clímax final, pues Eisenstein no nos sitúa en ningún buque de la flota zarista y no quiere decirnos cuál será la reacción de los oficiales ante el paso del Potemkin. En general, restringiendo nuestro margen de conocimientos al de las fuerzas progresistas en lucha, la narración exige un lazo de unión emocional más fuerte con ellos. (BORDWELL, 1999, p.84-85)

Inicialmente pensado enquanto um episódio de uma série com oito partes para celebrar a revolução de 1905, seu relato cinematográfico nos apresenta a tripulação do Encouraçado

Potemkin, que após uma viagem encontra-se em situação insalubre, sendo servidos com uma dieta baseada em uma carne infestada de vermes, amontoados no deque. Tendo em vista a condição que estavam, começam um agrupamento, alguns tentam escapar, alguns são colocados para serem alvejados pela indisciplina. Todavia, Vakulinchuk – o marinheiro bolchevique – consegue retirar da cabeça dos marinheiros a ideia, iniciando a revolta no navio. A fidelidade histórica é marca distintiva:

Ésta debe más, claro está, al mito que a la fidelidad histórica. Aunque Eisenstein se sentía orgulloso de su investigación de los informes y memorias de los amotinados, y aunque se sirvió de! agitador estudiante Konstantin Feldman. como actor y asesor histórico, la película se toma grandes libertades. (Véase Amengual, .1980, 155-159 y Wenden, 1981). Eisenstein sintetiza los acontecimientos de 1905; el duelo por Vakulinchuk en Odessa hace referencia a una pausa durante los levantamientos de Moscú y ya secuencia de la escalinata Funde la masacre de Odessa con otra de Baku. Con el uso de la tipificación, la burla antisemita junto a la tienda de Vakulinchuk se convierte en una premonición de la sociedad reaccionaria «Centurias negras» que surgió en respuesta al levantamiento de 1905. Y lo que es más, el final triunfal interrumpe el episodio histórico y omite hacer referencia a que, a la postre, los amotinados fueron exiliados y encarcelados. «Interrumpimos los acontecimientos en el momento en que podía ser un “triunfo” para la revolución», admitió Eisenstein (.1926b, 67). (BORDWELL, 1999, p.85)

A caminho de Odessa⁹³, encontram apoio da população, que levam comida para eles, todavia, em uma das cenas mais célebres da história do cinema, oficiais do governo aparecem para dispersar o movimento de apoio, fazendo com que os revoltos de Potemkin atirem contra os soldados para auxiliar a população:

Como en La huelga, la historia se hace colectivamente: los marinos son arrastrados ala rebelión, los ciudadanos de Odessa se movilizan por el sacrificio de Vakulinchuk. la flota se niega a disparar contra el Potemkin. Pero su dimensión referencia!, así como su presión por provocar emoción, permiten una nueva relación entre el individuo y la masa. En La huelga, las fuerzas burguesas, aunque expresadas en tipos, están mucho más individualizadas que los bolcheviques. En contraste, los relatos del motín del Potemkin habían creado ya una galena de héroes: el agitador Matyushenko, el mártir Vakulinchuk, el estudiante Feldman y otros. Aunque están representados a grandes rasgos, estos personajes tienen identidades más claras que los agitadores y obreros de La huelga. Incluso la masa anónima de la ciudad masacrada en la escalinata está caracterizada con más viveza que las víctimas de la película anterior, Tretyakov comentó que los escritores dramáticos tenían problemas «a la hora de pasar de la descripción de tipos humanos a la construcción de normas (modelos ejemplares)» (Stephan, 1981, 184), La huelga no lograba dar este paso; el Potemkin sí lo consigue. Su creación de «modelos ejemplares» marca una nueva fase en el realismo heroico del cine soviético. (BORDWELL, 1999, p.85-86)

⁹³ A French magazine article about the mutiny provided the likely starting point for the film's scenario. The cast was assembled from residents of Odessa, augmented by Eisenstein's colleagues, with First World War newsreel being used for shots of the fleet in the film's final section. (GILLET, 2008, p.27).

O apoteótico final sugere a esperança que outrora não vimos em “A Greve”⁹⁴, os marujos de Potemkin ganham apoio de demais Encouraçados, para lutar pela causa proletária. Vale ressaltar que o filme se divide em cinco partes:

La película se divide en cinco partes distintas, cada una correspondiente a un rollo y con una indicación de «capítulo». La mayoría de los rollos contienen dos o más segmentos, con lo que hay un total de diez secuencias distintas. Este «esqueleto argumental», como Eisenstein lo llamaba (1926c, 75), presenta un impulso revolucionario que se va expandiendo cada vez más. Como las olas que rompen en la costa en los planos iniciales, la rebelión va cogiendo fuerza poco a poco, difundándose desde los agitadores a una parte de la tripulación, a toda la tripulación, a todos los sectores de la población de Odessa y por último a la marina zarista. (BORDWELL, 1999, p.86)



A versão que aqui analisamos, que leva a assinatura de origem da Sovexportfilm⁹⁵, o negativo foi vendido para a Alemanha em 1926, e retornou para a União Soviética apenas no ano de 1940, com o corte feito de vários trechos pelos distribuidores germânicos. Foi

⁹⁴ A la vez, Eisenstein insistía en que el Potemkin no era sólo el sucesor de La huelga, sino una respuesta contemporánea a ella. Dado que la NEP ha asimilado economías de mercado, decía, así el Potemkin, voluntariamente, adopta el patetismo del «verdadero arte»: sentimientos, lirismo, retratos psicológicos y fervor apasionado. Y dado que la política de la NEP pretendía llegar al socialismo por medio de un viraje en la dirección contraria —no sea, hacia el capitalismo— así el Potemkin pretendía despertar emoción y apoyo al partido por medio de medios cinematográficos más tradicionales. Dejando aparte la forzada comparación con la NEP, podemos ver que Eisenstein considera todos los estímulos de igual valor potencial para crear el efecto deseado en el espectador. La neblina del puerto de Odessa no es menos potente que el sacrificio de un toro. (BORDWELL, 1999, p.84)

⁹⁵ Agência Federal de Cultura e Cinematografia da Federação Russa, abolido em 2008 pelo governo de Vladimir Putin.

Ivor Montagu quem foi o principal responsável por trazer uma cópia para a London Film Society, em 1929, a fim de exibi-lo na instituição; por sua vez, Jay Leyda – que nos presenteou com a tradução de “Film Form” aqui utilizado - quem foi a responsável por trazer uma cópia para os Estados Unidos, em 1936.

Tanto a cópia de Ivor como de Jay vieram de Moscou, logo não possuem os cortes da versão germânica. A restauração feita em 1977 – que aqui é utilizada – por Ennio Patalas, por parte do Munich Film Museum, incorporou doze cenas da versão britânica, bem como material por parte da restauração feita pelo New York Museum of Modern Art (MOMA), que havia revitalizado a cópia de Leyda. (GILLET, 2008, p.28)

A versão de Munique é a mais próxima que temos da versão completa do filme, que teve sua exibição banida da França e do Reino Unido até 1950, e na Itália até 1960 – em que pese a existência de exibições privadas feitas por institutos de cinema (GILLET, 2008, p.28), a recepção do filme inicialmente foi variada⁹⁶:

Soviet reviews on the film's initial release were mixed. For the correspondent of the Moscow evening paper, *Vecherniaia Moskva*, ‘The film is an event. Just as Griffith's *Birth of a Nation* initiated the great American cinema, so this second work by Eisenstein initiates *the great Soviet cinema*.’ [original italics]⁵ Yet the artist Alexei Gan could write: ‘The work of the cameraman is good, but sentimental. The individual performers illustrate well the eclectic method of the production. *Potemkin* sows confusion in Soviet cinema. As a whole, it is a bad film.’⁶ The film's reputation in the Soviet Union was allied to that of its director. Although *Potemkin* was a celebration of people power, Eisenstein was attacked for not following the party line. After Stalin's death, dissidents including Solzhenitsyn accused Eisenstein of being an opportunist, while the authorities branded him a Stalinist. A member of a Soviet delegation visiting Hollywood in 1979 opined that Eisenstein could only be taken seriously for his editing and cinematography. A review of the DVD for the Maoist Internationalist Movement in 2001 was equally dismissive, complaining of unfinished plot threads resulting from Eisenstein's concern with achieving maximum effect.⁸ In the West, the initial response was mixed. The correspondent of *The Times* summed up the negative view: ‘*The Battleship*

⁹⁶ Na própria União Soviética, todavia, devemos fazer uma interessante pontuação: The circumstances of Soviet film-going make it difficult to gauge the response of the first audiences. Richard Taylor concludes that the film was popular on the workers' film circuit in the USSR, but less so where people had to pay. In Moscow, it ran for a month in the winter of 1926; *Robin Hood* (Allan Dwan, US, 1922), starring Douglas Fairbanks, ran till the summer.¹¹ *Potemkin*'s commercial potential in the West was summed up by Fred Schader in *Variety*: It may interest a few Russians in this country, but it is utterly devoid of entertainment and box office value. The authorities need not fear that the showing of this picture will cause any unrest among the lower classes in this country, for not enough of them will see it to make any difference. Those that are out-and-out reds, and those that are inclined to socialism will undoubtedly find great things about the picture, but hardly anyone else will.¹² Censorship ensured that the film was more talked about than seen; *Potemkin* was too dated to arouse general interest by the time it became freely available, and it does not feature in audience polls. (GILLET, 2008, p.29)

Potemkin disappoints most of the hopes which the censor's ban has aroused. . . . In particular, the massacre of the citizens of Odessa, effective enough in itself, loses all reality from the omission of any mention of the riots and arson which were its immediate cause.⁹ When the *Sight and Sound* top ten list was published in 1952, such opinions went unheard. *The Battleship Potemkin* was judged the greatest film at the Brussels World Fair in 1958 and if it has lost its pre-eminence, it regularly features in *Sight and Sound* decennial listings. (GILLET, 2008, p.28)

Tal como fizemos em “A Greve”, para fins de análise filmica, dividiremos a projeção em dois momentos, a fim de estabelecer, mais uma vez, o potencial do método de Eisenstein enquanto crítico do Direito burguês.

α) Homens e Vermes?



O início do filme tece uma projeção tecnicamente frenética de Eisenstein, que já dita o ritmo da obra enquanto uma filmagem nervosa, caótica e voltada para conferir a percepção imagética de um ambiente inóspito, fétido, horrendo, que é resultado das contínuas violações a dignidade dos marinheiros, que chega a seu epítome justamente quando se vê que a carne da sopa estava infestada de vermes:

El Potemkin. pues, apunta hacia el patito revolucionario. «La huelga es un tratado. el Potemkin es un himno» (1926b, 69). Es también un ataque al público, pero con unos medios más unificados y «motivados»; no es guiño! de agitación, sino épica comunista. Sobrevive el excentrismo o sólo cie forma

matizada, como las volteijas de los oficiales lanzados por la borda o la suave caricatura del pope. Mientras que La huelga utiliza la estética de agitación de la guerra civil para homenajear insurrecciones frustradas, el *Potemkin* es la primera saga de Eiscusteki sobre el triunfo revolucionario. La variopinta combinación de hechos que presentaba La huelga es aquí el preciso trazado de tres días de 1905, cuando el espíritu de la revolución prendió en unos marinos amotinados. En el *Potemkin*, la apropiación bolchevique del impulso revolucionario halla su más concreta y heroica expresión. (BORDWELL, 1999, p.85)

Interessante notar a utilização do elemento naturalístico aqui: o verme pode ser interpretado na sua pluralidade de sentidos frente a questão proletária. De um lado, o modo pelo qual a superestrutura trata os marinheiros é uma manobra de reduzi-los a seres insignificantes, tais quais estes aqui analisados:

Un motivo más central es el del ojo. Es introducido en la secuencia 3, cuando el doctor Smirnov examina la carne (2.59) y declara que los gusanos son sólo larvas. El ojo se asocia en principio a un poder que simplemente niega la verdad visible. Durante el motín (secuencia 5), el motivo es signo de doblez, cuando el pope finge estar inconsciente, pero mira lo que está pasando abriendo sólo un ojo. Poco después, cuando Gilyafovskv dispara contra Vakulinchuk. Eisenstein nos ofrece un primerísimo plano de sus ojos abriéndose (2.60). Pero en el segmento 8, un rótulo nos dice que «Alerta y con vista aguda, la cosía vela por el acorazado», transfiriendo el poder de visión a la gente de la ciudad. Al final de la escena, sin embargo, la vieja maestia sufre en las escalinatas de Odessa una horrible herida en el ojo (2.6!). Como en el *Potemkin*, el motivo de ojo evoca ahora no la fuerza o sino el saqueo de sus víctimas. (BORDWELL, 1999, p.92)

Por outro, vemos a sapiência de Eisenstein, que inverte de modo dialético a projeção para demonstrar que os verdadeiros vermes, quem se vale da decomposição da classe trabalhadora, são justamente os representantes do Estado capitalista:

The first section, 'Men and Maggots', introduces Vakulinchuk, who tries unsuccessfully to incite his fellow seamen to rebellion. He provides a narrative link with the following section, 'Drama on the Quarterdeck', in which the crew are pushed so far that they side with him. I feel little concern for somebody whose only function is to serve the plot. He is never presented as an individual, which makes it hard to understand the townspeople's response to his death. The quarterdeck scene does have drama, though I puzzle over how such a large company of guards is assembled so quickly, or why the sailors allow themselves to be covered with a tarpaulin, given the spirit they have already shown in disobeying orders. Following a narrative depends on a logical development from one event to another rather than this disjointed approach. (GILLET, 2008, p.30)

"REVOLUTION IS WAR. OF ALL
THE WARS KNOWN IN HISTORY
IT IS THE ONLY LAWFUL, RIGHTFUL,
JUST, AND TRULY GREAT WAR...
IN RUSSIA THIS WAR HAS BEEN
DECLARED AND BEGUN."
/ LENIN, 1905./

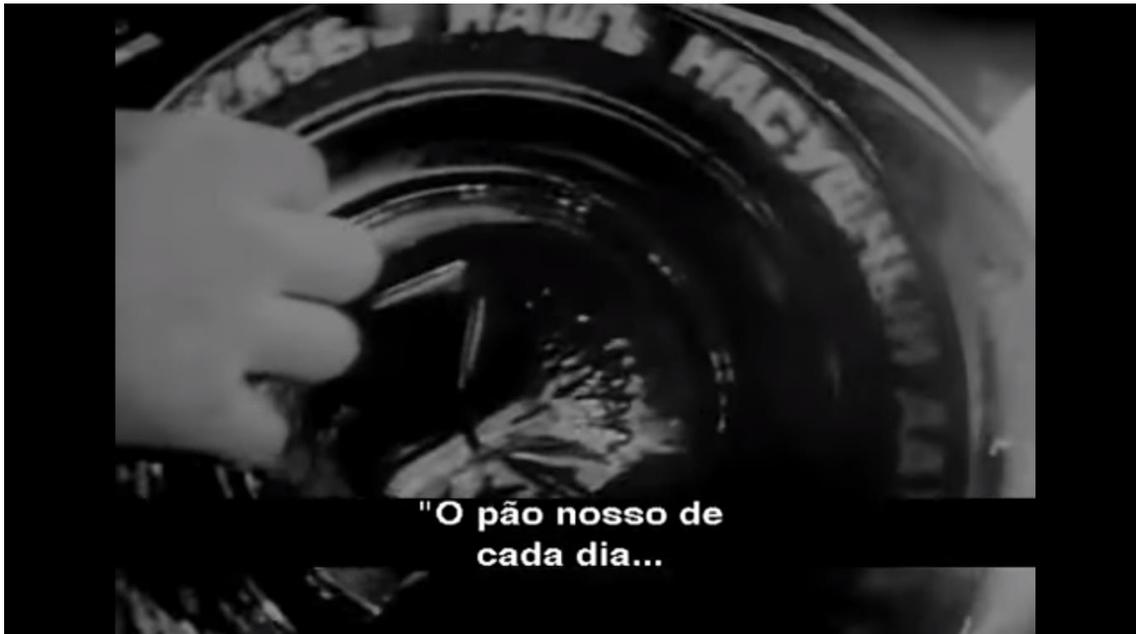
/Lenin, 1905/.

A frase de Lênin aqui exposta também já confere o tom do filme, ao relacionar a questão da atuação proletária e do reconhecimento da identidade de classe como força motriz para a própria manifestação do trabalhador. A “guerra” é justamente no enquadramento dos responsáveis pelo Encouraçado como os inimigos a serem combatidos pela revolta dos marujos, que aqui serão enquadrados como a classe a ser superada pela movimentação dos sujeitos expropriados. De acordo com Naum Kleiman, em documentário denominado “Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur”, dirigido por Artem Demenok, e distribuído pela Transit Film, a frase de Lênin substituiu a frase original, que era de Leon Trotsky, visto, à época do lançamento, já como persona non grata por parte dos revoltosos soviéticos.

**- Товарищи!
Пришло время,
когда и мы должны
Camaradas! Chegou a hora de
dizermos nossa palavra.**

A tomada de consciência por parte dos revoltosos é um ponto distintivo de “A Greve” pelo momento em que acontece: logo no início da película percebemos que a “dialética do verme” teve impactos substanciais na percepção subjetiva dos marinheiros, que uma vez percebendo sua condição de classe vislumbra o caráter de fetichismo de sua condição laboral: não são sujeitos de direito, mas indivíduos reduzidos a condição mais pífia da existência e da exploração social:

Da mesma forma que os atos de troca da produção mercantil desenvolvida foram precedidos por atos ocasionais e de formas primitivas de troca, tais como, por exemplo, as doações recíprocas; igualmente, o sujeito de direito, com a esfera de domínio jurídico que se estende à sua volta, foi precedido historicamente pelo indivíduo armado, ou, mais freqüentemente, por um grupo de homens (gens, horda, tribo), capaz de defender no conflito, na luta, o que para ele representa as suas próprias condições de existência. Esta estreita relação morfológica criou um vínculo evidente entre o (tribuna) e o duelo entre as partes de um processo) e os protagonistas de uma luta armada. Mas com o crescimento das forças sociais reguladoras, o sujeito perde a sua concretização material. Em lugar de sua energia pessoal, surge a força da organização social, ou seja, da organização de classe, que encontra a sua expressão mais alta no Estado. A abstração impessoal de um poder estatal agindo no espaço e no tempo com regularidade e continuidade ideal corresponde, então, ao sujeito impessoal e abstrato do qual é o reflexo. (PASHUKANIS, 1989, p.92)



Emblemático notar na cena acima a utilização precisa do Efeito Kuleshov, já na atitude filtrada de Eisenstein, que aumenta o grau de nervosismo e inconformismo por parte do espectador ao observar o caráter quase que de mensagem metafísica ao proletário: da oração do pai nosso, que menciona o pão nosso, até a condição de serem reduzidos a verme, o proletário deve tomar por base a intensidade da exploração enquanto motor de revolta contra as condições históricas que constroem sua classe:

While the goal of continuity editing is to create the illusion of a smooth flow of time within a scene, Montage cutting often created either overlapping or elliptical temporal relations. In *overlapping editing*, the second shot repeats part or all of the action from the previous shot. When several shots contain such repetitions, the time an action takes on the screen expands noticeably. Eisenstein's films contain some of the most famous examples of this tactic. *Potemkin* deals with a mutiny by sailors oppressed by their Tsarist officers; in one scene a sailor washing dishes gets upset and smashes a plate. This gesture, which would take only an instant, is spread across ten shots (Figs. 6.19—6.28). Such overlapping helps emphasize the first rebellious action of the mutiny. In *October*, scenes such as the raising of the bridges and Kerensky ascending the stairs in the Winter Palace take more time than they would in reality. (BORDWELL, THOMPSON, 2004, p.142)

Percebem, portanto, seu contexto de mecanismo de classe destituído de subjetividade em prol do cerceamento da própria classe social a que pertence: a percepção do sujeito de direito enquanto ficção, demanda, também, o reconhecimento de sua identidade de exclusão e caráter ficcional:

A igualdade dos sujeitos somente era pressuposta para relações compreendidas em esfera relativamente pequena. Assim, os membros de um mesmo estado social, na esfera dos direitos dos estados, os membros de uma corporação eram iguais na esfera dos direitos corporativos. Nesta etapa o sujeito de direito só aparece como portador abstrato de todas as pretensões jurídicas concebíveis na qualidade de titular de privilégios concretos. (PASHUKANIS, 1989, p.93)



A conclusão é feita pelos próprios marujos, que ao serem requisitados para alvejar um dos sujeitos não queridos pela tripulação do Potemkin, toma consciência de seu ato de subtrair um membro da lógica proletária, ou seja, um idêntico na exclusão social:

La escena se divide en varias líneas de acción. Una es con los marineros apoderándose de las armas y luchando con los oficiales. Una línea de acción paralela se centra en la persecución asesina que hace Gilyarovskiy y Vakulinhuk. Otros episodios destacan brevemente: el capitán es arrastrado, un oficial se sube a un piano y es reducido. miembros de la tripulación tiran a los oficiales al mar. En el clímax, Gilyarovskiy logra disparar y matar a Vakulinhuk y la secuencia concluye con su cuerpo transportado por la pasarela. Así, imágenes de Vakulinhuk (su toma de posesión de la cámara y su muerte) enmarcan el motín. Y así, muchos detalles de la localización se asimilan en el desarrollo del drama. Shklovsky elogió la capacidad de Eisenstein de «anotar», de la misma manera, el potencial dramático de la escalinata de Odessa como localización (Amengua]. 1980. 620). Esta estricta organización influye en la presentación de motivos. El Potemkin justifica sus elementos recurrentes porque son plausibles, en La huelga, por mantener el motivo del círculo, los agitadores se reúnen entre anillos desechados de tuberías de evacuación. En el Potemkin, los motivos gráficos surgen de manera más natural de la propia localización. El barco establece el drama tanto en sus horizontales como en sus verticales (2.46). Los motivos gráficos destacan en la ciudad de Odessa, que está representada claramente en vertical (como el fundido que

introduce un tramo de escalera, 2.47) y horizontal (los muelles), Eisenstein con frecuencia filma la ciudad para que tenga la estructura dividida en niveles del barco (2.48, 2.49). El motivo de la cruz pasa por un desarrollo similar. Temáticamente indica la alianza entre la religión y la opresión militar. La cruz aparece por primera vez durante la escena en el alcázar, y la lleva el pope que surge de debajo de la cubierta. Cuando el pelotón de fusilamiento apunta a Jona, Eisenstein convierte la cruz en arma al introducir un plano del pope, que mueve la cruz como si fuera una porra. Dos planos después, Eisenstein compara este gesto con el de un oficial empuñando una daga. Durante el combate en la cubierta, el pope esgrime la cruz como si fuera una estaca, y cuando el pope tiene que retroceder, la cruz cae a la cubierta como si fuera un cuchillo.

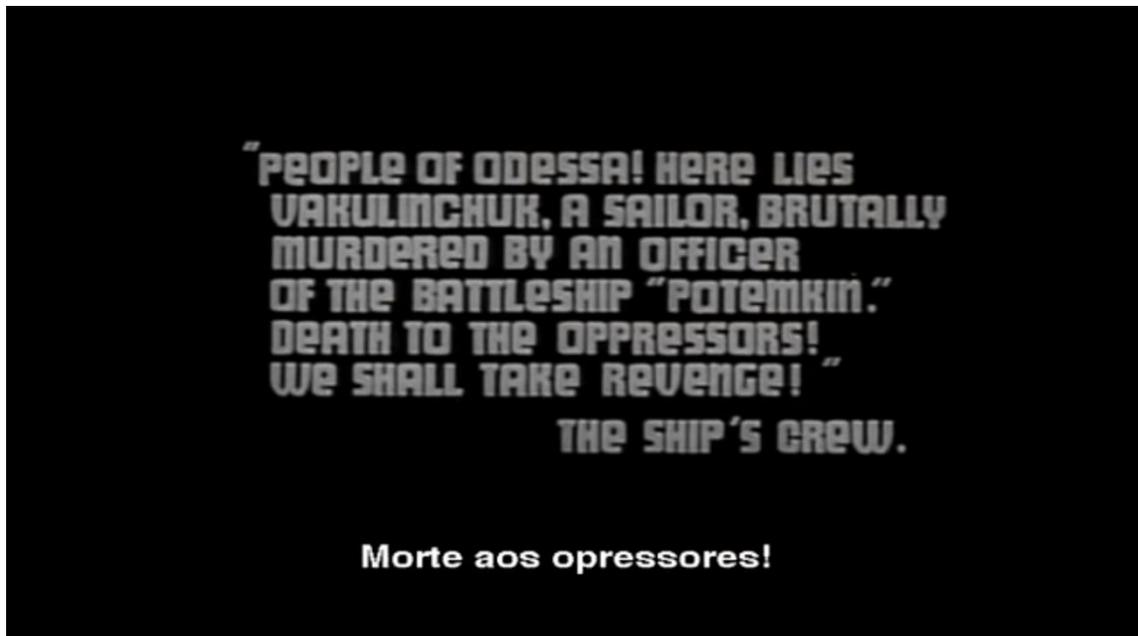
Interessante notar que o próprio Eisenstein relatou que na morte de Vakulinchuck utilizou de um recurso de edição bem interessante. De acordo com ele, as projeções de Potemkin foram vistas por milhões de pessoas, de diversas nacionalidades, e era muito comum um aperto na garganta quando o corpo de Vakulinchuck é velado, todavia, houve um artifício de montagem, no qual, ele não se encontra na cena, mas na que a dor e o velório se transforma em ódio e fúria do povo, na manifestação de protesto nas tendas (EISENSTEIN, 1987, p.137).

β) Odessa nossa de cada dia

O contexto das “Escadarias de Odessa” talvez representem uma das mais celebradas cenas de qualquer projeção cinematográfica até hoje. Não cabe apenas regurgitar a genialidade de Eisenstein em toda a métrica inserida neste trecho, mas reconhecer que existe uma intencionalidade política e ideológica na utilização das técnicas de montagem, em especial na sua vertente intelectual, que insere no espectador a sua própria identidade e empatia de classe frente aos expropriados. Roger Corman manifesta fundamental ideia nesse sentido:

“Primarily a sequence of movement of different camera angles and of editing techniques to bring great emotion and excitement to that movement, and Eisenstein accomplishes this by various means. First, he uses the traditional long shot to establish the geography to see the soldiers appearing at the top of the steps and to start the inexorable movement down the steps driving the crowd beneath them. He intercuts these long shots with medium shots of the crowd and then brilliantly composed close-up of the guns firing and wonderful close-ups of the moving feet coming down; he counter points this with the medium shots of the people and close-ups of the people either fleeing or being shot and falling, so it is a steady movement down the steps that we know cannot be stopped. Shortly thereafter he reverses his downward movement and cuts to a woman carrying her dead son up the steps; the shocking effect of this woman carrying the dead son as if to say “this is what you have done to the soldiers” is used to wonderful effect and breaks that movement down the steps, and brings a note of humanity to the clearly described inhumanity of the soldiers

movement. And then he cuts back and forth and eventually cuts to the baby carriage with a baby in it, coming wildly out of control down the steps. At the same time there are statues of lions at the bottom of the steps and what Eisenstein does is to photograph those stone lions from different angles and from the cutting you have the feeling that the lions are almost rising up in shock and anger and potential opposition to what is going on, by overstate because it's the audience's impression that the lions are moving, obviously they are not moving. At one point he intercut one shot of one cannon on the battleship firing. The battleship clearly could not affect what was going on, the Lions could not affect what was going on, the mutiny failed the soldiers won. But I believe, and I may be reading more into this than was there, but I don't think so, Eisenstein was a brilliant director: what he was saying through the brilliance of filmmaking, he was also making a statement, which was that the mutiny for the moment was put down, because of the superior power, but there was potential strength in opposition to let you know that maybe, and of course we know it did happen, eventually the people would rise and the soldiers, though they won that day, would eventually be defeated. (CORMAN, Entrevista)



O aviso dado pela tripulação revoltosa do Potemkin é para avisar a população de Odessa sobre as atrocidades cometidas dentro do navio; despertar, assim, no povo uma consciência de classe frente a expropriação. O sujeito de direito, assim, seria desvelado enquanto a ficção resultante da simbiose entre forma jurídica e forma mercadológica que sustentam a vida social enquanto resultado das forças materiais de produção:

A vida social, ao mesmo tempo, se desloca, por um lado, para uma totalidade de relações reificadas, nascendo espontaneamente (como o são todas as relações econômicas: nível de preços, taxa de mais-valia, taxa de lucro, etc.), isto é, relações nas quais os homens não têm outra significação senão que a de coisa e; por outro lado, para uma totalidade de relações nas quais o homem somente é determinado na medida em que se oponha a uma coisa, quer dizer, é definido como sujeito. Esta é precisamente a relação jurídica. Tais são as

formas fundamentais que, originariamente, distinguen una da outra; mas que, ao mesmo tempo, condicionam-se mutuamente e estão estreitamente ligadas entre si. O vínculo social enraizado na produção apresenta-se simultaneamente sob duas formas absurdas, de um lado, como valor mercantil e, do outro, como capacidade do homem ser sujeito de direito. (PASHUKANIS, 1989, p.85-86)



A cena das “Escadarias” é feita em contraposição, entre o caminhar usual da população, admiração e apoio aos membros do Potemkin em revolta, de um lado, e a repressão da polícia, que vem como uma onda punitiva, uma decorrência da própria escada enquanto instrumento de ascendência e descendência. A escultura do leão em suas diversas posições também demonstra a questão da pacificidade e da insurgência, que então baseia a dualidade exprimida pela montagem técnica:

El movimiento hacia un universo sólo ligeramente diegético se repite e intensifica cuando los cañones del Potemkin apuntan a la comandancia militar, el ataque reitera, en un nivel aún mayor, la unidad entre el mar y la ciudad forjada por el acercamiento de los ciudadanos al buque. Cuando los cañones giran, se intercalan tres planos de Sospicados de bronce que adornan el teatro para sugerir su huida aterrados por el ataque. Después del bombardeo, tres planos de las esculturas de los leones se combinan para crear la imagen de un solo león levantándose (2.84-2.86). Dado que los leones eran destacadas referencias de Crimea (2,87), Eisenstein supuso que no se tomarían como existentes sólo de manera abstracta, como el loro sacrificado en la huelga. Como la mujer convulsa al principio de la secuencia, son casi diegéticos. Pero ¿qué función tienen en el clímax de la secuencia? (BORDWELL, 1999, p.98)

O alongamento temporal sugere a utilização dos fragmentos com intencionalidade de demonstrar uma situação que, em que pese soar como faticamente rápida, é projetada

enquanto duradoura em razão das consequências para a classe proletária, como um “testamento de classe”:

Cuando los soldados empiezan a bajar por la escalera y empiezan a disparar, la acción se fragmenta en varias líneas. La intensidad general surge en la multitud, que baja las escaleras en masa. (Como Shklovsky señala, la presencia de dos inválidos nos hace percibir los escalones como tales [1926a, 7].) Dentro de la huida de la multitud se entrecruzan dos líneas de acción paralelas. Una se centra en la maestra con quevedos que se apiña con otros en un grupo. La otra línea presenta a una madre con su niño, al que han disparado. Las dos líneas de acción crean un empuje ascendente que se opone a las tropas que descienden. Pero la calidad expresiva de estas líneas es claramente distinta. La maestra encabeza su grupo subiendo en actitud de implorar, intentando apaciguar a los soldados. La madre, medio enloquecida, carga con su hijo escaleras arriba para enfrentarse a los fusileros y pedir ayuda, y el montaje de estos planos hace contrastar las actitudes de súplica y de desafío (2.82, 2.83). (BORDWELL, 1999, p.98)



O fragmento mais forte, ao certo, é o da mãe, que ao ver seu filho sendo pisoteado na confusão, o toma nos braços e o coloca – em um estilo Pietá – na frente dos soldados armados, que imediatamente a alvejam com sua cria na mão. Esta expressão demonstra um certo grau de indiferença entre a mercadoria travestida de humanidade que a superestrutura vê no proletário: independente da idade, a utilização da força repressiva ataca o âmago da classe proletária em prol da manutenção das relações de circulação e da afirmação do poder no capitalismo:

La matice es tiroteada sin piedad y los que acompañan a la anciana caco bajo otra descarga. Aquí aparece otra línea de acción, con otra madre y su niño. Ella

recibe un disparo y en su caída empuja el carrito del niño, que cae por la escalinata. Cuando los cosacos rompen la multitud a los pies de las escaleras, el carrito intensifica el movimiento descendente de la multitud, Y ahora otra serie de primeros planos libera las imágenes del espacio dramático. Se intercala el rostro de la maestra con el carrito del niño, pero no estamos seguros de si lo está viendo. El carrito se queda balanceándose, con su destino en suspenso. Un cosaco da un mandoble con su sable, pero riada nos aclara si está atacando al niño. Tras cuatro planos del cosaco dando mandobles (dos veces) vemos el ojo herido de la anciana (2.61); ¿es una herida de sable o de bala? La escena llega entonces a su clímax con una serie de atracciones que galvanizan la acción. Su fuerza se debe en parte a que forman parte de un universo dicotómico concreto y a que remiten a una provocación más pura y directa. (BORDWELL, 1999, p.98)

As influências de Odessa podem ser vistas em diversos filmes, e diversas montagens, mas com Brian de Palma, em “Os intocáveis”, é que ela ganha uma de suas grandes homenagens, em especial pela tentativa de utilização da técnica da montagem intelectual, conforme podemos ver na cena abaixo:

La combinación de acción, detalles finamente desarrollados y riqueza metafórica hacen de la secuencia de la escalinata de Odessa algo profundamente típico del Potemkin en conjunto. En ese sentido inicia también una tendencia del arte de izquierdas de mediarlos de los años veinte, alejándose de la fragmentación vanguardista y en camino hacia la «épica socialista». En el nuevo género del poema, que incluye no sólo poemas narrativos, sino también obras de teatro y prosa de ficción, el lema histórico, se combina con escenas de masas y experimentación, estética, todo ello guiado por objetivos de agitación. Un ejemplo clave fue la novela de Alexarulei Yaholev Octubre publicada en 1923; otro fue la producción de Meyerhold de ese mismo año La tierra irritada. Tretyakov y el poeta de la Leningrado Ntcolay Aseev, que colaboró en los rótulos del Potemkin, eran escritores que continuaban los experimentos de Mayakovsky a la hora de difundir la expresión heroica. La obra de Tretyakov -China a última es un poema ejemplo del período. Después de la huelga, Eisenstein declaró que deseaba hacer una película «épica» sobre el primer cuerpo de caballería durante la guerra civil (1945c, 259); en su lugar hizo el Potemkin, lo que demuestra que el cine soviético podía aspirar a la expresión épica. (BORDWELL, 1999, p.101-102)



De maneira distinta do que observamos em “A Greve”, o “Encouraçado” tem um final que transparece uma esperança a classe proletária, em especial como um fato de motivação frente a Revolução de 1917. Os marinheiros são surpreendidos com a presença de outras fragatas que também estão em revolta, que em condição semelhante, tomam o poder das mãos dos detentores dos meios de produção em uma manobra de afirmação de sua condição de classe, não são vistos mais na pacificidade de um sujeito de direito, de uma ontologia falsa apropriada pelos meios de produção:

O sujeito de direito é, em conseqüência, um proprietário abstrato e transposto para as nuvens. Sua vontade, em sentido jurídico, possui seu fundamento real no desejo de alienar, na aquisição e de adquirir na alienação. Para que esse desejo se realize é necessário que os desejos dos proprietários de mercadorias concordem reciprocamente. Jurídica- mente esta relação exprime-se como contrato, ou como acordo entre vontades independentes. II. por isso que o contrato é um conceito central no direito~ ·Dito de- maneira mais enfática: o

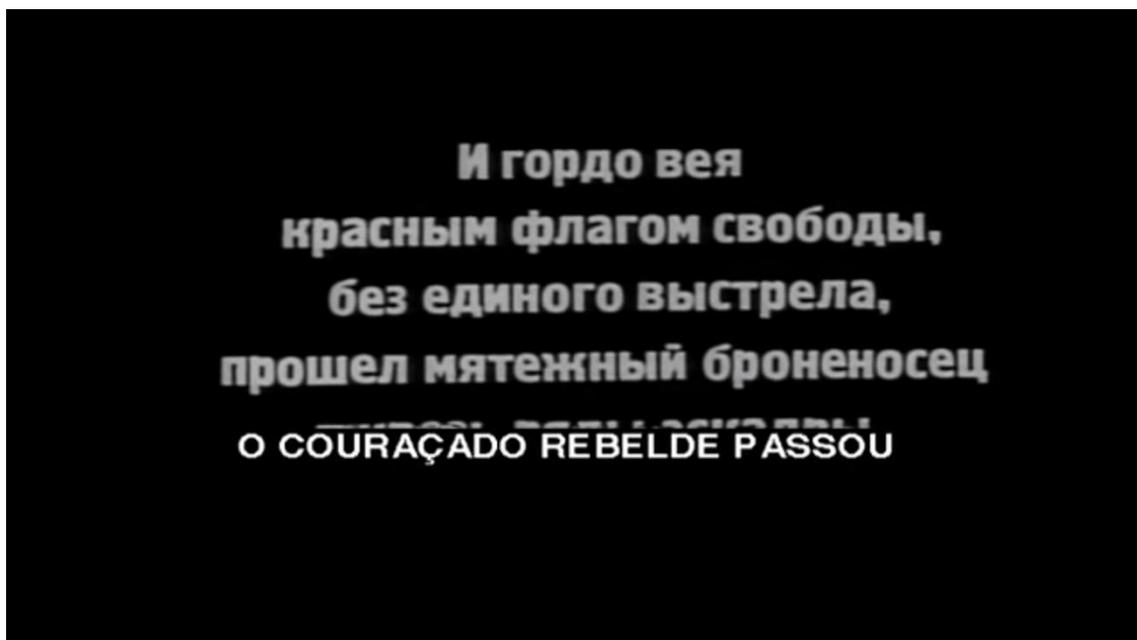
contrato representa um elemento constitutivo da idéia de direito. No sistema lógico de conceitos jurídicos, o contrato nada mais é do que uma variedade do ato jurídico em geral, isto é, nada além do que um dos meios de manifestação concreta da vontade com a ajuda da qual o sujeito age na esfera jurídica que o cerca. Histórica e concretamente, o conceito de ato jurídico é, ao revés, extraído do de contrato. Fora do contrato os conceitos jurídicos de sujeito e vontade não são mais do que abstrações mortas. Apenas no contrato que tais conceitos existem autenticamente. Ao mesmo tempo, a forma jurídica, em seu aspecto mais simples e mais puro, recebe, igualmente, no ato de troca, um fundamento material. O ato de troca concentra, por conseguinte, como um foco os momentos essenciais da economia política e do direito. Na troca, como diz Marx, "a relação de vontade ou relação jurídica é dada pela própria relação econômica". Uma vez nascida, a idéia de contrato tende a adquirir significação universal. Os possuidores de mercadorias, antes de se reconhecerem mutuamente como proprietários, já eram proprietários, mas em sentido diferente, orgânico, extrajurídico. "O reconhecimento recíproco" é uma tentativa de explicar, com a ajuda da fórmula abstrata do contrato, as formas orgânicas de apropriação, que repousam sobre o trabalho, a conquista, etc., que a sociedade de produtores, desde seu nascimento, já encontra constituídas. A relação entre o homem e a coisa é, em si, destituída de qualquer significação jurídica. E isto que os juristas percebem quando tentam dar à instituição da propriedade privada o significado de uma relação entre sujeitos, ou seja, entre homens. Mas constroem essa relação de maneira puramente formal e negativa, como uma proibição geral que exclui, à exceção do proprietário, de todos os outros indivíduos o direito de usar e gozar dela.²⁶ Certamente esta concepção é suficiente para os fins práticos da dogmática jurídica, mas é completamente inutilizável para a análise teórica. Nestas proibições abstratas, o conceito de propriedade perde toda a sua significação concreta e se separa de sua própria história pré-jurídica. (PASHUKANIS, 1989, p.94-95)



O final da projeção resulta em uma confirmação da faceta de propaganda política em Potemkin, e também da celebração da condição de classe e da vitória da Revolução outra intentada. A montagem intelectual abre espaço para uma contemplação dos sujeitos

vitoriosos que são aqui vistos enquanto condição quase heroica, com a modificação da manifestação sonora até então empregada:

Cual poema de agitación, el Potemkin subordina la experimentación al interés de la exhortación emocional. Con todo, Eisenstein sigue siendo un montador de atracciones. Los cosacos lanzan sus golpes contra el espectador, la madre que lleva en brazos corta el cuadro y se abalanza sobre el público (2,88), El realismo heróico la entiende Eisenstein, insidiosa su energía estética y emocional en las más íntimas fibras del espectador. En 1989, le preguntaron al realizador soviético Leonid Iltis: ¿Cuál era la mejor película de la historia. Miró por la ventana y respondió: «El Potemkin. Nos hizo salir de la butaca» (BORDWELL, 1999, p.102)



De acordo com Hauser (1972, p.1146) é visto repetidas vezes as botas grossas que reforçam o caráter militar, o sentimento de cerceamento que foi gerado desde as cenas da Escadaria de Odessa, para somente no final o triunfo do proletário ser visto em um mundo material mas que ainda proporciona a possibilidade de esperança do proletário e das massas na tomada do poder. O que percebemos é o coletivo enquanto protagonista da película, com a dinâmica dos contrapontos visuais que geram a noção mecânica de ordem e desordem, na colisão dos planos independentes na montagem narrativa (GILI, TESSON, SAUVAGET, VIVIANI, 2011, p.124-125).

3 PIER PAOLO PASOLINI: POÉTICA DA EXCLUSÃO SOCIAL

3.1 MORTE E VIDA DE PIER PAOLO PASOLINI: O CINEMA ENTRE CONTROVÉRSIAS E PROFANAÇÕES

Pier Paolo Pasoline nasceu em 1922, passou sua infância em Bolonha, Belluno, Conegliano, Sacile, Idria, Reggio Emilia e voltou para Bolonha – a razão do deslocamento era que seu pai pertencia ao batalhão de infantaria, sendo tenente. O cineasta era descendente de uma família nobre do norte da România, e seu pai, Carlo, representava autoritarismo, fascismo, egocentrismo e nacionalismo que viriam a ser tão criticados por Pier em seus filmes (NAZÁRIO, 1982, p.7).

Todavia, de maneira distinta do que fizemos com Sergei Eisenstein, gostaríamos de começar a “sociologia do autor” sobre Pier Paolo pela sua morte, ao invés da sua vida. Ao leitor que creditar isso ser incoerente, ou distinto, gostaria de informar que vida/morte na teoria de Pasolini tomam relevância fundamental, e de que sua transposição para *de cuius* acabou sendo um evento de relevância quase metafísica, em especial por conta das circunstâncias. Uma biografia a partir da morte? Sim, pois Pier Paolo nos ensinou a impregar subjetividade no próprio tempo, e que a partir da morte poderíamos estabelecer uma conexão com o presente.

Luiz Nazário (1982, p.76) diz que Pier Paolo estava focando na preparação poesias inéditas e de roteiros para novas películas, bem com concluindo um romance, quando a morte rompeu com o “plano-sequência” de sua vida:

[...] “...Pasolini estava deitado sobre o ventre, de jeans e camiseta, um braço estirado e o outro sob o peito, os cabelos, empapados de sangue, caíam-lhe sobre a frente. As faces, habitualmente vazias, estavam inchadas por uma inflamação grotesta. O rosto, deformado, estava enegrecido pelos hematomas e pelas feridas. As mãos e os braços estavam amorticados e vermelhos de sangue. Os dedos da mão esquerda estavam cortados e fraturados. O maxilar esquerdo, quebrado. A orelha direita semicortada, a esquerda completamente arrancada. Feridas sobre os ombros, o peito: com as marcas de pneus de seu carro. Entre o pescoço e a nuca, uma horrível laceração. Nos testículos, uma esquimose larga e profunda. Dez costelas quebradas, assim como o esterno, o fígado, lacerado em dois pontos, o coração lacerado...”. (NAZÁRIO, 1982, p.76-77)

Pasolini foi, assim, assassinado no dia 2 de novembro em uma praia de Ostia, no ano de 1975; marcas de que havia sido atropelado diversas vezes pelo seu próprio carro, com incontáveis ossos quebrados e o testículo, conforme dito acima, danificado por uma estrutura de ferro, sendo enterrado em Casarsa della Delizia. Giuseppe Pelossi (1958-2017), na época com 17 anos, foi imputado enquanto autor do crime, confessando que havia ido ao encontro do mesmo e o assassinado:

Era madrugada do dia 2 de novembro de 1975. Sob o signo do “compromisso histórico”, os comunistas haviam jantado com os democratas-cristãos, e agora dançavam. O circo havia terminado, mas a festa continuava. Num arrabalde de Ostia, um carro passa sobre o corpo de Pasolini. Encontram o assassino: Pelossi, um jovem, que ganhava a vida prostituindo-se. A televisão aceita a versão da ANSA, que aceita a versão da polícia, que aceita a versão do assassino. Fazendo a psicanálise existencial de Pelossi, Sartre concluiu que, homossexual por dinheiro, ele aprendeu desde cedo os princípios, ideias e comportamentos impostos numa sociedade machista, como é particularmente a italiana, que considera a autoridade como máscula e em que a sexualidade do macho se exprime com as moças, sexo inferior. Assim, Pelossi aprendeu que era um jovem normal, que sente desejo pelo corpo da mulher. O fato de pertencer ao subproletariado, de sua família não poder sustenta-lo, o induz a prostituir-se com homens, fato que ele não aceita. A violência da relação a que se submete, que lhe causa nojo, volta-se contra aquele que pensa ser a causa de sua infelicidade. Ao sair do carro, sente-se como São Jorge investido no dever de matar o dragão (Pasolini, homossexual por desejo, o Mal encarnado). (NAZÁRIO, 1982, p.77)

Todavia, o assassinato continua até hoje um mistério não resolvido ao certo, em termos da motivação, do mando e da execução. No ano de 2005 Pelossi retratou sua confissão, mencionando que não havia praticado o delito, mas sim 3 pessoas de sotaque solista que insultaram Pier Paolo de “comunista sujo”. Outro relato mencionava que foi uma questão de extorsão, de partes do filme *Salò* que estavam desaparecidas; todavia, em ambos casos não haviam elementos para modificar a estrutura da decisão dos magistrados.

Se na morte nos debruçamos, sua vida podemos trilhar em sede de análise temporal. Conforme já observado, Pier Paolo Pasolini – de nome em homenagem a seu tio (família do pai) – nasce em Bolonha, sendo filho de um tenente de infantaria, Carlos Alberto Pasolini, e de uma professora do ensino fundamental, Susanna Colussi – casados em 1921. Em razão da profissão do pai, as modificações de residência eram constantes, de modo que em 1923 mudaram-se para Conegliano e em 1925, ano de nascimento de seu irmão, Guidalberto Pasolini, para Belluno:

Apesar de nascido em Bolonha, Pasolini passou sua infância e adolescência em diferentes cidades da Itália por causa dos contínuos e sucessivos deslocamentos militares do pai (em seqüência: Bolonha², Parma, Conegliano, Belluno, Sacile, Idria, Casarsa della Delizia, Cremona, Reggio Emilia). Mas foi o Friuli que constituiu nesta primeira fase de sua vida o ponto fixo, uma espécie de pátria campesina, onde a família sempre passava as férias de verão, um microcosmo idílico e juvenil por parte do poeta, onde ele vive sua “melhor juventude”. No auge da Segunda Guerra, logo depois que seu pai é feito prisioneiro militar na África e quando os bombardeios Aliados atingem Bolonha, depois de 8 de setembro de 1943, a fim de escapar do recrutamento para não lutar pelos fascistas refugiou-se com a mãe e o irmão mais novo definitivamente em Casarsa della Delizia, terra natal de sua mãe, na região do Friuli, nordeste italiano. (DA SILVA, 2007, p.13)

Em 1926, a família se muda para Casarsa della Delizia, ano no qual o pai de Pasolini havia sido preso em razão de dívidas em jogos de azar. A inspiração fascista de seu pai foi sentida por Pier Paolo em inúmeros momentos, como naquele ano, em que Carlo deteve Anteo Zamboni – que seria o assassino de Benito Mussolini anos depois:

His parentes differing social origins presaged other differences – temperamental and ideological – that would divide them and, much later, would be reflected in Pasolini’s persistently binary view of the world. Theirs was not a happy marriage: one of Pasolini’s cousins, Nico Naldini, suggests that Pasolini’s mother, Susana, bestowed upon her young son, Pier Paolo, all the love she refused his father. Pasolini himself confessed to feeling an “antagonistic, dramatic tension” between his father and himself from childhood on. His mother’s gentleness contrasted with what Pasolini deemed his father’s “violent” and “possessive” nature. And while she did not question the social order, she was anti-Fascist, unlike beginning. Speaking of the paternal arguments that deeply marked his youth, Pasolini noted that his whole life was “influenced by the scenes my father made with my mother. These scenes awakened in me the desire to die... He reproached her with having her head in the clouds. The simple truth is that he was a Fascist, she was not. Being in the clouds meant, for him, being anti-conformist, in disagreement with the laws of the State, with the ideas of those in power. (GREENE, 1990, p.4)

Aos sete anos Pier começa sua atividade de escrita de poesias, em Casarsa della Delizia, influenciado diretamente pelos manuscritos de Arthur Rimbaud; a transferência constante da família teria uma enorme relevância para sua formação artístico-cultural e consolidação de seu pensamento. No ano de 1931, foram para Idria (atual região da Eslovênia), em 1933 para Cremona, e logo após para Scandiano, e Reggio Emilia: a difícil adaptação foi acompanhada pelos escritos de Novalis, Shakespeare, Tolstoy, Coleridge, Dostoyevsky, dentre outros, e pelo afastamento da questão religiosa aos poucos:

Esse período feliz aparece refletido em sua primeira obra literária, *Poesie a Casarsa*, publicada a expensas próprias aos vinte anos de idade, em 14 de julho de 1942, em 300 cópias numeradas de 48 páginas cada exemplar, constituindo um paradoxo: o livro fora, por provocação, dedicado ao pai, com quem Pasolini

mantinha uma relação conflituosa e complexa devido à sua mentalidade autoritária e sua fé em Mussolini. Ao mesmo tempo, era escrito em friulano, dialeto proibido pelo fascismo, da terra de sua mãe, que amava poesia e detestava *il Duce*. A escolha do friulano, dialeto ininteligível para a maioria dos italianos, como língua literária para uma estréia de publicação, especialmente de poesia sobre um modo de vida minoritário em uma Itália sob o regime fascista, que dentro do projeto de uniformizar os italianos através da língua nacional, proibia todo e qualquer uso de dialetos e particularismos, significava uma “ruptura com a retórica oficial, acadêmica e provinciana. (DA SILVA, 2007, p.14)

Uma vez consolidado na região da Reggio Emilia conheceu, na escola, um amigo que o acompanharia em outros momentos de sua vivência, Luciano Serra; futuramente encontrariam-se em Bolonha, região na qual Pasolini completaria seu ensino fundamental e também desenvolveria a paixão pelo futebol, outrossim, em conjunto com Elio Meli, Ermes Parini e Franco Farolfi, desenvolveram um grupo de discussões literárias.

1939 marca a data na qual Pier Paolo adentra a Faculdade de Literatura da Universidade de Bolonha, momento no qual desenvolveu sua cultura e também estrutura física, fazendo parte de competições de esportes ao mesmo tempo em que também desenvolvia escritos em língua friulana. Foi em 1942 que então lançou sua primeira coleção de poemas nesta língua, aos 18 anos. Então editor-chefe de uma revista denominada *Il Setaccio*, Pasolini foi demitido pelo diretor por divergências ideológicas, e logo buscou reflexão em uma viagem para Alemanha, momentos nos quais seu caminho para a posição comunista foi sendo gradativamente traçado. (SCHWARTZ, 1992, p.140 e seguintes)

Em razão da Segunda Guerra Mundial, ainda em 1942 sua família se muda para Casarsa, em razão de ser um local mais tranquilo – em especial para famílias de militares à época. Mesmo sendo capturado pelas forças germânicas da guerra, Wehrmacht, conseguiu escapar para a cidade onde sua família residia, e, uma vez em Casarsa, juntou-se a um grupo de estudiosos em língua friuliana para consolidar uma Revista denominada *Stroligùt di cà da l’aga* – mesmo a cidade sofrendo com os bombardeios e atividades de ocupações milicianas.

Em que pese não querer tomar parte nos eventos que envolviam a Segunda Guerra Mundial, Pier Paolo estava inserido no contexto. Em outubro de 1943, ele e sua mãe tentaram montar um centro de estudos para alunos que não conseguiam chegar até as escolas de Udine e Pordenone, intento que foi considerado ilegal e faliu em 1944. O

fatídico ano de 1945 marca, no dia 12 de fevereiro, a morte de seu irmão Guido, que havia se juntado ao PdA (*Partido d'Azione*), de inspiração socialista: acabou sendo alvo de uma emboscada por parte de milicianos de inspiração garibaldina, servindo aos interesses de guerrilhas patrocinadas pela ideologia iugoslava de Tito. (SCHWARTZ, 1992, p.157 e seguintes)

Passados seis dias do falecimento de seu irmão, Pier fundou, em conjunto com outros colegas, a Academia da Língua Friulan (*Academiuta di lenga furlana*), na mesma época Carlos Alberto Pasolini retorna da detenção. Ainda em 1945, o cineasta conquista o diploma de ensino superior, após apresentar uma tese sobre Giovanni Pascoli:

É nesse período que Pasolini demonstra influência da poética de Giovanni Pascoli (1855- 1912), sobre quem em 1945 escreverá sua tese de graduação em Letras na Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna, intitulada: *Antologia della lirica pascoliana: introduzioni e commenti*, poeta com quem compartilha a tendência ao retorno e simbiose com o corpo materno, a busca de um sentido para a morte e a contemplação pelo humilde proletário cristão. Em Casarsa, a província intacta do *atlante* neolatino, funda com os amigos em 18/02/1945 um centro de estudos filológicos sobre a língua e cultura friulanas: a *Academiuta di Lengua Furlana*, uma associação cujo objetivo era defender e valorizar a *koiné* dialetal local, a identidade étnico-linguística do Friuli, produzindo principalmente em língua friulana e em linguagem clara e simples artigos críticos ao regime fascista, aos democratas cristãos e ricos proprietários da região. Textos que eram publicados também em periódicos bolonheses como *Il Setacio* (1942 1943) da GIL (Gioventù Italiana del Littorio) ou em revistas como a fascista *Architrave* (1941 1943) e nos cadernos intitulados *Stroligut de cà da l'aga* (1944). A Academia promovia o friulano, e em encontros culturais e projeções fílmicas tentava encorajar experimentações poéticas por parte dos jovens que falavam o dialeto. [...] Numa atitude desafiadora e declarada de oposição ideológica ao sistema, Pasolini adota o dialeto como uma possibilidade de intimidade com as pessoas simples da região rural e como um instrumento de pesquisa objetivo e realista. A língua em sua pluralidade cultural e dialetal de tradições configura-se para ele uma realidade muito mais rica e multiforme que a do território oficial do país, inclusive a classe média de Casarsa que se exprimia em vêneto ou em italiano. Nesse período envolveu-se em lutas de camponeses sem trabalho, passando a defender nos (DA SILVA, 2007, p.14-15)

Já no ano de 1946 publica um conjunto de poesia denominado *I Diari*, a partir dos esforços já da *Academiuta* – pela qual também publicou *I Pianti*. Na esteira de sua produção escrita, viaja por Roma em outubro, momento no qual desenvolveu sua faceta de literato ainda mais, sendo a partir maio de 1947 data na qual começou a desenvolver seus *Quaderni Rossi*, e completando *Il Cappellano* – texto dramático. (SCHWARTZ, 1992, p.164 e seguintes)

Ao retornarmos ao ano de 1945, em 30 de outubro, cabe observarmos a filiação de Pier ao *Patrie tal Friul*, uma associação política pela qual o cineasta gostaria de sustentar os valores baseados na tradição friulana, conectado ao Cristianismo e ao progresso cívico e social. Ainda que assinalasse uma aproximação ao Partido Comunista, teceu críticas ao mesmo, pois ainda creditava no centralismo italiano. Pautado por suas ideias funda o *Movimento Popolare Friulano*, todavia, acaba com o mesmo em razão de conferir forças ao Partido Democrata Cristão para conter a ameaça territorial e cultural vinda da Iugoslávia. (SCHWARTZ, 1992, p.190 e seguintes)

Este posicionamento serviu para conectá-lo com o Partido Comunista Italiano, em especial após declarações políticas no ano de 1947. Pois bem, uma vez se tornando membro do mesmo, começou a ser mais ativo em termos políticos, participando, inclusive, do Congresso da Paz, em Paris:

Logo depois de participar de um confronto físico entre trabalhadores rurais e latifundiários, o jovem poeta tomou conhecimento prático da luta de classes, declarando-se em sua consciência política um comunista. Só depois entrou para o Partido Comunista Italiano, em 1947, quando passa a ler Karl Marx e Antonio Gramsci. Nesse mesmo ano cria a nova revista da *Academiuta*, o *Quaderno Romanzo*, iniciando um projeto de debates mais profundos sobre as questões locais. Desde seus primeiros versos Pasolini expressava um latente marxismo, segundo ele instintivo e libidinal. (DA SILVA, 2007, p.16)

Trabalhando enquanto professor em uma escola secundária, era voz quase que unívoca no Partido Comunista, pois seu pensamento e escritos desafiavam a noção de que o Comunismo era contrário à Doutrina Católica – mesmo com as declarações do Papa Pio XII e com os públicos eventos de excomunicação dos simpáticos ao comunismo que eram devotos da Igreja Católica Apostólica Romana (SCHWARTZ, 1992, p.170)

A reação dos católicos ortodoxos locais foi visível frente Pier; no verão de 1949 ele foi chantageado por um padre para renunciar seu pensamento político, ou iria perder sua posição enquanto professor; também sofreu perseguição de um deputado do Partido Democrata Cristão, Giambattista Caron, que sugeriu para o tio de Pasolini, Nico Naldini, que seu sobrinho deveria abandonar a propaganda comunista sob pena de reações deletérias, perniciosas (SCHWARTZ, 1992, p.171).

No mês de setembro do ano de 1949 o cineasta italiano foi acusado em um dos episódios mais marcantes de sua vida até então. Em Ramuscello houve uma denúncia para Cordovado, o representante local das *Carabinieri* – espécie da Força Militar Italiana –, de conduta sexual, masturbação, de três jovens em torno de 16 anos supostamente feita por Pasolini após uma festa com consumo de álcool. Cordovado entrou em contato com os responsáveis pelos menores, que não apresentaram queixa; mesmo assim, o oficial apresentou uma denúncia, deixando notórias as acusações. Um juiz na cidade de San Vito al Tagliamento aceitou o inquérito concluído de Cordovado, imputando um processo a Pasolini por corrupção de menores e atos obscenos em locais públicos (SCHWARTZ, 1992, p.220):

Logo após a Segunda Guerra, depois de cursar Letras em Bolonha, Pasolini se estabelece com a família definitivamente no Friuli. O jovem escritor torna-se professor secundário em Valsavone, na província de Udine. Suas contribuições pela autonomia do Friuli se intensificam quando, em 1946, inicia sua colaboração para o cotidiano *La Libertà*, jornal em que publica uma série de artigos que tratam da questão friulana, em especial no polêmico artigo: “Che cos’è dunque il Friuli” em que faz uma violenta crítica aos dirigentes da província de Pordedone. Contudo, a aparente felicidade friulana dessa fase foi rompida por um evento que deu lugar à frustração, ao escândalo e à vergonha (por parte dos pais): Pasolini foi acusado de ter mantido na noite de 30 de setembro de 1949 relações sexuais com três jovens menores de idade durante uma festa na região de Ramuscello. Em 22 de outubro, um padre quebrou o voto de silêncio da confissão de um jovem e denunciou Pasolini por “corrupção de menores e violento atentado ao pudor”. Por insuficiência de provas, o réu foi absolvido. Contudo, essa denúncia, fruto dos desencontros de sua “diversidade”, teve sérias e decisivas conseqüências para o futuro romancistacineasta. Foi imediatamente expulso do liceu onde lecionava e logo depois por “indignidade moral e política” do Partido Comunista Italiano de Casarsa onde era secretário. (DA SILVA, 2007, p.17-18)

Quando questionado, Pier não negava as acusações, mas argumentava citando André Gide – o vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1947 – em razão de uma direção literária e erótica. Como consequência do escândalo foi demitido do seu trabalho em Valvasone e expulso do Partido Comunista.

Absolvido de todas as acusações, foi para Roma em 1950 com sua mãe buscando uma nova vida. No subúrbio de Rebibbia, ao lado de uma prisão, morou por 3 anos, tendo contato com os proletários imigrantes e suas vidas dantescas, de péssimas condições sanitárias, sociais e de vida (AMOROSO, 2002, p.21 e seguintes). Encontrou emprego no Cinecittà e vendia seus livros em bancas por toda Roma; em 1951, foi chamado para dar aula em Ciampino em uma escola secundária:

Pouco tempo depois das vicissitudes dessa fase agitada, que declararia como sendo “il periodo più trágico della mia vita”, Pasolini parte a 28 de janeiro de 1950 com a mãe para Roma, onde é obrigado, devido às dificuldades financeiras, a conviver com o subproletariado romano das *borgate*. Ali fez direta e penosamente suas primeiras experiências suburbanas. Consciente da miséria e do desemprego sente a falta dos amigos e da natureza de Friuli. Da convivência com os camponeses e o dialeto friulano, Pasolini passa a outro mundo de excluídos e a “outro dialeto”: os subproletários romanos e seu romanesco. Ao sair do mundo fechado e mitificado de Casarsa, Pasolini inicia um longo processo de adaptação à nova realidade popular. Depois da experiência friulana, quando passa a ter profundo respeito pela cultura camponesa, rica e diversificada, foi a vez da descoberta da paisagem sociocultural das *borgate*, o acontecimento mais decisivo de sua vida. Aos poucos, a Roma “papista e atéia”, milenar e ao mesmo tempo moderna do pós guerra, torna-se o centro absoluto do universo existencial e literário de Pasolini. No mundo das *borgate* conhece Sérgio Citti, nas palavras do poeta friulano um “léxico romanesco vivo” que o introduzirá ao subproletariado dos subúrbios romanos e à convivência íntima com jovens marginais, sua fonte inesgotável de inspiração de temáticas e linguagens para suas futuras obras literárias e fílmicas. Na cidade da cultura e do cinema, o poeta se tornará famoso. Antes, porém, durante três anos passou por enormes dificuldades financeiras. Como professor de uma escola particular em Ciampino ganhava apenas 27 mil liras por mês, situação que o obriga a morar, com a mãe, no pobre bairro Ponte Mammolo, perto da tão famosa quanto sinistra prisão de Rebibbia, onde situa seu primeiro romance romano. (DA SILVA, 2007, p.18)

Trabalhando na sessão literária da rádio estatal italiana em 1954, Pasolini deixa seu emprego de professor. Publica *La meglio gioventù* e depois *Ragazzi di vita*, tomados como obras eivadas de obscenidade e parcialmente desconsideradas em seu lançamento⁹⁷, foi exonerado de sua função e alvo de inúmeras insinuações pela imprensa. O intento de abrir uma revista em 1955, a *Officina*, em conjunto com Francesco Leonatti e Roberto Roversi desfaleceu após 14 publicações, em 1959:

⁹⁷ Seus protagonistas são habitantes da periferia, de lugares como Pigneto, Torpignattara, Trastevere, Testaccio, Borgo Pio, Panico, Campo di Fiori, San Lorenzo, Pietralata, e a diversidade do universo dos jovens que ali habitam, cujas únicas moedas de troca com a sociedade são a malandragem, o roubo e a prostituição. Personagens e lugares sem história que o romancista como “grande conhecedor das diferentes realidades lingüísticas e sociais do país” coloca de vez no mapa da ficção italiana. Contudo, ao se comparar o timbre estilístico desses romances com os escritos no Friuli, percebe-se a presença sutil, ambígua e contrastante, mas reveladora, de dois registros lingüísticos bem diferenciados, que revelam contudo equivalências entre os dois universos, o rural e mítico friulano e o degradado e pobre da *borgata* romana. Ao mesmo tempo em que seus romances ganhavam traduções para outras línguas, Pasolini era oficialmente acusado de ofensa à decência pública. Aos poucos, era absorvido por escritores que observavam no seu estilo uma descrição detalhada do submundo e seu dialeto, que o levará à elaboração de roteiros de cinema. A “realidade cinematográfica” descrita nestes roteiros é um prenúncio da futura “opção” de Pasolini. Há, pois, um fio condutor que une o simbolismo do dialeto ao gesto de resistência cultural presente nos primeiros poemas, que conduzem o poeta a uma aproximação mais direta com o dialeto romanesco, que servirá para sua conversão ao cinema, através do trabalho de roteirista. Este fio condutor propicia a criação de um cinema singular e de um original pensamento cinematográfico, abrindo uma clareira no convencionalismo asfíxiante do mundo cultural italiano da época. (DA SILVA, 2007, p.19-20)

Com o tempo, Pasolini entra em contato com a cena cultural romana, tornando-se amigo de poetas, críticos literários, editores e romancistas como Sandro Penna, Enrico Falqui, Giorgio Bassani, Alberto Moravia, Elsa Morante, Libero Bigiaretti, Paolo Volpini, Carlo Emilio Gadda, Attilio Bertolucci entre outros, sendo convidado a participar de iniciativas editoriais como antologias dialetais, polêmicas e discussões de críticas literárias em publicações como *Officina*, *La Fiera Letteraria*, *Nuovi Argomenti* e jornais de toda a Itália, participando inclusive de concursos literários, chegando a ser premiado em vários deles. O contato com esse novo mundo (a degradação das *borgate* e o ambiente cultural com os quais convive) influenciará de modo determinante seu estilo e pensamento em obras posteriores. Da mesma forma que Pasolini tomou o mundo do Friuli como centro de atenção para a realização de suas primeiras poesias, na capital ele demonstra profundo interesse pelo novo proletariado, com o qual passara a conviver. Recupera para si em discurso indireto livre a linguagem deste, o dialeto capaz de exprimir intensamente sua realidade. Esse “encontro-desencontro” com a periferia exerce forte e decisiva influência sobre o intelectual. O romance *Ragazzi di vita* recebeu o Prêmio Colombo Guidotti e o Prêmio Città di Parma, ao mesmo tempo em que o livro, o autor e seu editor foram processados por obscenidade. Nos oito capítulos de sua primeira novela, o autor concentra toda a realidade crua, violenta e miserável do subproletariado romano e seus protagonistas deslocados e excluídos “que o Estado fazia questão de esconder”. Se por um lado recebia elogios pela inovação lingüística do registro dialetal, por outro era acusado por alguns críticos de falso realismo e maneirismo. Depois do escândalo e notoriedade obtidos com a publicação, o escritor constrói um segundo painel sobre a periferia romana e sua juventude degradada: o romance *Uma Vita Violenta* (1959)²¹, considerado pela crítica um dos romances italianos mais importantes do pós guerra. O personagem principal é o jovem desempregado Tommaso Puzzilli, ou Tommasino, que sobrevive de tomar bolsas de prostitutas e de furtar galinhas, e que após passar por diversas experiências, termina por se engajar, com seu oportunismo de sempre, no Partido Comunista. Os romances *Il sogno di una cosa*, *Amado mio* e *Atti Impuri*, escritos entre 1948-1950, apesar de publicados posteriormente em diferentes períodos, recriam a linguagem poética do universo camponês de sua “melhor juventude”, compondo a *Trilogia Friulana*. (DA SILVA, 2007, p.18-19)

Foi com *Le notti di Cabiria*⁹⁸, filme de Federico Fellini que Pier Paolo auxiliou no desenvolvimento do roteiro, que começaram as portas do cinema a serem abertas para ele; em 1960, debuta enquanto ator com *Il gobbo*:

⁹⁸ Em que pese não ter sido seu primeiro roteiro: “Na passagem da linguagem literária para a cinematográfica, Pasolini freqüentou na primavera de 1960, a Escola de roteiro de Ennio De Concini, com quem escreveu o roteiro do filme *A Noite do Massacre* (*La Lunga Notte del'43*, 1960), de Florestano Vancini. [...] Seu primeiro trabalho no cinema foi com o cineasta e também escritor Mauro Soldati, que tinha Giorgio Bassani como roteirista chefe, que possuía toda a liberdade para escolher outros colaboradores para realizar seus roteiros. Assim, juntamente com Bassani, Pasolini elaborou em 1954 o roteiro de *A Mulher do Rio* (*La Donna del Fiume*), baseado num conto de Gambini, com Sophia Loren no papel principal. De novo, a necessidade de expressar-se estreitamente relacionada à necessidade de viver, já que como ele mesmo chegou a afirmar, se encontrava como “um gato no Coliseu”. No mesmo ano, Pasolini, com auxílio de Bassani, escreveu o roteiro de *O Prisioneiro da Montanha* (*Il Prigioniero della Montagna*, 1954), de Luis Trenker. Em 1956, Federico Fellini, depois de ler *Ragazzi di Vita*, pediu-lhe ajuda para que, em parceria com Túlio Pinelli e Ennio Flaiano, roteirizasse os diálogos do dialeto falado na periferia de Roma, que usaria para os personagens marginais de *Noites de Cabiria* (*Le Notte di Cabiria*, 1957). Ele precisava de alguém que desse uma “cor local”, conhecesse o mundo dos gigolôs, dos vadios, dessa realidade que o escritor tão bem retratara em seus romances. (DA SILVA, 2007, p.22-23)

A partir desse momento as contribuições de Pasolini para o mundo do cinema tornam-se cada vez mais intensas. É, sobretudo, com Mauro Bolognini que a colaboração do roteirista se evidencia no cenário cinematográfico italiano, tornando-se verdadeira e própria profissão: com seu último trabalho com Fellini (*La dolce vita*) comprou um Fiat 600, que depois se tornou um 1.100; parou de lecionar em Ciampino, e se transferiu da periferia de Ponte Mammolo, onde morou de 1951 a 1953, para o Quartiere di Monteverde, bairro pequeno-burguês repleto de palacetes e jardins na Via Fonteiana. (DA SILVA, 2007, p.23)

Seu primeiro filme dirigido e roteirizado foi *Accattone*, em 1961, película que iremos analisar nesta tese; em que pese não se considerar neorrealista, a produção foi considerada nos moldes da corrente italiana. Alvo de críticas e elogios, continuou sua produção fílmica ao filmar *La Ricotta*, e, durante esse período, aproveita para realizar uma série de viagens para Índia, Israel, Sudão, Cisjordânia, Quênia, Gana, Nigéria, e África – neste último filmando *Appunti per um'Orestiade africana*. Seu reconhecimento crescente – seja como forma de elogio, ou principalmente de críticas – o conduziu a ser membro do júri do 16º Festival Internacional de Cinema de Berlim:

No verão de 1960, a partir da colaboração de Sergio Citti, que lhe narrara um sonho que tivera, Pasolini elaborou o roteiro de seu primeiro filme, *Accattone*, e o ofereceu a Federico Fellini, que, depois do êxito de *A doce vida*, fundara uma sociedade de produção, a “Federiz”, para promover jovens diretores. De início Fellini mostrou-se interessado, mas depois de uma semana de filmagem verificou que o roteirista não estava pronto para filmar e desistiu do projeto. Em abril de 1961, ainda carente de experiência prática, sem nunca ter freqüentado uma escola de cinema, o escritor/roteirista, com a ajuda de Bolognini que entrou em contato com o produtor Alfredo Bini, foi encorajado a finalizar o projeto, guiado pela predileção pelos diretores que influenciaram sua escrita, além dos filmes neo-realistas que assistia em sua juventude nos cinemas das vilas próximas a Casarsa e nos cineclubes da GUF (Gioventù Univeristaria Fascista) em Bolonha. Se não fosse pela censura, o filme seria um sucesso. Premiado como Melhor Filme do Festival Karlov Vary, a despeito das críticas de que no filme haveria um realismo “excessivo”, uma linguagem chocante dos *borgatari*, algo “socialmente pornográfico”, as mesmas críticas que faziam a seus livros. [...] Mesmo sem conhecer a terminologia cinematográfica mais elementar e transparecer durante as filmagens pouca sofisticação técnica, o novo cineasta demonstrava “ter plena consciência e objetividade do que pretendia obter como resultado.”⁴⁴ Dessa forma, na técnica cinematográfica pasoliniana [desde *Accattone*]⁴⁵ é possível encontrar um modelo de sintaxe. [...] narrativa cinematográfica objetiva e absoluta, naturalística e funcional. A confessada ignorância inicial da técnica do cinema colocava Pasolini numa espécie de virgindade, de inocência, permitindo-lhe usar o cinema da forma mais ingênua possível. Neste sentido, como lembra Sandro Petraglia, Pasolini “não escolhe o cinema como arma, mormente para se chegar ao real, assim como não escolhe o cinema para ampliar sua receptividade do próprio discurso”. Seu interesse pelo cinema decorre do exercício da linguagem narrativa e de suas relações vitais com a realidade. A linguagem do cinema apresentava-se ao “recém-cineasta” como terreno virgem que lhe permitia continuar suas pesquisas de novos modelos expressivos. Sua relação ao mesmo tempo epidérmica e profunda com esse meio partia da única vocação possível para um cineasta: um amor alucinado,

infantil e pragmático pela realidade. Pasolini busca no cinema a possibilidade de descrever a realidade, o caráter físico-objetivo e ao mesmo tempo subjetivo das coisas, experiência impossibilitada pela inadequação encontrada na literatura italiana daquele momento, inaugurando uma nova fase de sua carreira. Mais eficazmente que o romance, o cinema leva Pasolini a aproximar-se mais da realidade sem as distorções de intermediários. (DA SILVA, 2007, p.29-30)

A continuidade de seu trabalho fílmico foi vista em *Mamma Roma* (1962), *Il vangelo secondo Mateo* (1964), *Edipo re* (1967), *Medea* (1969), *Trilogia Arabian Nights* (1971-1974) e *Salò* (1975). Durante seus anos de produção técnica mais protuberante em termos fílmicos observou a ascensão do movimento estudantil, questionando, em muitos momentos, suas bases católicas e marxistas, e sempre militando em questão dos mais pobres.

Seria ponto contínuo simplesmente citar aqui sua morte, em 1975, todavia, conforme já mencionamos, fizemos isso no início como uma forma de respeitar a própria maneira pela qual Pasolini encarava este evento. Antes de mencionar, portanto, toda uma antologia de sua obra, gostaríamos de reforçar o porque creditamos que Pasolini, em que pese ser inspirado diretamente pela produção do Neorealismo Italiano, não pode ser considerado um expoente desta corrente.

De acordo com Bordwell (1994, p.415), o Neorealismo Italiano (1945-1951) foi a principal corrente proveniente do país. Em contraste com a produção europeia até então, os filmes desta época tomaram os grandes impactos que a Guerra gerou nos estúdios – em especial o Cinecittà, público –, o que fez com que os cineastas buscassem novas formas de produção das películas. O neorealismo possui uma busca por uma frente, vertente, de cinema mais popular, como visto em *Roma Città Aperta* (Roberto Rossellini, 1944), ou *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), refletindo os anseios da realidade em busca dos acontecimentos do cotidiano – ao invés de uma narrativa perfeitamente encadeada da ficção outrora predominante:

In its conception of storytelling, the Neorealist movement broke fresher ground. Sometimes the films rely extensively upon coincidences, as when in *Bicycle Thief* Ricci and Bruno happen to spot the thief near the house of the psychic they have visited. Such plot developments, in rejecting the carefully motivated chain of events in classical cinema, seem more objectively realistic, reflecting the chance encounters of daily life. Among with this tendency goes an unprecedented use of ellipsis. Neorealist films often skip over important causes for the events we see. As Bazin pointed out, in *Paisan* the Germans'

massacre of a farm family is revealed with startling suddenness: in one scene, the partisan guerrillas are in the field awaiting a plane, and in the next scene, the guerrillas discover a baby crying beside the bodies of his parents. [...] Neorealist films employ Hollywoodian deadlines, appointments, and "dialogue hooks" to connect scenes, but the result is likely to seem merely a string of events. Scene B is apt to follow scene A simply because B happened later, not because scene A made it happen. The bulk of *Bicycle Thief* is organized around the search for the bicycle, and this traces the chronology of the day, from the morning through lunch to late afternoon. [...] Neorealism sought to embrace ordinary life in all its varying moods. In *Paisan*, mildly comic or pathetic scenes alternate with ones full of violence. Probably the most famous example of mixed tone in films of the period is the scene depicting the death of Pina in *Open City*. It reveals how a fairly orthodox film style can convey severe wrenches of emotional timbre. (BORDWELL, 1994, p.418-420)

NEOREALISM AND AFTER A CHRONOLOGY OF EVENTS AND SELECTED WORKS

1945	Spring: Mussolini is executed; Italy is liberated. <i>Open City</i> , Roberto Rossellini	1950	<i>Miracle in Milan</i> , Vittorio De Sica <i>Francesco, guillare di Dio (The Little Flowers of Saint Francis)</i> , Roberto Rossellini <i>Cronaca di un amore (Story of a Love Affair)</i> , Michelangelo Antonioni <i>Luci del varietà (Variety Lights)</i> , Alberto Lattuada and Federico Fellini
1946	June: Popular referendum carries liberal and left-wing parties to government power. <i>Paisan</i> , Roberto Rossellini <i>Il Sole sorge ancora ("The Sun Always Rises")</i> , Aldo Vergano <i>Vivere in pace ("To Live in Peace")</i> , Luigi Zampa <i>Il Bandito ("The Bandit")</i> , Alberto Lattuada <i>Shoeshine</i> , Vittorio De Sica	1951	<i>Umberto D.</i> , Vittorio De Sica <i>Roma ore 11 (Rome 11 O'Clock)</i> , Giuseppe De Santis <i>Bellissima ("The Most Beautiful")</i> , Luchino Visconti <i>Europa 51</i> , Roberto Rossellini
1947	<i>Germany Year Zero</i> , Roberto Rossellini <i>Caccia tragica (Fugitive)</i> , Giuseppe De Santis <i>Senza pietà (Without Pity)</i> , Luigi Zampa	1952	<i>The White Shiek</i> , Federico Fellini <i>I Vinti (The Vanquished)</i> , Michelangelo Antonioni
1948	April: Moderate Christian Democratic party wins election. <i>La Terra trema ("The Earth Trembles")</i> , Luchino Visconti <i>The Bicycle Thief</i> , Vittorio De Sica <i>Bitter Rice</i> , Giuseppe De Santis <i>Il Mulino del Po (The Mill on the Po River)</i> , Alberto Lattuada <i>La Machina ammazzacattivi (The Machine to Kill Bad People)</i> , Roberto Rossellini <i>L'Amore (Love)</i> [episode-film consisting of <i>Una Voce umana (The Human Voice)</i> and <i>Il Miracolo (The Miracle)</i>], Roberto Rossellini	1953	December: Conference on Neorealism is held in Parma. <i>Amore in città (Love in the City)</i> , collective work overseen by Cesare Zavattini <i>I Vitelloni ("The Young Calves")</i> , Federico Fellini <i>Stazione termini ("Final Station")</i> , Vittorio De Sica <i>Signora senza camilie (The Lady without the Camelias)</i> , Michelangelo Antonioni <i>Pane, amore e fantasia (Bread, Love, and Fantasy)</i> , Luigi Comencini
1949	December: Andreotti law establishes quotas and subsidies. <i>Stromboli</i> , Roberto Rossellini	1954	<i>Senso</i> , Luchino Visconti <i>La Strada ("The Road")</i> , Federico Fellini <i>Voyage to Italy</i> , Roberto Rossellini

(BORDWELL, 1994, 416)

Por mais que o Neorealismo tenha tido impacto na estrutura fílmica de Pier Paolo, não seria adequado afirmarmos que o mesmo possui encaixe nessa linha, pelo contrário, concordamos com Bordwell que Pasolini estaria enquadrado enquanto herança da corrente em comento, todavia, com um *approach* mais moderno, *in casu*, deveras carente da ortodoxia do movimento em busca de sua própria forma de linguagem, interessante notar seu ponto de vista, a saber:

The Neorealist impulse also encountered a radical modernism in the work of Pier Paolo Pasolini. An unorthodox Marxist, a homosexual, and a nonbeliever steeped in Catholicism, Pasolini generated a furor in Italian culture. He was already famous as a poet and novelist when he entered filmmaking. He worked on several scripts, notably for Fellini's *Nights of Cabiria*, and he cast his own films on a principle that De Sica could have accepted: "I choose actors for what they are and not for what they pretend to be."⁴ Yet Pasolini claimed to take from Chaplin, Dreyer, and Mizoguchi the idea that the filmmaker could reveal the epic and mythic dimensions of the world. The bleak examination of urban poverty in *Accatone* (1961) and *Mama Roma* (1962) was hailed as a return to Neorealism. Yet Pasolini's treatment of the milieu seems to owe more to Buñuel's *Los Olvidados*, not only in the scenes of savage violence but in the disturbing dream imagery (Fig. 20.35). Pasolini criticized Neorealism as being too tied to Resistance politics and too attached to a surface veracity. "In neorealism things are described with a certain detachment, with human warmth mixed with irony—characteristics which I do not have."⁵ Pasolini's first films also display what he called *pasticchio*, the "jumbling together" of a wide range of aural and visual materials. In compositions reminiscent of Renaissance paintings, characters spew forth vulgar language. *Cinéma-vérité* street scenes are accompanied by Bach or Mozart. Pasolini explained these disparities of technique by claiming that the peasantry and the lowest reaches of the urban working class retained a tie to preindustrial mythology, which his citation of great artworks of the past was meant to evoke. The tactic of stylistic "contamination," as Pasolini called it, was perhaps least disturbing to audiences in *The Gospel According to St. Matthew* (1964) which—unlike his previous writings and films—won praise from the Church. The biblical tale was presented with greater realism than would be found in Hollywood or Cinecittà epics. Pasolini made Jesus a fierce, often impatient preacher, and he dwelt on the characters' gnarled features, wrinkled skin, and broken teeth. *The Gospel*, however, is not simply a Neorealist scripture. Techniques are jumbled together. Bach and Prokofiev vie with the African *Missa Luba* on the sound track. Faces out of Renaissance paintings are filmed in abrupt zoom shots. Jesus' trial before Pilate is viewed by a hand-held camera within a crowd of onlookers, as if a news reporter could not get closer. Pasolini, the experimental writer turned filmmaker, somewhat resembles Robbe-Grillet, while Bernardo Bertolucci represents an Italian parallel to the directors of the Nouvelle Vague. At age nineteen he was assistant director on *Accatone*, and Pasolini supplied the script for his first film, *La Commare secca* ("The Grim Reaper," 1962). A devoted cinéphile, he spent his teenage vacations watching movies at the Cinémathèque Française. Although Bertolucci identified strongly with the New Wave filmmakers, the careful construction and technical elegance of his films put them closer to the work of older modernists like Resnais. In *La Commare secca*, offscreen detectives interrogate murder suspects, and flashbacks supply each suspect's version of events. This familiar modernist device, exploited in *Citizen Kane* and *Rashomon*, is here applied to a classic Neorealist situation—a purse theft that recalls both *The Bicycle Thief* and *Nights of Cabiria*. Pasolini's script creates variants on the device by interrupting one flashback with another and by flashing still further back to show the victim preparing to go out on the morning of the crime. Bertolucci's visual style is far smoother than Pasolini's, using slow tracking shots and studied compositions. (BORDWELL, 1994, p.532-523)

Tendo em vista a vastíssima produção de Pier Paolo, separamos por tabela suas contribuições em diversas áreas, apontando título original e ano, a seguir expostos enquanto uma cronologia de seu pensamento.

Filmes – Título Original	Ano
<i>Accattone</i>	1961
<i>Mamma Roma</i>	1962
<i>La ricotta (RoGoPaG)</i>	1963
<i>La Rabbia</i>	1963
<i>Il vangelo secondo Matteo</i>	1964
<i>Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo</i>	1964
<i>Comizi d'amore</i>	1964
<i>Uccellacci e uccellini</i>	1966
<i>Edipo re</i>	1967
<i>La Terra vista dalla Luna (Le streghe)</i>	1967
<i>Teorema</i>	1968
<i>Che cosa sono le nuvole? (Capriccio all'Italiana)</i>	1968
<i>Porcile</i>	1969
<i>Medea</i>	1969
<i>La sequenza del fiore di carta (Amore e rabbia)</i>	1969
<i>Appunti per un romanzo dell'immondizia</i>	1970
<i>Appunti per un'Orestiade Africana</i>	1970
<i>Il Decameron</i>	1971
<i>Le mura di Sana'a</i>	1971
<i>I racconti di Canterbury</i>	1972
<i>12 Dicembre 1972</i>	1972
<i>Il fiore delle Mille e una Notte</i>	1974
<i>Pasolini e la forma della città</i>	1975
<i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i>	1975

Poesia – Título Original	Ano
<i>Poesie a Casarsa</i>	1942
<i>Poesie</i>	1945
<i>Diarii</i>	1945

<i>I pianti</i>	1945
<i>Dov'è la mia pátria</i>	1949
<i>Tal còur di um frut.</i>	1953
<i>Dal Diario (1945-1947)</i>	1954
<i>La meglio gioventù. Poesie friulane</i>	1954
<i>Le ceneri di Gramsci</i>	1957
<i>L'usignolo della chiesa cattolica</i>	1958
<i>La religione del mio tempo</i>	1961
<i>Poesia in forma di rosa</i>	1964
<i>Poesie dimenticate</i>	1965
<i>Trasumanar e organizzar</i>	1971
<i>La nuova gioventù. Poesie friulane (1941-1974)</i>	1975
<i>Bestemmia. Tutte le poesie</i>	1993
<i>La meglio gioventù</i>	1998
<i>Tutte le poesie</i>	2003

Textos Narrativos – Título Original	Ano
<i>Ragazzi di vita</i>	1955
<i>Una vita violenta</i>	1959
<i>Il sogno di una cosa</i>	1962
<i>Alì dagli occhi azzurri</i>	1965
<i>Teorema</i>	1968
<i>Reality</i>	1979
<i>Amado mio (Atti Impuri)</i>	1982
<i>Petrolio</i>	1992
<i>Un paese di temporali e di primule</i>	1993
<i>Romàns (Progresso/Operetta Marina)</i>	1994
<i>Romanzi e racconti</i>	1998

Ensaio – Título Original	Ano
<i>Poesia dialettale del Novecento</i>	1952

<i>Canzoniere italiano, poesia popolare italiana</i>	1955
<i>Passione e ideologia</i>	1960
<i>Empirismo eretico</i>	1972
<i>Scritti corsari</i>	1975
<i>Lettere luterane</i>	1976
<i>Le belle bandeire</i>	1977
<i>Descrizioni di descrizioni</i>	1979
<i>Il caos</i>	1979
<i>La pornografia è noiosa</i>	1979
<i>L'Academiuta friulana e le sue riviste</i>	1994
<i>Saggi sulla politica e sull'arte</i>	1999
<i>Saggi sulla politica e sulla società</i>	1999

Cartas – Título Original	Ano
<i>Lettere agli amici (1941-1945)</i>	1976
<i>Lettere 1940-1954</i>	1986
<i>Lettere 1955-1975</i>	1988
<i>Pier Paolo Pasolini. Vita attraverso le lettere</i>	1994

Pintura – Título Original	Ano
<i>I designi (1941-1975)</i>	1978
<i>Disegni i pitture di Pier Paolo Pasolini</i>	1984
<i>Pasolini a Casa Testori</i>	2012

Teatro – Título Original	Ano
<i>Orgia</i>	1968
<i>Porcile</i>	1968
<i>Calderón</i>	1973
<i>I Turcs tal Friúl</i>	1976
<i>Affabulazione</i>	1977
<i>Pilade</i>	1977

<i>Bestia da stile</i>	1977
<i>Teatro</i>	2001

Durante sua carreira foi indicado e ganhou inúmeros prêmios, aqui brevemente citados: Indicação ao BAFTA (UN Award, em 1968, por *Il vangelo secondo Matteo*); Indicação ao Leão de Ouro do Festival de Berlim (Indicação em 1969 por *Amore e Rabbia*; Indicação em 1971 por *Il Decameron*, e vencedor do Leão de Prata – Prêmio Especial do Júri – pela mesma obra; vencedor do Leão de Ouro em 1972 por *I racconti di Canterbury*); Indicação aos prêmios do Festival de Cinema de Cannes (Vencedor em 1958 de melhor roteiro por *Giovani Mariti*; Indicação à Palma de Ouro por *Uccellacci e ucellini* em 1966; Indicação à Palma de Ouro por *Il fiore dele mille e uma notte*, vencedor do Grande Prêmio do Júri pela mesma obra em 1974); Indicações aos prêmios da “Associação Nacional Italiana do Sindicato dos Jornalistas da área de Cinema” (Vencedor do Selo de Prata pelo Estória Original de *La notte brava*, 1960; Indicado ao Selo de Prata de Melhor Roteiro por *Accattone*, em 1962; Vencedor do Selo de Prata de Melhor Diretor por *Il vangelo secondo Matteo*, em 1965; Vencedor do Selo de Prata de Melhor Estória Original por *Uccellacci e ucellini*, película pela qual foi indicado ao Selo de Prata nas áreas de Melhor Diretor e Roteiro, no ano de 1967; Indicado ao Selo de Prata por *Edipo re*, em 1968; Indicado ao Selo de Prata de Melhor Estória Original e Melhor Diretor por *Teorema*, em 1969).

Ainda sobre seus prêmios, foi vencedor do Jussi Awards de Melhor Diretor Estrangeiro, por *Il vangelo secondo Matteo* em 1968; vencedor do Kinema Junpo Awards de Melhor Filme Estrangeiro em 1970 por *Edipo re*; vencedor da Osíris de Ouro e do Prêmio *FIPRESCI* no Festival de Cinema de Cracóvia, por *Appunti per um film sull’India*, em 1969; vencedor do Prêmio Sant Jordi, pelo roteiro de *Le notti di Cabiria*, e Prêmio por Reconhecimento de Carreira, nos anos de 1959 e 1976, respectivamente; indicado ao Prêmio de Melhor Filme do Festival de Mar del Plata por *Medea*, em 1970; no Festival de Veneza foi indicado e vencedor em inúmeras vezes, a saber: em 1962 foi indicado ao Leão de Ouro por *Mamma Roma*, filme pelo qual venceu o *Italian Cinema Clubs Award* do evento; em 1964 foi indicado ao Leão de Ouro por *Il Vangelo secondo Matteo*, filme pelo qual ganhou o Prêmio *OCIC* e o Prêmio Especial do Júri no mesmo festival; em 1967 foi indicado ao Leão de Ouro por *Edipo re*; em 1968 foi indicado ao Leão de Ouro por *Teorema*.

Feita uma análise do seu contexto de vida e produção artística, partiremos para o que pode ser denominado de método de Pier Paolo Pasolini, a fim de sustentar e reconhecer seu potencial para a hipótese a ser trabalhada na tese em comento.

3.2 O CORPO PULSA: A ÉTICA DE PIER PAOLO PASOLINI ENQUANTO MÉTODO PARA CRÍTICA DA FORMA JURÍDICA BURGUESA

Do mesmo modo que indagamos sobre Sergei Eisenstein, aqui reproduzimos: Existe um método no cinema de Pasolini? De que maneira este método poderia realizar uma crítica ao direito? Ao certo, é o que defenderemos aqui enquanto tese deste trabalho: existe um método de ruptura da “sacralidade” em Pasolini, de quebra com o status quo, e é justamente neste momento em que podemos extrair uma crítica para o campo jurídico.

Nazário (1982, p.18) informa que o cinema de Pasolini não poderia ser enquadrado na produção corrente inserida no cinema político italiano, está voltado para uma faceta estética própria, única, diferenciada. Dramaturgo, poeta, ensaísta, periodista, crítico, futebolista, e, acima de tudo, cineasta: é assim que Jacques Aumont (2004, p.31) reconhece, ainda que sem esgotar, as possíveis classificações de Pasolini.

Encontramos na obra de Paolo alguém dividido entre a preocupação do conteúdo e o que o mesmo compreendia por “Forma”. Produziu, assim, não um sistema – por este termo pode confundir nosso leitor a pensar que havia completude no mesmo –, mas definições primordiais sobre o cinema enquanto uma ferramenta de expressão e de significação. No seu principal artigo “A linguagem escrita da realidade”, destinou algumas páginas para acentuar seu incômodo com algumas inadequadas análises sobre o cinema, que aqui reproduzimos:

A) Linguística e semiótica: As discussões sobre cinema até a escrita de seu artigo estavam contaminadas por análises destituídas da própria compreensão de linguagem; urge, para Pasolini, derrotar uma “ontologia” equivocada para uma análise científica do cinema:

The theoretical discussions on cinema, until the present, have almost always been of one of the following types: stylistic-hortatory, mythical-essayistic, or technical. In any case, they all had the characteristic of explaining cinema with cinema, thus creating an obscure ontological background. Only the intervention of linguistics and of semiotics-which is very-recent- can guarantee the defeat of this ontology and a research of scientific character on cinema. (PASOLINI, 2005, p.197)

B) Terminologia ambígua: Toda discussão sobre o cinema é tecnicamente ambígua, em razão das perspectivas ontológicas que até então ocupavam o pensamento da questão cinematográfica, que resulta em uma linguagem duplicada causadora de confusão epistemológica:

Every discussion on cinema is, first of all, rendered ambiguous by the technical terminology which, until now, respectful of ontological principles as all technical events are, has been the only possible description of the cinematographic phenomenon. The inevitable result is the birth of a duplicate terminology (given that the "technique" of cinema seems to have a much more precise and factual sense than that which, perhaps by simple analogy, is called "literary technique"). For example, the word "frame" belongs to the technical terminology of cinema. A linguistic discussion of cinema cannot use it except in an approximate or secondary manner: a fight for supremacy therefore arises between the expression "frame" and, let's say, the expression "moneme" (the expression "image," belonging to the pseudophilosophical research of the old cinema, by now appears to be an actual archaism). (PASOLINI, 2005, p.197)

C) O uso do termo cinema: Provavelmente seria inadequado falarmos em cinema, pois a mesma pode se confundir com o filme em si:

It is probably incorrect to speak of cinema: it would be more correct to speak of "audiovisual technique"- which would therefore also include the television. Furthermore, the word "cinema" tends to become confused with the film (and until now films have made "cinema," united indistinctly by their prevalently "prose narrative" nature: henceforth this will no longer be the case. Cinema is beginning to articulate itself, to separate itself into different special jargons). (PASOLINI, 2005, p.197-198).

D) Qual deveria ser a matriz linguística? Um ambiente de desenvolvimento deve ser aqui reconhecido, qual seja, a influência de Saussure para a identificação, de acordo com Pasolini, das características e da linguagem cinematográfica:

The ambition of identifying the characteristics of a film language, understood precisely as a language, is born of a Saussurean matrix and environment, but at the same time is scandalous when considered in terms of Saussurean linguistics. It is obviously necessary to amplify and modify the notion of language (much as the presence of machines in cybernetics compels the

amplification and modification of the concept of life). (PASOLINI, 2005, p.198)

E) As técnicas audiovisuais enquanto linguagens: De acordo com Pier Paolo, nos coloca a frente da dualidade entre poesia e linguagem, um dilema inegável que qualquer um do meio cinematográfico irá enfrentar:

The advent of audiovisual techniques, as languages, or at the very least as expressive or artistic vocabularies, puts in question the concept which probably each of us, by force of habit, had of an identification between poetry-or message-and language. Probably, instead-as audiovisual techniques lead us rather brutally to think-every poem translinguistic. It is an *action* "placed" in a system of Symbols:' as in a vehicle, which becomes *action* once a again in the addressee, while the symbols are nothing more than Pavlovian bells. (PASOLINI, 2005, p.198)

F) Existência da Semiologia da Linguagem da Ação Humana: Pier afirma que em sua análise até então a semiologia citada é tida como a mais concreta afirmação filosófica possível:

It becomes clear to all, at this point, how *the semiology of the language of human action*. treacherously described here, would thus come to be the most concrete philosophy possible. It is also clear, consequently, how much such a philosophy, produced by a semiological description, would have in common with phenomenology: with Husserl's method, perhaps following Sartre's existential approach. If it is not a tall tale that the subject of existential phenomenology is "me in flesh and blood," that is, that it is I who decipher the language of human action or of reality as representation. (PASOLINI, 2005, p.199)

G) Existe uma língua do cinema? Ou seja, uma língua que poderia ser, conseqüentemente, descrita ou esquematizada a partir de uma gramática própria – ou pseudo-gramática – conforme veremos:

The thesis put forth in these pages is that there is an actual audiovisual "*langue*" of cinema and that one can consequently describe or sketch out its grammar (which, as far as I am concerned, is certainly not normative!). But it is an essay by Christian Metz, "Film: Langue or language?" (*Communications*, n.4), which compels me to review, to rethink, and to refuse many points of my thesis as outlined above. (PASOLINI, 2005, p.199)



O que significa dizer que “O cinema é capaz de significar por meios cinematográficos”? Para Jacques Aumont (2004, p.31) este problema leva a uma outra indagação, presente nas reflexões sobre cinema entre as décadas de 20 e 50, qual seja, “O que é cinematográfico e, em que pese aparecer na película, não é?”.

Neste cenário, responde enquanto cineasta e diretor rechaçando o “plano-sequência” até então praticado, e o cinema direto, por exemplo, por não responderem a considerações teóricas que excluam o campo do “possível” no filme, mas somente a pontuações éticas, daí também sua preocupação com o ator, sobre o qual tenta exercer o mínimo do poder “terrorista” do diretor (AUMONT, 2004, p.31). Fica a pergunta, mesmo com o julgamento ético, Pasolini defende ou rechaça o plano-sequência? Sobre esta indagação que nós encontraremos seu possível método.

Uma pausa discursiva deve ser feita. O leitor que aqui se pergunta o que é um plano-sequência, vamos explicar. Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p.231-232), em seu Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, nos apresenta com a definição do “Plano-Sequência” como um plano bastante logo e articulado, que serve para representar o equivalente de uma sequência – distinto de um plano longo:

Em princípio, conviria, portanto, distingui-lo de planos longos, mas onde nenhuma sucessão de acontecimentos é apresentada – tais como os longos planos fixos dos *Enfants* (Duras, 1985) ou a célebre cena de conversa na cozinha de *The Magnificent Ambersons/Soberba* (Welles, 1941-1942). Tal

distinção, porém, no mais das vezes, é difícil, e geralmente fala-se do plano sequência quando um plano é suficientemente longo. Para a reflexão teórica, especialmente sobre a montagem, o plano-sequência sempre foi um objeto incômodo; ele obriga a admitir que pode haver montagem no interior de um plano (Eisenstein, Mitry) e coloca sérios problemas a qualquer modelo de segmentação dos filmes, como mostram as dificuldades da grande sintagmática da banda imagem (Metz) sobre esse assunto. Do ponto de vista estético, ele foi defendido (a propósito de Welles e Wyler) por André Bazin, que via nele, junto com a profundidade de campo, um instrumento de realismo, que permitia evitar a fragmentação do real, e respeitava, portanto, a um só tempo, o próprio real e a liberdade do espectador. Vários autores (Mitry, Comolli) frisaram que essa concepção do realismo era apenas uma possibilidade entre outras, e que, aliás, o plano-sequência não era tão “realista” e “transparente” quanto Bazin havia acreditado, já que seu valor dependia das normas estéticas em vigor. A perspectiva é diferente em Pier Paolo Pasolini: “Por mais contínua e infinita que seja a realidade, uma câmera ideal poderá sempre reproduzi-la, em sua infinitude e continuidade. O Cinema é, portanto, como noção primordial e arquetípica, um plano-sequência contínuo e infinito (1966); trata-se aqui menos de preconizar um estilo de filme do que de definir um símbolo e até mesmo um mito diretor do cinema. (grifo nosso)

Dois exemplos contemporâneos de plano-sequência podem ser vistos a partir do cinema asiático – aqui selecionados em razão do respeito deste pesquisador sobre o uso da técnica no mesmo. Dois planos-sequências com altíssimo grau de sincronia e continuidade podem ser observados nas sequências de ação de Oldboy (올드보이, Coreia do Sul, 2003, Park Chan-Wook) – em especial a cena do conflito individual com determinada gangue – e de Fervura Máxima (辣手神探, China, 1992, John Woo) – em especial a cena do Hospital:



(FERVURA MÁXIMA, 1992)



(OLDBOY, 2003)

Retornado ao *corpus* de pensamento de Pasolini, vemos também uma segunda preocupação do diretor: sobre os meios de significação que o cinema possui, ou, como seria mais técnico colocar, a questão da “linguagem cinematográfica”.

Os escritos teóricos mais densos e exaustivos de Pasolini são deveras contemporâneos ao conjunto estruturalista e da linguística:

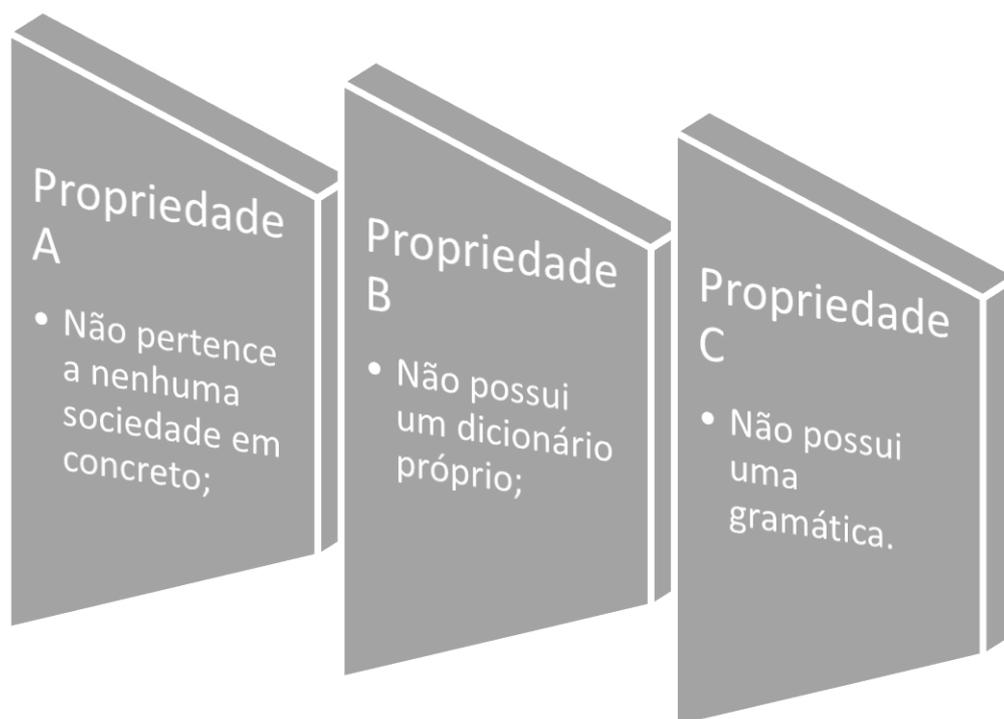
No es casual que los textos teóricos más exhaustivos de Pasolini sean estrictos contemporáneos del estructuralismo de inspiración lingüística y, en cuanto al cine y la literatura, de la escuela francesa que tanto le impresionó. Más que los semióticos italianos como Emilio Garroni o Umberto Eco, cuyo <profesionalismo> dejaba muy poco espacio a la discusión, fueron Roland Barthes o Christian Metz quienes le dieron un punto de partida: la entonces habitual cuestión de la <cine-lengua>, vieja metáfora ya perfilada por los formalistas rusos. Por decirlo rápidamente, parece que Pasolini piense que la lengua del cine existe y no existe al mismo tiempo. Indeleblemente existe, porque se pueden sostener discursos con ayuda del cine y ser comprendido (es el argumento habitual, poco convincente). (AUMONT, 2004, p.31-32)

Assim, para Pasolini a linguagem cinematográfica existe, todavia, possui propriedades demasiadamente particulares que devem ser sustentadas – não tão comuns a uma língua:

a) Não pertence a nenhuma sociedade concreta: Possui caráter universal ou universalizável – coincide com a ilusão do “cinema-esperanto”, tida como “linguagem universal” dos anos 20 (AUMONT, 2004, p.32);

b) Não possui dicionário: A medida em que os objetos do mundo já são significantes, o cinema não pode mostrar estes em estado bruto, destituídos de suas qualidades particulares; inadequado também utilizar termos abstratos, sendo somente os termos concretos aptos a serem empregados, que correspondam a objetos fechados e determinados. Gera uma impressão de fragilidade do cinema, pois seus signos gramaticais são os objetos de um mundo que não para de se esgotar cronologicamente, como os automóveis dos anos 50 ou a moda dos anos 30 (AUMONT, 2004, p.32);

c) Não possui gramática própria: Ou seja, é destituído de um conjunto de prescrições e regras que autorizam a obtenção de enunciados corretamente formados. Assim, somente seria possível tomar como equivalente um conjunto de figuras admitidas no seio da história do cinema, utilizados por quem dirige um filme, como o plano-contraplano, ou outras conquistas de grau estético – voltadas ao estilo – convertidas em figuras de uma pseudo-gramática (AUMONT, 2004, p.32);



De maneira distinta ao que Metz descrevia⁹⁹ – qual seja, a existência de uma estrutura linguística inerente ao exercício da arte cinematográfica – Pasolini sustentará que o cinema como um elemento artístico que possui uma linguagem centrada em determinado estado histórico (AUMONT, 2004, p.32) – e por natureza, variável:

Lenguaje sin lengua em sentido estricto: Pasolini coincide casi en todo con las tesis de Metz y comparte su diagnóstico: la noción de cine-lengua es una aporía. Pero sus respuestas son divergentes. Para Metz, el sustituto de la lengua ausente se hallará en la multiplicidad de códigos, cuyo funcionamiento cruzado y concurrente traslada a un nivel indefinidamente diferenciado y particularizado la regularidad que no se encuentra en un nivel general. Para Pasolini, ese sustituto reside en la existencia históricamente verificada de unas convenciones lingüísticas, las del <cine de arte>. En otras palabras: si Metz apunta a una estructura lingüística subyacente a todo el cine (a todo el cine posible), Pasolini reconoce un determinado estado histórico, por naturaleza variable, del cine. (AUMONT, 2004, p.32)

Todavía, é interessante notar que os artigos que caminham para o fim dos anos 70 demonstram um Paolo mais sistemático – e, por consequente, mais voltado a uma semiologia do cinema. É que ao partir de um pensamento comparativo entre a arte e os meios de expressão apresenta o cinema, que reproduz a realidade, frente a literatura, que a evoca, bem como a pintura, que a copia, e ao teatro que a imita. O cinema é assim a expressão direta da realidade pela realidade (AUMONT, 2004, p.33), é a “Língua escrita da realidade como linguagem”:

Partiendo de una reflexión comparativa en el seno de las artes y los medios de expresión, opone el cine, que reproduce la realidad, a la literatura, que la evoca, a la pintura, que la copia, y al teatro, que la imita. Las formulaciones varían de un artículo a otro, pero siempre girar alrededor de la misma idea: el cine es la expresión directa de la realidad por la realidad, es la <lengua escrita de la realidad como lenguaje>. Fórmula emblemática, que sobre todo no debe tomarse al pie de la letra, pero que plantea de forma contundente una relación desdoblada con la realidad: ésta es el <lenguaje> primero, el único punto de partida posible, pero es perecedera; el cine se propone como un modo de anotación de esos enunciados perecederos. La semiología del cine es, pues, una semiología de la realidad como <lenguaje> de la presencia física y del

⁹⁹ The disagreement between Metz and myself appears to be deep but perhaps not incurable: perhaps reconciliation is possible on the common ground offered by the concept of "discourse" furnished by Buysens, "Les langages et le discours," which I find cited by Metz but which I have yet to read firsthand.² Perhaps the "substance" he speaks of has something in common with the "language of action, or reality itself" to which I alluded above, and which is therefore given as "something linguistic" which is not, however, either "*langue*" or "*parole*." And Metz himself, commenting on this hypothesis by Buysens, exclaims: "Langue, discourse, parole: a complete program!" Furthermore, Metz, in order to abandon his rigid definition of cinema as simple "art language," could make the effort to consider cinema as an enormous deposit of "written language" whose oral correspondent has dissolved: a "written language" composed primarily of texts of narrative, poetry, and documentary essays. Should we perhaps resign ourselves immediately to not hypothesizing a possible "*langue*" predicated on this archaeological material only because it is made up of simple "art language" texts? (PASOLINI, 2005, p.199)

comportamiento. La realidad humana está constituida únicamente por ejemplos, por casos particulares, y aun así somos capaces de comprender los comportamientos, los gestos y las actitudes de nuestros semejantes. Será preciso que apliquemos, pues, una semiosis análoga al cine, que es <la semiología> en naturaleza de la realidad. (AUMONT, 2004, p.33, grifo nosso)

Ora, o que extraímos da afirmação supradelineada é que, para Pier Paolo, existe uma semiologia do cinema que afirma a existência da realidade¹⁰⁰ enquanto linguagem, enquanto casos particulares que nos autorizam a compreender os comportamentos, atitudes e gestos dos semelhantes. A primeira linguagem do homem seria, assim, a ação que os indivíduos desenvolvem na relação de reciprocidade com os outros e com os aportes físicos, fazendo com que as línguas “escrito-faladas” sejam consideradas linguagens de segundo grau, complemento da ação (DA SILVA, 2007, p.33):

Talvez o ponto central de toda a teoria de Pasolini esteja no fato de ele considerar a língua não somente como instrumento ou meio de expressão, mas como mediação e ação, um princípio dinâmico. O conceito de língua tal como é atribuído à lingüística, acaba por estar estreitamente relacionado à linguagem cinematográfica que poderia fundamentar-se em leis que não poderiam ter nada a ver com as leis lingüísticas. Desse modo, não se pode entender a teoria e prática cinematográfica pasoliniana sem sua filosofia lingüística. Para Pasolini, o cinema, antes de ser um instrumento, é acima de tudo uma língua, como a língua verbal, dotada de unidades de primeira e de segunda articulação. Eis o que torna o cineasta italiano um pioneiro: a proposta de um estudo do cinema como “sistema de signos da realidade”. Nesse contexto fundamental de seu pensamento é possível considerar que, para Pasolini, o viver cotidiano seria um “pulular” contínuo de signos, do qual faz parte diferentes sistemas semiológicos da realidade, haja vista que não existe somente o signo lingüístico. Cada sistema de signos, como o sistema mímico, por exemplo, poderia, segundo Pasolini, ser isolável e analisável

¹⁰⁰ De início, Pasolini observa que a Semiologia enquanto ciência fundada, sobretudo em antigos valores do humanismo “levou em consideração os mais impensados aspectos da realidade, mas nunca a realidade em si mesma como linguagem,” essa “PRIMEIRA E PURA” da ação, a dimensão concreta, física e corporal do ser no mundo. A semiologia do cinema para ele deveria ser melhor definida como a “semiologia da realidade”, uma vez que a realidade é a linguagem que já por si é “abarrotada de convenções, algo já codificada”, o código primário que comunica sem a necessidade de intermediários simbólicos. Noutras palavras, a Realidade, essa viva das coisas que se toca com as mãos e se deduz com o próprio corpo, para o teórico “é a única linguagem que poderia ser definida como LINGUAGEM.” Isso porque, segundo ele, o que as outras linguagens fazem seria somente “traduzir”, “recodificar” essa linguagem primeira. Dito de outro modo, os “signos” das línguas verbais (como a escrita ou a fala) não fazem mais do que traduzir os “signos” das línguas não verbais: as línguas escrito-faladas não fazem mais do que traduzir os signos da Linguagem da Realidade. Diferente dos outros meios expressivos, o cinema “não evoca” a realidade como o faz a língua, seja ela literária ou fônica, muito menos a “cópia” como o faz a pintura, e por fim como o teatro não a “mima”. O cinema, ao contrário desses outros meios expressivos, também não representa a realidade, uma vez que não constitui em si um meio, um instrumento do qual o sujeito apresenta aos espectadores o mundo externo e preexistente. O cinema “re-produz” a realidade: imagem e som, ou seja, ele a produz novamente, o espaço, o tempo, as relações; e para fazê-lo se serve da mesma realidade material e física: dos corpos, dos gestos, dos objetos e inclusive da temporalidade que pretende reproduzir. A diferença dos outros modos de expressão, que ao retraduzirem o mundo distanciam-se da linguagem das ações e de seu código original, o cinema tem a peculiaridade de reproduzi-lo fielmente. O cinema permite assim estar dentro da realidade sem nunca sair dela: permitindo expressá-la por meio dela própria os seus aspectos mais ocultos, sua dimensão “sagrada”, não naturalizada. (DA SILVA, 2007, p.32)

autonomamente, uma vez que a mímica, a gestualidade, as fisionomias, a sinalética, todas as coisas “carecem de significado” que possibilitem a decifração da realidade de seu momento presente e vivo. (DA SILVA, 2007, p.34)

O cinema, por excelência, resulta em reproduzir a realidade, a linguagem da ação é auto-expressiva; logo, a realidade é o “cinema ao natural”, in natura. A primeira e principal linguagem do homem é a própria ação¹⁰¹, enquanto uma relação de representação entre si, com os outros e a realidade material (DA SILVA, 2007, p.33)

Desta feita, o cinema não é apenas uma linguagem, mas uma “língua escrita da ação”, no momento em que não apenas representa o real, sendo a própria realidade em si. Pasolini nos exemplifica que o caminhar pela estrada, ainda que com os ouvidos encobertos, é um colóquio extenso entre nós e o ambiente que se expressa por intermédio das imagens que o compõem: a fisionomia das pessoas, acenos e gestos, atos, silêncios e expressões, e as cenas; contornar de praças, indicações de trânsito, que falam brutalmente a partir da sua presença concreta (PASOLINI, apud, DA SILVA, 2007, p.34), como podemos ver na cena abaixo de “Mamma Roma” (Idem, Itália, 1962, Pier Paolo Pasolini):



¹⁰¹ Como o cinema reproduz a realidade, ele acaba por reconduzir ao estudo da realidade. Mas de maneira nova e especial, como se certos mecanismos seus de expressão só tivessem aparecido em vista desta nova situação “de reflexão”. De fato, o cinema, reproduzindo a realidade, põe em evidência uma “expressividade” que poderia nos escapar. Ele faz disso, finalmente uma semiologia natural. (PASOLINI, 1983, p.142)

Não é, portanto, afirmar o cinema como mero ente de reprodução da realidade visual, mas como a “língua escrita” da realidade sendo esta linguagem¹⁰². O dever da “semiologia da realidade” é refletir sobre o sentido da realidade: o cinema somente estaria justificado em sua existência quando impõe sentido a uma realidade até certo ponto destituída do real (AUMONT, 2004, p.33) – “daí eventuais críticas ao plano-sequência infinito”:

El cine, concebido en principio como simple reproducción de la realidad visual (Pasolini, como el resto de semiólogos de la época, apenas se cuestiona el registro sonoro), se convierte posteriormente en la <lengua escrita> de esa realidad por cuanto ésta es en sí lenguaje (el cine como medio de notación del sentido de la realidad, y potencialmente de expresión de dicho sentido); por último deviene <semiología> de la realidad es decir, reflexión acerca del sentido de la realidad: el cine sólo está justificado cuando da, o incluso impone, sentido a una realidad hasta cierto punto desprovista de éste. Tal es, a mi juicio, el sentido de las célebres observaciones sobre el <plano secuencia infinito> como horizonte infranqueable del lenguaje cinematográfico: reflejo interminable, indefinido y pasivo de la realidad, que Pasolini juzga teóricamente posible y cuyo rastro real detecta em ciertos cineastas (que no le gustan) y, sobre todo, en la televisión. El plano secuencia infinito es condenable (ética y hasta moralmente) porque se niega a conferir al cine su verdadero papel de <lengua escrita>, porque reproduce tal cual el lenguaje inarticulado de la realidad, porque, en suma, no produce sentido.” (AUMONT, 2004, p.33)

O cinema, portanto, respeita a Semiologia Geral – inclusive o “Código dos Códigos”, que é a realidade –, pois esta, como o cinema revela, é uma língua expressiva da ação. Uma linguagem cinematográfica, por sua vez, deve tratar da linguagem da ação, e observar a interação das distintas linguagens específicas, como a fotografia, interpretação, cenografia. O filme, para ser compreendido, deve apelar para toda realidade enquanto fonte do processo de significação, sendo assim, o cinema a expressão direta da realidade pela realidade (composta por uma totalidade de signos) (DA SILVA, 2007, p.34-37):

Pasolini, em sua original idéia de língua, ao propor que a realidade pode ser “lida” visualmente, e que essa mantém um diálogo constante com tudo o que

¹⁰² Ademais, reforçando o “Cinema Natural”: “From this the idea inevitably derives-born precisely of cinema, that is, from the study of the ways in which cinema reproduces *reality-that reality is. in the final analysis. nothing more than cinema in nature.* I mean cinema-not as stylistic convention, tans, tendentially-as silent film, but cinema as audiovisual technique. If reality is therefore nothing more than cinema in nature, it follows that the first and foremost of the human languages can be considered to be action itself; as the ratio of the reciprocal representation with others and with physical reality. I am fully aware of the special kind of irrationalism which the word lito act II always carries with itself, inevitably, in philosophy. However, it is a given that it dominates in the modern world and that we can't ignore it. We cannot escape the violence exercised on us by a society which, in- assuming technique as its philosophy tends to always become more rigidly pragmatic, to identity words with things and actions, to recognize the "languages of the infrastructures -as-languages par excellence," etc. In- other words, we cannot ignore the phenomenon of a kind of downgrading of the word, tied to the deterioration of the humanistic languages Of the elites, which have been, until now, the guiding languages. (PASOLINI, 2005, p.198)

existe e se movimenta ao seu redor, construiu um modelo teórico revolucionário. Estudando a Semiologia do cinema chegou a uma Semiologia da Realidade. Ao associar o cinema ao conceito de língua, ação e à percepção natural da própria Realidade, Pasolini reconheceu o mundo (a realidade que o cerca) como linguagem, e o cinema, como seu momento escrito. Levantando esta questão inédita, Pasolini irrompeu no meio semiótico com um dos debates mais interessantes sobre a natureza da linguagem cinematográfica. (DA SILVA, 2007, p.36)

Seria necessário, portanto, uma nova gramática, ou melhor, pseudo-gramática do cinema, que toque o plano profundo, no qual o significante cinematográfico se refere a realidade, ou seja, é imperioso constituir sentido. A grande indagação que se faz é como? Qual seria esse *modus operandi*? Daí a sugestão de Pier Paolo:

I) Modo de reprodução: Determinado pelas possibilidades técnicas do meio e, ademais, por sua capacidade de gerar uma imagem semelhante a realidade automaticamente (AUMONT, 2004, p.34):

They consist of that series of techniques-which are acquired during one's apprenticeship-that are suitable to reproduce reality: the knowledge of the camera, of the process of shooting, of the problems of lighting, etc.; and furthermore, practice in the composition of the raw material of film. In this context I wish to recall that the analogy between cinema and the figurative arts has always been a questionable concept. The composition of the world in terms of presences and absences, etc., in front of the camera, has some analogy with painting only in the sense that both film and painting "reproduce" reality with means proper to each. And this reproduction of reality gives to film-and perhaps also to painting-the characteristic of that abnormal and special language which is *solely a written language*, "the written language of action." There are therefore certain elements-let us call them compositional-that are in the matrix of both cinema and painting; it is with these that cinema is concerned-only indirectly, therefore, and as a result of a stylistic decision of the author, through the previous experience of painting.) In addition to the norms of cinematographic reproduction, the norms of sound reproduction are also part of the orthographic mode, because the reproduction of reality, indispensable to obtaining the units of second articulation, is an audiovisual reproduction. (Therefore I absolutely reject the notion that the true cinema is the silent cinema. It may be the true form of the art film, and in any case it belongs to the stylistic history of cinema, and I am not surprised that abandoning silent films caused so much pain to authors. It was, in fact, a meter of sorts, of extremely limiting prosody and, precisely as such, it was extremely imaginative. Silent film can thus still be the stylistic "choice" of the author who loves a strong and obsessive selectivity of prosodic options.) (PASOLINI, 2005, p.207)

II) Modo substantivo: Capacidade do plano em ser um substantivo, ou seja, representar algo (AUMONT, 2004, p.34):

I have called this aspect of grammar the creation of substantives, by analogy with the "substantives" of language. In reality the name is not correct, and it would be necessary to invent another. Shots or monemes can represent objects, forms, or acts of reality—that is, mobile or immobile reality, reality detailed or generalized, etc. however, *as shot, it has the unchanging characteristic of creating a moneme with the units of second articulation*. This moneme is in itself and at the same time a noun, an adjective, or a verb—according to our usage. As we shall see, however, its qualities as adjective or verb affect the moneme only in a second phase; its first phase is that of being simply a moneme, that is, in the simplest of terms, a word which, because of its special nature-given that it is composed of objects—is primarily a substantive. (PASOLINI, 2005, p.207)

Para Pier Paolo, este modo deveria ser enquadrado em um binômio. Em um primeiro momento, o reconhecimento de que a pessoa que fala – em termos de cinema – sempre deve elencar, escolher, dentre formas, objetos ilimitados e ações da realidade de acordo com que intenciona em dizer:

The limitation of the second unit of articulation, that is, of the kinemes. This means that the person who speaks in terms of cinema must always choose from the unlimited objects, forms, and actions of reality according to what he wants to say. In short, he must first of all try to make a closed list of kinemes. This will never be possible, and therefore only a relative closure, or a tendency toward closure, will be achieved. From this predictably derives an "open list" of the units of first articulation or film monemes (shots); these can therefore be infinite. But the precautionary or potential limitation of the kinemes will cause what we might call the "infinity of signs" of film words to find a limit precisely in the units of second articulation that constitute them—a limitation that produces, then, both an open list of monemes and their tendency to a less particular and transitory form of monosemia. Example: I want to describe a school. I immediately set a limit to the infinite things in reality a choice of those things in the context of the academic environment. The shot of the teacher in front of a blackboard, a map, etc., is a moneme which is presented as tendentially monosemic: a teacher. While, in short, the "nature" of phonemes is *in us*, a subjective fact of the speaking individual—that is, of his body – the "nature" of kinemes is in the reality outside of us, in the social and physical world. It conserves those characteristics of this reality that cannot be eliminated. By this I mean that if cinema, as lexicon, that is, as a series of monemes (and semantemes and morphemes) is an individual and universal language, still as lexicon it is differentiated ethnically and historically. I will not find a burnoose among the kineme-objects of the Western world. I will instead find it in the Orient. Hence the substitution of national language differences, with some ethnohistorical variants. (PASOLINI, 2005, p.207-208)

Em uma segunda fase, reconhecer que um substantivo filmado – monema – analisado individualmente enquanto uma série de cláusulas relativas, formam o “material do filme”:

The establishment of an always changeable series of nouns, contour lines, in their moment of the pure and simple shot, understood as a set of kinemes, and not considered in terms of their values of quality duration, opposition, and rhythm. The shot, as a set of kinemes pure and simple, is thus a word which has the character of a noun, is not qualified, nor is it placed in relation to the

rest of the discourse through syntactical (or editing) ties. Thus understood, the substantive shot or moneme *corresponds to what is called in written-spoken languages the relative clause*. Each shot, in short, represents "something which is": a teacher *who* teaches, students *who* listen, horses *that* run; a boy *who* smiles; a woman *who* looks, etc., etc., or simply an object *which* is there. This series of relative clauses formed by a single moneme is the so-called "material" of the film. Such relative clause monemes, as lexical collection, are ideally fixed; if the camera catches them in movement they must be considered to be as numerous as are the theoretical shots of which the camera movement is composed. Finally it should be understood that there is no coincidence between "moneme" and shot; very often a shot is a sequence, however minimal, in which two or more monemes or relative clauses are *accumulated*. The first form of syntax-that is, technically, of editing-thus may be found within the shot, through the *accumulation* of relative clauses. (PASOLINI, 2005, p.208-209)

III) Modo de qualificação: Modo pelo qual se engloba todos os planos e se qualificação um “algo”, o suficiente para que exista e possa existir de maneira específica (AUMONT, 2004, p.34); dividido em Qualificação “Pró-filmica” e “Qualificação Fílmica”. A qualificação pró-fílmica consiste, justamente, na tentativa de “maquiar” objetos e pessoas, e é utilizado de maneira mais enfática nas estruturas de ficção:

Various phases (not chronological, naturally) can also be distinguished in modes of qualification. As the word states, the means of qualification serve to qualify the substantives gathered in the manner described above, and are therefore different.

D) Profilmic qualification. This is used primarily in narrative (that is, nondocumentary) films. It consists of pure and simple exploitation, or the transformation of the reality to be reproduced. Or in the "makeup" of objects and persons. In the example already used, if the teacher is too young while he should be elderly, he is made up with white hair, etc. If the shot does not strike the director as being sufficiently expressive-to be that noun-relative clause which he wants to pick up-the objects are moved (for example, the blackboard in the shot already mentioned in the example can't be seen enough? Well, it will be hung lower, etc.). Still, profilmic qualification tends to belong more to the prosody and to the stylistics of film than to its grammar.

Por sua vez, a qualificação fílmica engloba toda a possibilidade do monema enquanto elemento criado a partir de características conhecidas, como a escolha de lentes e locais de captação, bem como distâncias, técnicas e outras expertises de movimentação de câmera:

2) Filmic qualification. This qualification of the noun-relative clause of which the film moneme is composed is obtained through the use of the camera and has well-noted characteristics. Filmic qualification includes the choices of the lenses with which to capture that set of real units that compose the shot .- Filmic qualification includes the distance of the lens from that set of real units that must be shot; that is, the definitions extreme closeup, close-up, two shot and long shot, master shot, are technical definitions of qualification. Let us continue with the example of the teacher: with the modes of creating substantives we have made a choice of objects, forms, and actions taken from

reality which, framed together-that is, having become a moneme-form the noun relative clause "a teacher who teaches." With the qualification described above, we can thus have "a teacher who teaches while laughing" or "an angry teacher who teaches" (profilmic qualification), and "a teacher who teaches seen close up," "a teacher who teaches seen in long shot," "a teacher who teaches an unexpected thing," etc. (filmic qualification). It remains to be said that filmic qualification can be active or passive. It is active when it is the camera that moves or that, in any case, prevails (for example: a zoom shot of "the teacher who teaches," or a tracking shot "of the teacher who teaches"). It is passive when the camera is motionless or is not felt, while the real object moves (for example: the camera remains on the teacher, who moves toward and away from it as he teaches). Naturally one also has a "deponent" qualification when the movement of the camera and of the object in reality annul each other or in any case have an equal value. At this point I would like to clarify one fact. *Active and passive qualifications refer to the reproduced reality* That is, if in the closeup of the moving teacher the camera is still, the qualification is active, because it is the teacher *who acts*; if, instead, in the close-up of the teacher the camera moves-drawing near, moving away, panning, etc.-the filmic qualification is passive, because this time the teacher is *affected* by the camera. If the active qualification predominates, the film tends to be realistic, because reality acts in and on it, which implies the author's faith in the objectivity of reality (cf. John-Ford). If the passive qualification predominates, the film is lyrical-subjective, because it is the author with his style who-acts, which implies a -subjective vision of reality on his part (d. Godard). (PASOLINI, 2005, p.209-210)

IV) Modos sintáticos: Identificado com a montagem – quase que de forma banal (AUMONT, 2004, p.34), sendo divididos em “Montagem Denotativa” e “Montagem Rítmica/Conotativa”:

The technical definition of these modes is "editing." But, this time too, we must distinguish two types or two phases of editing.

I) Denotative Editing: It consists in a series of connections, elliptical by definition, between various shots or monemes, giving them first of all a "length" and subsequently a linking whose function is the communication of an articulated discourse. It is, in sum, the syntactical phase: coordination and subordination. The first effect of this "denotative" or purely syntactical "editing" *is that the monemes lose their characteristic as first phase, that is, of being noun-relative clauses, and become quite simply the monemes typical of the film, with the respective qualification.* Since the one and only characteristic of editing is to establish an oppositional relationship, it is precisely through this oppositional relationship that it fulfills its syntactical function. Denotative editing in fact puts the two shots in oppositional relationship, juxtaposing them by ellipsis: "the teacher *who* teaches" and "the students *who* listen," etc. But it is precisely in this oppositional relationship that syntax is born; that is, finally, the sentence "the teacher who teaches the students." This series of extremely simple "oppositions" thus requires a type of syntax which we can call *additive* in opposition to the *accumulative* syntax which we have said occurs when the "relative clauses" accumulate within one shot, understood as a however minimal sequence shot. These additions are what the experts of editing call "links": that is, they link one shot to the next, establishing their duration. What follows is a series of clauses or a "set of clauses" which could better be defined as "syntactical complements," in that they are placed exactly between the clause and the complement. I will give one example: I have two shots or monemes: the relative clauses "the teacher *who* looks" and "the students *who* look." If I add the second to the first, the clause "the students who look"

becomes the direct object complement and thus I have the sentence, "the It is sufficiently clear from this example that the syntax of cinema is inevitably progressive. It forms "series" of clauses, or better, of syntactical complements. This series, ongoing as the result of a series of additions, is progressive precisely because if, for example, I place the direct object clause first, the meaning of the whole changes (lithe students who look at the teacher"). The special syntax of cinema is thus a rough linear progressive series: everything which in language is parenthesis, change of tone, melodic line, cursus, etc., is realized in cinema as expressive language, as we shall see, by the rhythms-that is, by the reciprocal relationships of the duration of the clauses.

2) Rhythmic (or Connotative) Editing: It is difficult to establish the relationship between denotative editing and rhythmic or connotative editing; up to a certain point they coincide. Beyond a certain point the rhythmic editing would appear to be typical of a form of expressiveness which should be opposed to denotation as such.' The rhythmic montage defines the duration of the shots, in and of themselves and relative to the other shots of the context. The "duration" established by the rhythmic editing *is therefore before all else an additional qualification*. In fact, if I pause on the shot of "the teacher who teaches" only for the time necessary to perceive it, the qualification is profilmic, while if I stop more or less than necessary, the qualification becomes, however, expressive; and if I stop *much* more or *much* less than necessary, the qualification becomes actively filmic, that is, it causes us to be aware of that camera which, even while shooting, could also have been motionless. Its presence is felt precisely in the irregularity of the length of the shot itself. When instead the "duration" is not considered as such but relative to the other shots of the film, then we enter into the real field of rhythmic editing. Even in the most aridly communicative and inexpressive film that is, in the most potentially exploitative film language-there is the presence of a rhythm which is born of the relations of length between the various shots, and of the length of the entire film. As simple relationship of duration between the various shots, the rhythm is necessary to the most prosaic and practical actual communication of the film . The "rhythmeme", therefore assumes particular value in the language of cinema, both in communicative editing and rhythmic editing carried to the limits of expression. In the latter case it becomes the principal rhetorical figure in cinema,, whereas in literature it appears to be secondary or at least in second place. (PASOLINI, 2005, p.210-212)



O cinema é, assim, uma linguagem que organiza objetos reproduzidos em sua generalidade, bem como em suas particularidades (AUMONT, 2004, p.34). Nesta sentença podemos ver os 4 modos acima sustentados: organiza (sintáticos), objetos reproduzidos em sua generalidade (reprodução e substantivo) e dotados de particularidades (qualificação).

De forma pela qual o cinema é uma forma de compreender a realidade, uma vez que é como ela. A partir desta noção estamos aptos a entender o que Pasolini vê enquanto “plano”: um plano seria a metódica pela qual poderíamos aplicar a semiologia da realidade, pois pode ter características diversas que correspondem a uma situação real (AUMONT, 2004, p.34), a realidade, assim, mantém um discurso com ela mesma:

De manera que el cine es, en general, una forma de comprender la realidad, ya que es como ella, idéntico a ella, si bien en un plano analítico. Cuando Pasolini explica a dos críticos que le entrevistan que él es <un plano> para cada uno de ellos y que cada uno de ellos es <un plano> para él, precisa que ese plano puede tener características diversas que se corresponden con la situación real, y concluye: <Tenemos que emprender la semiología de la realidad!>. Cada acontecimiento de la realidad tiene un sentido, pero ese sentido sólo es comprensible, legible, a partir de la propia realidad, en virtud de un <código de códigos> que es el código de la realidad que mantiene un discurso consigo misma. En esa etapa final de su período semiótico, Pasolini trata de resolver la dificultad en que él mismo se metió: cómo puede ser el cine, artefacto histórico y cultural donde los haya, la lengua escrita (<natural>) de la realidad? Respuesta: al hacer la semiología de la realidad no estamos naturalizando la cultura sino que, por el contrario, culturalizamos la naturaleza. (AUMONT, 2004, p.34)

Como conseguiríamos, portanto, vislumbrar a inacabada semiologia de Pasolini após todos os apontamentos feitos sobre sua teoria? Extraímos do artigo “A língua escrita da realidade” que o cinema não é a vida, não há uma transparência absoluta, todavia, seria possível extrair elementos, a partir da afirmação de que o cinema e o filme são elementos distintos:

i) O cinema não é o filme: Uma teoria sobre o cinema – de ordem linguística – indica um objeto teórico, qual seja, o cinema, que jamais poderia ser confundido com o filme, como indica Aumont:

El cine es el modo de aprehensión y visión de la realidad, comparable por ejemplo a la imaginación (por lo demás, un obtiene más o menos lo mismo si

imagina una escena real o si imagina esa misma escena en una película: las mismas <puestas en presencia>, la misma <secuencialidad>, las mismas focalizaciones, la misma <inimportancia> perceptiva de los raccords, etc.); el cine es virtual e indefinido, como la percepción, como el ser-en-el-mundo; la película, por su parte, es una obra finita, muestra las cosas fijándolas e interpretándolas (AUMONT, 2004, p.34-35)

ii) Unidade mínima do discurso cinematográfico: Esta unidade deve fluir como a realidade e como o cinema; a partir do ponto de vista de qualquer espectador o tempo que transcorre em um plano deve ser o mesmo que o tempo que transcorre na realidade (não no real). A melhor tradução para esta técnica está no espanhol, a denominada “Rema”, a partir de Pierce o termo traz o significado de transcorrer:

Es lo que Pasolini llama de rema, tomando de Charles S.Pierce esa palabra forjada a partir del verbo griego que significa transcurrir. Bajo ese término de sonoridad poco agraciada puede leerse, pues, un concepto, el de flujo de significación y representación, y toda una teoría, la del cine como <lengua escrita de la realidad>, Como ocurre con Vertov, el concepto está poco elaborado, casi es abandonado una vez propuesto, pero es denso, y resume bien una actitud original. (AUMONT, 2004, p.35)



Enfrentamos, pois, o artigo da “Língua Escrita da Realidade” para passarmos para os demais elementos que compõe o corpo de ideias que exsurgem enquanto o que podemos denominar de “Empirismo Herético”. O cinema autoriza, conforme vimos logo acima, uma nova visão do real, distinto da biológica, ou reduzida em palavras escritas ou faladas;

desta feita, o cinema deveria ter, de acordo com o que já vimos acima, uma gramática (ou pseudo-gramática) própria relativa à sua língua, daí o aporte teórico pelo qual nos dedicaremos nas próximas páginas, aqui lembrado por Da Silva, 2007, p.37-38:

Foi durante a Mostra Internacional do Novo Cinema de 1965, realizada na cidade italiana de Pesaro, que Pasolini iniciou uma série de comunicações que se centram num debate semiológico que muito contribuiu para a renovação lexical da sétima arte, palestras em que expõe a idéia de que a realidade é a linguagem da ação e o cinema, sua estrutura, entre elas: “Cinema de poesia” (1965), “A língua escrita da ação” (1966) e “Discurso sobre o plano seqüência ou o cinema como semiologia da realidade” (1967). Comunicações essas que foram reunidas, entre outros textos, no livro *Empirismo Eretico* (1972), obra-chave do pensamento pasoliniano que reúne boa parte de sua teoria crítica literária e cinematográfica. Dividido e articulado num modelo triádico de seus três temas fundamentais: língua-literatura-cinema, o livro, que tornou-se hoje a ferramenta para uma melhor compreensão do pensamento semiológico de Pasolini a respeito de suas reflexões teóricas sobre o cinema e sua linguagem, é formado por artigos escritos entre 1964 e 1971, fruto de sua atividade ensaística publicada em revistas especializadas. Além de abordar de modo provocante a linguagem cinematográfica, Pasolini desenvolve uma crítica mordaz à modernidade, denunciando a falta de alternativas teóricas ao racionalismo científico e a suplantação da cultura humanista por uma linguagem tecnológica, e sugerindo a possibilidade de a semiótica contribuir para o progresso cultural. *Empirismo Eretico* é uma crítica ao conformismo imperante, uma denúncia da mutação linguístico-antropológica em curso, considerada pelo autor a mais geral mutação de uma sociedade inteira. Infelizmente, na época de seu lançamento a obra não foi tão reconhecida e apreciada como deveria.

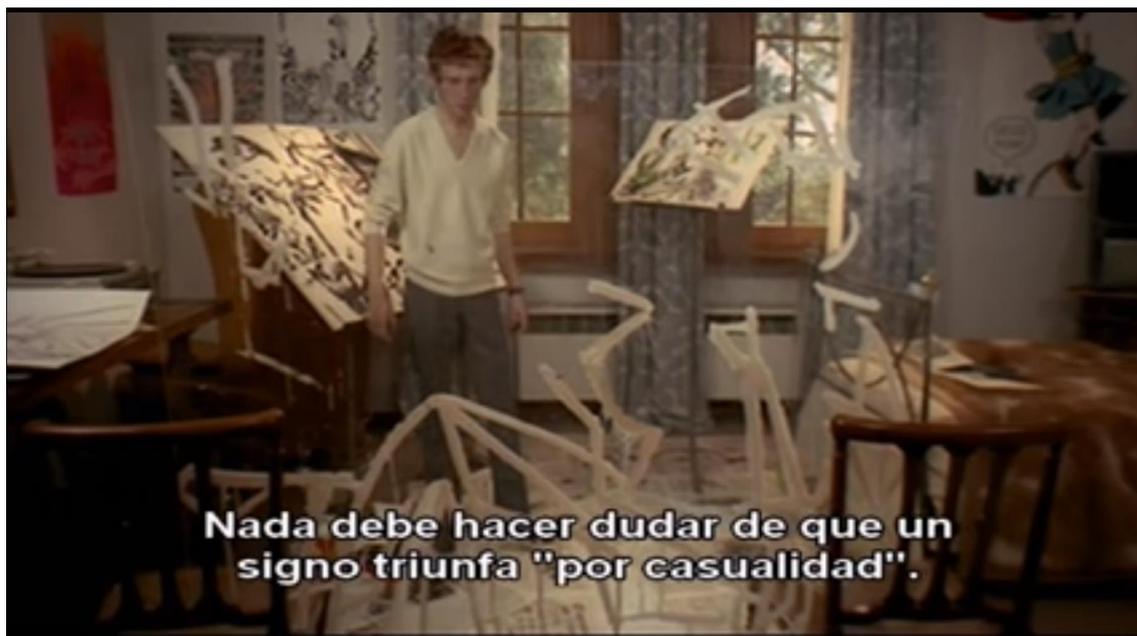
Para tanto, é de mister relevância tecer considerações sobre a obra “Empirismo Herético” – em que pese já termos analisado um de seus artigos, a fim de compreender os motivos pelos quais é considerada a principal contribuição teórica unificada do diretor. A última sessão de artigos da obra, dedicada ao cinema, é estruturada em ordem cronológica por duas seções, assim classificadas por Hervé Joubert-Laurencin (1987, p.81 e seguintes): artigos escritos entre 1965-1967, como “A língua escrita da realidade”, “O argumento como estrutura que quer ser outra estrutura”, “Observações sobre o plano seqüência”, “O cinema e a língua oral”, e “O cinema impopular”; e uma segunda parte, composta por textos de 1971, quais sejam, “Res sunt nomina”, “O não verbal como outra verbalidade”, “Teoria dos raccords”, “Que será natural?”, “O Rema”, “Quadro” e “Código dos Códigos”, na qual podemos ver um amadurecimento teórico de Pasolini, direcionando sua atenção da polêmica em torno da semiologia – acima vista – para a confirmação da filosofia da realidade enquanto linguagem (DA SILVA, 2007, p.39).

No texto denominado “Hipóteses de Laboratório”, Pier Paolo surpreende ao delinear bases para compreensão do signo, que não existe ter uma equiparação em sua forma literária: dito de outra maneira, o signo cinematográfico e o signo literário não demonstram, a priori, possuírem uma equivalência. Todavia, em que pese não existir, credita ser possível em a tentativa de estabelecer, tendo em classificação o cinema enquanto uma linguagem possível de comunicação – ainda que em potência:

Contrariamente aos semiólogos de extração saussurreana que analisam o signo em sua dupla face ou suas duas metades, Pasolini enquanto teórico da Semiologia foi o primeiro a apresentar o específico do signo sobre vários aspectos, tornando-se o pioneiro “ao acrescentar ao signo uma terceira dimensão”, ressaltando que esse manifesta-se num modelo triádico, uma tríplice divisão. Segundo o autor cada signo pode ser visto como uma realidade complexa na qual se pode distinguir três aspectos simultâneos e seus correspondentes caracteres: “fonema” – o elemento sonoro, “grafema” - o elemento escrito, e “cinema” - o elemento visivo. Esses três componentes seriam indivisíveis e mostrariam três modalidades de ser de um signo. A fim de considerar o papel de um signo em geral, Pasolini elaborou essa subdivisão para assim afirmar que o signo seria uno e triplo, um signo composto de três signos. (DA SILVA, 2007, p.40)

Sobre a questão do signo gostaríamos de aqui realizar mais um parênteses discursivo para apresentar o que creditamos ser uma exposição de Pasolini sobre uma visão acerca do signo – para além da classificação da semiótica em seus autores basilares, que veremos a seguir – expressa no monólogo de “Teorema” (Idem, Itália, 1968, Pier Paolo Pasolini):

Tem que se inventar novas técnicas ... impossíveis de reconhecer ... que não se assemelhem a nenhuma das existentes ... para evitar a puerilidade do ridículo ... e construir um mundo próprio ... sem possíveis confrontos... para os quais não existam julgamentos prévios ... mas novos como as técnicas. Nada deve indicar que o autor é inútil ... que ele é um ser anormal ou inferior ... e que, como um verme, ele torce para sobreviver. Nenhuma coisa deve interpretar isso como um pecado de ingenuidade. Tudo deve parecer perfeito ... e baseado em regras desconhecidas ... e, portanto, questionável ... como pessoas loucas. Sim, como os loucos. Cristal após cristal, já que não sei como corrigir nada ... e nada deve ser notado ... ao pintar um cartaz em um vidro ... ele corrige sem manchar ... Um sinal que já havia sido pintado antes em outro cristal. Mas você não deve acreditar ... que é o ato de um incapaz ... de um impotente. A eleição deve parecer segura ... sólida, fundada e quase arrogante. Nada deve fazer duvidar que um sinal triunfa "por causalidade". "Causalidade, é algo horrível." Quando um sinal triunfa sobre um milagre ... há uma necessidade de protegê-lo e mantê-lo imediatamente ... como uma relíquia. Ninguém deveria perceber! O autor é um idiota pobre, muito medíocre. Vive um prisioneiro do azar e do risco ... humilhado como uma criança. Sua vida é reduzida à melancolia e ao ridículo. Degrada-se para sobreviver pela ilusão ... de ter perdido algo para sempre (Trecho do Filme “Teorema”, de Pier Paolo Pasolini, 1968).



É nítida a influência em Pasolini de Charles Sanders Peirce e de Ferdinand de Saussure, referências do campo da semiótica que tiveram grande impacto em seu pensamento. De Peirce toma, em especial¹⁰³, a concepção tríade da linguagem (signo-objeto-interpretante, PIERCE, 1975, p.100), bem como a lógica pela qual a língua deve ser considerada enquanto um dos muitos sistemas de significação que constituem a realidade em que vivemos. Já em Saussure existe um fascínio pela *langue* e *parole*, bem como da identificação do signo como entidade psíquica de dupla face (SAUSSURE, 1969, p.80)¹⁰⁴.

¹⁰³ “A obra de Pasolini se inspira em Peirce de um modo original, tomando apenas a sua dimensão filosófica da semiótica, fundada na semiologia do signo. Não é à toa que a terminologia usada por Pasolini faça referência direta aos escritos da semiólogo norte-americano, numa série de palavras e sintagmas tomados explicitamente de sua teoria, de termos como “legisigno”, “sema”, “rema”, “sinsigno”, “pragmatismo”, “realidade bruta”. Porém, mais do que esses conceitos específicos são os conceitos operativos profundos da filosofia de Peirce aqueles que, com evidente mediação da técnica cinematográfica, constituem a base da Semiologia da realidade ou da filosofia do cinema de Pasolini. Trata-se dos conceitos de experiência, de iconicidade, de ação, de realidade como processo semiótico e como representação, que se ajustam de modo original aos modelos sobre cinema de Pasolini. (DA SILVA, 2007, p.44)

¹⁰⁴ Do lingüista Ferdinand de Saussure, para quem a Lingüística era um ramo da Semiótica, Pasolini aplicou a definição do signo como uma entidade de dup a face à sua definição de signo cinematográfico. Toda a argumentação sobre a segunda articulação no cinema de Pasolini e sua busca obstinada de equivalências língua/cinema parte da teoria geral semiológica saussuriana, ou seja, o caráter essencialmente semiológico do problema lingüístico. Interessado particularmente pela parte menos conhecida do pensamento de Saussure, as implicações “filosóficas” de seus conceitos lingüísticos, Pasolini fascina-se com certas categorias saussurianas, como as categorias fundamentais *langue* e *parole*, que serão usadas para modelar sua definição de cinema e filme, e exemplificada ao longo de todo o *Empirismo Herege*. (DA SILVA, 2007, p.44)

Para Pasolini o signo possui uma terceira vertente, qual seja, o fonema, o grafema e o cinema, ao certo indivisíveis, sendo uno e triplo concomitantemente. A língua falada não considera o cinema um dos seus elementos primordiais, mas na linguagem cinematográfica é o signo por excelência:

Tomemos la palabra “Pedro”: puede estar escrita o dicha: es decir, puede ser un signo grafico o un signo oral. En ambos casos alude a un personaje real o imaginario que se llama Pedro. En el primer caso, el canal de comunicación es el canal pagina-escrita-ojo; en el segundo caso es el canal boca-hablante-oído. (...) Añade al fonema (el significante Pedro oído con el oído) y al grafema (el significante Pedro escrito) una nueva encarnación de la palabra que creo que los linguistas hasta ahora nunca han tomado en especial consideración, y que por ser una imagen, podríamos llamar: “cronema”, o mejor todavía “cinema”. (...) Es decir: “la palabra ya no sería en efecto una dualidad (signo grafico y signo oral) sino una trinidad (signo grafico, signo oral y signo visivo: grafema, fonema y cinema). (PASOLINI, 1976, p.81 e seguintes)

Uma tríade indissolúvel pressupõe a afirmação dos três signos em conjunto, pois não existiria nenhuma palavra que não estaria acompanhada de uma imagem. O cinema, portanto, pode compreender uma linguagem da realidade; a língua do cinema deve ser considerada um instrumento de comunicação pelo qual se analisa de maneira similar nas múltiplas comunidades, tendo em vista a experiência humana em unidades reproduzindo um conteúdo deveras semântico e cultivados em uma expressão audiovisual (monemas, ou planos); a expressão audiovisual é articulada em unidades distintas, os cinemas, ou atos e formas da realidade, objetos, que estão reproduzidos no sistema linguístico (PASOLINI apud DA SILVA, 2007, p.42):

Para Pasolini, na prática, não existe nenhuma palavra (escrita ou falada) que não seja fundamentalmente acompanhada por uma imagem. Interligados entre si, os três elementos formariam uma “trindade indissolúvel” que, pertencendo a três momentos distintos de “cultura” e em um limite entre essas três “culturas”, constituiriam três sistemas de signos. No compêndio de suas palestras, Pasolini evidenciou o aspecto eminente cinematográfico dos filmes, isto é, da “reprodução áudio-visual da realidade”. Em termos gramaticais, ele comparou a linguagem cinematográfica às das línguas naturais, que se articulam duplamente em unidades menores, em monemas e fonemas, projetando nessa as mesmas leis que regem os signos lingüísticos. Do mesmo modo, a “língua do cinema” aparece duplamente articulada. O cinema constituiria uma língua porque possuiria a dupla articulação. Em resposta ao argumento metzeniano de que o cinema não apresentava a dupla articulação⁷⁰, Pasolini sustentou que este constituía uma “linguagem da realidade” com sua dupla articulação de “im-signos” (por analogia a morfemas, unidades de primeira articulação) e “cinema” (por analogia com fonemas, de segunda articulação). Contudo, Pasolini faz questão de salientar que a dupla articulação da linguagem cinematográfica proposta por ele não seria necessariamente como a da lingüística, mas semiótica. Essa dupla articulação seria determinada independentemente de qualquer sistema ou unidade lingüística, pois trata-se na verdade da dupla articulação imagética [...] (DA SILVA, 2007, p.41)

A partir desta constatação que o termo cinema, kinema¹⁰⁵, ou cronema manifesta-se, sendo os cinemas as próprias ações e objetos do mundo real. Poderíamos conferir a todos os objetos, atos, formas da realidade permanente que compõem a imagem cinematográfica o nome de “cinemas” – em analogia com fonemas – “[...] tal como palavras ou monemas se compõem de fonemas, e esta composição constitui a dupla articulação da língua, assim os monemas do cinema¹⁰⁶ – os planos – se compõem de cinemas” (PASOLINI apud DA SILVA, 2007, p.42):

O termo “cinema” ou “cronema”, ou ainda “kinema” foi então criado. Contudo, ao contrário dos fonemas nas línguas naturais, os “cinemas” não são entidades pluralmente abstratas e arbitrarias, mas as próprias ações e objetos do mundo real. Essas unidades mínimas do cinema, uma vez combinadas, poderiam entrar na composição de um plano, sendo, portanto, objetivamente infinitas em número, ou seja inumeráveis, e pertencentes à realidade em que estão compreendidas no plano, configuradas enquanto objetos, ações ou eventos que se tornam inalteráveis ao serem reproduzidas no filme. Os “cinemas” possuiriam, ainda, um significado próprio, e uma vez combinados em várias unidades – tomadas –, se tornariam unidades básicas significantes da linguagem cinematográfica, seu material significante último. [...] Desse modo, Pasolini analisa e teoriza o signo cinematográfico e o que seria a base de sua proposta semiológica, denominando o primeiro produto da “linguagem da ação” ou da “realidade” de “im-signos” (signo visual, imagem), para assim poder distingui-los dos “lin-signos” (signos lingüísticos escritos e/ou orais, palavra), ainda que reconheça que a diferença semiótica fundamental entre as

¹⁰⁵ In his most ambitious attempt to analyze cinema as language, "The Written Language of Reality," Pasolini argues that film does have a double articulation: the objects that compose the shot constitute this phonemic level, and they are combined to create the shot or moneme as phonemes are combined to create words. In Pasolini's terminology the shot/moneme is an *im-sign* (short for image-sign) and the object/phoneme is a *kineme*. (Having used Saussurean linguistics in this admittedly heretical way, Pasolini scrupulously notes differences between verbal and cinematographic forms of language throughout his essay.) Once he has worked out a grammar of cinema, Pasolini proceeds to analyze excerpts from a "prose" film and from a "poetic" film to demonstrate the difference between stylistic and grammatical analysis. His painstaking analysis of these excerpts both proves and defeats his point: it is possible to analyze a film according to Pasolini's "grammar," but doing so only establishes the value of stylistic analysis. [It is not the "grammar" of Pasolini's examples, Olmi and Bertolucci, that interests us, but rather their styles-nor is it evident that describing their procedures in Pasolini's grammatical terms is necessary or helpful to stylistic analysis. To phrase this somewhat differently, Pasolini does not persuade us that his grammar is an essential concept for discussing the aspects of film that he treats as grammatical units. (PASOLINI, 2005, p.XXVII).

¹⁰⁶ Algo que também podemos observar em “Cinema de poesia”: “For English-speaking readers "The 'Cinema of Poetry'" is the essay on which Pasolini's reputation as a film theorist is based, but as the first of his efforts to define the nature of film language, it was bound to undergo later modification. What "The 'Cinema of Poetry'" did accurately predict was Pasolini's subsequent efforts to develop a grammar for cinema and to consider further the semiology of cinema and of reality. These inquiries brought him into conflict with more systematic semiologists such as Metz. Metz had accepted Andre Martinet's assertion that a language requires the principle of "double articulation," that is, it must be composed of monemes, the smallest units of meaning, and phonemes, the smallest units of distinction. Is such a double articulation makes it possible for a language to exist with only a limited number of phonemes, which can be combined to create a large number of monemes, or words Cinema has monemes in the form of individual shots, but Metz contended that it could not be a language in the sense of a "strongly organized code" (*langue*); instead, he regarded it as only a species of *parole*, a special vocabulary or art language. 19 For Metz an actual film is a rich text combined with a poor system.” (PASOLINI, 2005, p.XXXVII)

duas linguagens resida no fato de que somente um conjunto de imagens poderia alcançar, mesmo que toscamente, o poder significativo de uma só palavra. Uma vez concluído (“escrito”) um filme, o significado das imagens é análogo ao significado das palavras que ele contém, atingindo a mesma força de comunicação nos *cinemas e fonemas*: “uma imagem pode ter a força alusiva de uma palavra, posto que representa a culminância de uma série de analogias selecionadas esteticamente, quer dizer que faz parte da estrutura estilística total”. (DA SILVA, 2007, p.42)

Cada signo cinematográfico (im-signo) apresenta a realidade de imagem concreta, formada pela presença física, audiovisual dos personagens, por ações ao invés de símbolos arbitrários, como outras linguagens tentam fazer; a linguagem cinematográfica é concreta e particular, remetendo a apenas um único sentido por vez:

Pasolini afirmava que do ponto de vista semiótico, apesar de a linguagem cinematográfica não ser institucionalizada, (ou seja, sem fundamento, uma linguagem privada de dicionários, gramática ou sintaxe), ela baseia-se num patrimônio comum de signos. Esse patrimônio advém da relação do espectador cinematográfico com a própria realidade: gestos, hábitos, paisagens, fisionomias, sinais de toda espécie, enfim, imagens carregadas de significado que se exprimem através de sua ação e de sua presença física. Ao classificar os signos cinematográficos como iconográficos, ou seja, que representam por meio da similitude da imagem, Pasolini assume a iconicidade da imagem cinematográfica como a própria representação da realidade, o que deu a entender para seus contemporâneos que no cinema há uma reprodução mecânica dessa realidade através da câmera, em que cada signo cinematográfico seria o próprio objeto real, e, portanto, signos que representariam eles mesmos. Entre outros posicionamentos, é exatamente por causa dessa abordagem que suas teses vêm sendo reiteradamente mal interpretadas. (DA SILVA, 2007, p.43-44)

Os objetos reais são, assim, os signos mais fundamentais da linguagem cinematográfica. O cinema é algo que, em que pese encontrar seu fundamento no real, da vivência do ser-aí-no-mundo¹⁰⁷, era também fruto da imaginação de quem o cria, que gera como consequência intervenções sobre o real:

Em seus estudos, Pasolini, ao afirmar que os signos mais elementares da linguagem do cinema são os objetos reais, que se reproduzem na tela, parece

¹⁰⁷ I believe that there cannot be a shot composed of a single object: because there is no object in nature composed only of itself, and which cannot be further subdivided or broken down, or which, at the least, does not present different "manifestations" of itself. No matter how detailed the shot, it is always composed of various objects or forms or acts of reality. If I frame a close-up of a speaking man, and behind I perceive some books, a blackboard, a piece of a map, etc., I cannot say that such a shot is the smallest unit of my film discourse: because if I exclude one or the other of the real objects in the shot, I change the frame as signifier. Now, if I wish, I can certainly change the shot. I cannot, however, change the objects which compose it, because they are objects of reality. I can *exclude them* or *include them*, that is all. But, whether I exclude or include them, I have an absolutely special and conditioning relationship with them. Scandalous from a linguistic point of view. Because, in the language that I am using with the shot of this "speaking man" -the language of film-reality, in its real and special objects and manifestations, remains, *is itself an instance of that language*. (PASOLINI, 2005, p.200-201)

querer afirmar que a linguagem dos “im-signos” *à la* Peirce era a um só tempo extremamente subjetiva e extremamente objetiva. A imagem (do cinema) é idêntica ao seu modelo no sentido que participa de sua mesma natureza: a realidade, a linguagem em estado natural. Compreendida desse modo, a imagem seria como o próprio signo, cujo referente é sempre a realidade, segundo o qual seja auto-suficiente, “a um degrau zero de necessidade de outras imagens”, diferente do que acontece entre a língua escrita e falada, em que existe um certo grau escrito do que é falado e um grau falado do que é escrito. A câmera cinematográfica, ao captar o real de acordo com suas potencialidades técnicas, traz uma nova visão do real e devolve aos olhos do espectador esse mesmo real em fragmentos. Pedacos e detalhes fotográficos de uma realidade que, “emendados” durante a edição do filme, passam a compor uma narração visual [...] Uma vez representados, os signos cinematográficos, são signos, portanto, que se refeririam a eles mesmos. A unidade minimal da linguagem cinematográfica não consistiria no plano como supunha Metz, mas nos diversos objetos/coisas significantes do mundo real que o compõem, registrados pelo autor e projetados na tela cinematográfica. Pasolini observava que o filme enquanto um produto artístico era algo que, embora derivasse do real, da experiência direta com o mundo, era também fruto da imaginação de seu criador, que, a cada momento, intervinha sobre o real. Os “cinemas”, isto é, os objetos representados num plano cinematográfico qualquer, postulados enquanto essas unidades mínimas do filme seriam imagens primordiais, mônadas visuais, inexistentes ou quase inexistentes na realidade, mas que coordenadas, formariam a imagem, fenômeno de uma outra língua que tem seu fundamento sobre um novo sistema de signos. Esta verdade pura e simples deita por terra todas as veleidades de encontrar e codificar uma linguagem cinematográfica que não seja a da própria realidade. (DA SILVA, 2007, p.45)

Distintos, assim, os campos do cinema e da poesia: enquanto para um literato qualquer as coisas estão destinadas a se tornarem palavras (símbolos), nas mãos de um cineasta as coisas continuam sendo coisas. Fazer um filme, assim, nos obriga a olhar as coisas em completude, tomando tudo o que a circunda, de maneira distinta do literato, que pode suprimir e consolidar um conjunto que apenas a ele lhe serve (PASOLINI, 1990, p.128 e seguintes):

Qual seria então a diferença entre escrever um romance ou uma poesia e fazer um filme? Toda argumentação pasoliniana para essa questão tem como base o princípio de que, ao contrário da literatura, que era para o teórico-cineasta uma elaboração da experiência, “uma descrição infinita de infinitas experiências” cujo sistema de signos abstrato e convencional historicamente construído; o cinema não possui um “dicionário” onde as imagens (“im-signos”) possam ser acolhidas e organizadas para seu uso, para elas não existe nenhum “arquivo organizado e disponível”. Enquanto a linguagem literária tem como alicerce uma base fortemente institucionalizada, cuja operação do escritor é basicamente uma invenção estética, a linguagem cinematográfica não possui um legado de nenhuma forma estruturada e estruturante, que possibilite criar para si um reservatório comunicativo do qual possa retirar os elementos de sua expressividade. No cinema, não existe os equivalentes que são atribuídos às palavras (“linsignoslinsignos”) ou aos dicionários, obrigando o cineasta a imaginar um dicionário infinito: “se por acaso quiséssemos imaginar um dicionário de imagens, teríamos que criar um *dicionário infinito*, como infinito continua a ser os dicionários das *palavras possíveis*.” Conseqüentemente, o autor cinematográfico não pode como o escritor literário tomar os seus significados de um arquivo de imagens já prontas, devendo “escolher” os seus

“im-signos” do “caos” da realidade, onde só existem meras possibilidades, partindo sempre para a filmagem de seu objeto particular, e dando a esse um significado que seja pessoal. Na verdade a sua operação é dupla: ele deve tomar os “im-signos” significativos do caos como se esse fosse um dicionário, e como um escritor deve adicionar ao “im-singo” um sentido morfológico, na verdade uma qualidade expressiva pessoal. Assim, ao contrário do que sucede com o autor literário, a operação do autor cinematográfico é primeiramente lingüística e depois estética. Em outras palavras, o cineasta não pode “usar” a linguagem dos personagens da mesma forma que faz um novelista. Sua atividade não pode ser nem mesmo lingüística, deve ser antes “estilística”, imersa na possibilidade infinita das imagens. (DA SILVA, 2007, p.46)

Indiscutível, para Pasolini, que a vida seria um complexo de ações um cinema natural e vivo, equivalendo a língua comunicativa, oral, em seu momento natural. O cinema seria, assim, uma experiência lingüística que, uma vez perfeita, é também uma experiência filosófica; ademais, o cinema possibilita a compreensão de que tudo é linguagem, e que a realidade em si são signos que nos influencia a repensar em novas formas de reflexão sobre a língua e o próprio signo¹⁰⁸ (DA SILVA, 2007, p.47):

A instituição lingüística do autor cinematográfico é constituída de imagens significantes, cuja natureza comunicativa é concreta, primitiva, não-objetiva, não sistematizada, ao contrário do que acontece na comunicação verbal, convencional, esterilizante, cujas palavras já estão catalogadas em dicionários, e cujos significados são comuns aos falantes em seu uso ordinário. Por isso mesmo, Pasolini parte da utilização de apropriações e de categorias análogas e contrastantes da língua escrita e falada com a própria linguagem fílmica, verificando ainda que esta última possui a mesma virgindade da língua oral primitiva, uma linguagem parecida em alguma medida com a linguagem falada pelos primeiros homens. Assim, o teórico define: “a vida inteira, no complexo de suas ações é um cinema natural e vivente: em que, é linguisticamente equivalente à língua oral (e comunicativa) no seu momento natural e biológico”. Como lembra Michel Lahud, para Pasolini, “a diferença semiológica primordial entre as línguas orais e as línguas audiovisuais, reside no fato de que enquanto as primeiras traduzem a realidade por evocação, as outras a traduzem por reprodução.” Do mesmo modo que o discurso escrito re-elabora o oral, o cinema re-elabora o patrimônio comum dos gestos e ações humanas, a realidade, seu momento oral. Uma vez que o ser humano lê e é lido visual e sonoramente, sua simples presença física bem como seus hábitos e atos, sua imagem tem sempre um alto teor informático e expressivo. Conseqüentemente, fazer um filme para Pasolini obriga necessariamente “a olhar as coisas na sua materialidade e na sua realidade”. Assim afirmava: “na verdade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer dizer existindo praticamente, quer dizer: agindo. (DA SILVA, 2007, p.47-48)

¹⁰⁸ Daí a experiência de Totò e Ninetto Davoli: “No projeto, o cineasta imaginava Totò atrás de uma cátedra professoral, beata e afetadamente empenhado em dar a seu jovem e diligente discípulo uma verdadeira lição de semiologia. Tentava explicar-lhe mediante até estrofes cantadas e fazendo-se acompanhar do aluno nos refrões, que o cinema é uma língua que revoluciona a noção (saussuriana) de língua; que, não sendo propriamente um sistema simbólico, arbitrário e convencional, ela expressa a realidade com a própria realidade, que ao invés de [...] evocar, ou de representar ou mesmo de copiar o real, ela simplesmente o reproduz (som e imagem), etc. (1993, p.40-41)

Desta feita, a linguagem da ação ou da realidade é uma formulação de altíssima intensidade dialética, pela qual Pasolini, ao constituir uma visão própria sobre a semiótica fílmica, afirma existir em razão da existência orgânica do cinema enquanto reflexo da realidade, ao reapropriar os signos e revelar a realidade em si mesma, prescindindo até mesmo da palavra:

Um provável significado da teoria de Pasolini consiste no reflexo da realidade, e mais precisamente dessa enquanto unidade de sujeito e objeto, por isso extremamente subjetiva e objetiva, trazendo para cada indivíduo que a lê ou a observa uma consciência que de fato não é sua, não possuída até então. Desse modo é possível afirmar segundo o modelo pasoliniano que o cinema, em sua relação orgânica com a realidade, pode ser de fato essa “língua escrita da ação”, proposta pelo cineasta italiano, ou ainda, que a realidade possa instituir um “cinema ao natural”, na medida em que esse próprio constitui uma linguagem reproduzível e descritível pelo cinematógrafo, momento após momento, fotograma após fotograma, como se esse, num plano seqüência infinito, registrados por um imaginário “olho virtual” ou por câmaras invisíveis e variavelmente infinitas, compusessem o que se chama vida, sem a perda de nenhuma ação ou detalhe. Para Pasolini, o cinema, entendido como linguagem não apenas num sentido metafórico, mas amplo, pelo fato de explorar a realidade, reapropria os signos dessa, tornando-se única arte capaz de fazer com que o real represente a si próprio, e consiga revelar a realidade em si mesma. A imagem cinematográfica oferece a possibilidade de construir um discurso, que em muitos momentos prescinde da palavra, pois no discurso fílmico a realidade se revela por si mesma, com a possibilidade investigativa da câmera cinematográfica, que multiplica as imagens ao infinito, com infindáveis descobertas que escapariam ao olhar orgânico. Desse modo, ao se projetar como “espelho de si próprio”, o meio cinematográfico acaba por confundir com a experiência fundamental da própria existência humana, a de uma relação/identificação direta do “eu” com os outros e de sua presença física com o mundo. (DA SILVA, 2007, p.49-50)

Uma vez delimitada a semiótica de Pier Paolo, retornaremos a questão que enquadraremos desde o início do presente capítulo, qual seja, o problema do plano-sequência, o foco, portanto, será em especial no texto “Observações Sobre o Plano-Sequência”, fala proferida na Terceira *Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro*, datada de 27 de maio a 04 de junho de 1967. As notas de Pasolini sobre o plano-sequência serão feitas com base em “Zapruder”, um registro amador histórico do assassinato de John F.Kennedy.



(IMAGEM DE “ZAPRUDER” – o curta encontra-se disponível na plataforma “Youtube”)

Abraham Zapruder, proprietário de confecção de roupas femininas, ganhou notoriedade ao filmar de maneira amadora a passagem de John F. Kennedy pela Dealey Plaza, em Dallas (Texas), no dia 22 de novembro de 1963, utilizando uma câmera 16mm, sendo um plano único no qual resulta na cena de assassinato do ex-presidente estadunidense. De acordo com Pasolini (2005, p.233), o espectador-câmera não escolhe nenhum ângulo visual, mas simplesmente filma a partir do ponto em que se encontra, captando o que seus olhos veem – ao invés do que a lente vê; uma sequência carregada de subjetividade fílmica.



(IMAGEM DE “ZAPRUDER” – o curta encontra-se disponível na plataforma “Youtube”)

Todos os demais ângulos estariam faltando, o de Kennedy, da Primeira-Dama, do suposto assassino ou quem estava atirando, de seus comparsas, dos outros presentes, que talvez até se encontravam em um local de ângulo mais privilegiado para captar o momento. Caso realizemos a suposição de que possuímos todos os ângulos, qual teríamos? Uma série de sequências que reproduziriam o que aconteceu no “mundo da vida”, naquela hora, naquele minuto, naquele segundo, visto por vários ângulos, ou seja, incontáveis subjetividades (PASOLINI, 2005, p.233):

The subjective is therefore the reality boundary of every audiovisual technique. It is not conceivable to "see and hear" reality in its development, *if not from a single visual angle*: and this visual angle is always that of a subject who sees and hears. This subject is a flesh and blood subject, because even if we, in a fictional film, choose an ideal point of view, and one which is therefore in a certain sense abstract and not naturalistic, it becomes realistic and, in extreme cases, naturalistic in the moment in which we place a camera and a recorder at that point of view: it will come out as something seen and heard by a subject in flesh and blood (that is, with eyes and ears). Now, the reality seen and heard as it happens *is always in the present*. (PASOLINI, 2005, p.233)

A subjetividade é, conforme vemos da citação do autor acima, o elemento ligação de qualquer técnica audiovisual, um ângulo visual sempre virá por intermédio de alguém que vê e ouve a realidade acontecendo – até mesmo no caso da ficção – por isso o tempo sempre será presente na representação, sobre este fator o autor sugere um exercício:

Let us therefore suppose that we not only have a short on the death of Kennedy, but a dozen analogous shorts, that is, sequence shots that subjectively reproduce the present of the death of the President. In the very moment in which we, even for purely documentary reasons (for example, in a projection room of the police who are conducting an investigation), see all these subjective sequence shots one after the other, that is, we add them together even if not physically, what do we do? We make a sort of montage, albeit an extremely elementary one. And what do we obtain from this montage? We obtain a *multiplication of "presents,"* as if an action, instead of unfolding only once before our eyes, unfolded more times. This multiplication of "presents" in reality abolishes the present; it renders it useless, each of those presents postulating the relativity of the other, its unreliability, its lack of precision, its ambiguity. Studying for a police investigation, which is the least interested in any aesthetic consideration, and is instead very interested in the documentary value of the shorts projected as eyewitnesses of a real event to be reconstructed exactly, the first question that we would ask ourselves is the following: which of these shorts represents with greater approximation the real reality of the facts? There are many poor eyes and ears (or cameras and recorders) in front of which an irreversible chapter of reality has passed, presenting itself in a different manner to each pair of these natural organs or these technical instruments (shot, reverse angle shot, master shot, extreme closeup, close-up, and all the possible camera angles); now, everyone of these ways in which reality has presented itself is extremely poor, aleatory, almost pitiful, if we consider that *it is only one*, and that the others are many, an infinity. (PASOLINI, 2005, p.233-234)

A existência de múltiplos cortes sobre o assassinato, e que nós tenhamos o interesse de realizar uma sequência para reproduzir fielmente o que ocorrera, o que estaríamos fazendo? Uma montagem, em que pese uma extremamente elementar, gerando uma multiplicação de presentes, como se a ação se repetisse na nossa frente mais uma vez: o que acontece é que abandonamos o real, o presente efetivo, em prol de “presentes”, ambíguos, cada um com sua realidade própria.

Qual dos trechos representaria com melhor contundência o ocorrido? Interessante notar que isso foi o debatido em uma película denominada “JFK – A pergunta que não quer calar” (JFK, 1991, Estados Unidos, Oliver Stone), na cena em que o personagem de Kevin Costner tenta realizar uma conjunção investigativa a partir de vários ângulos.



(JFK – A PERGUNTA QUE NÃO QUER CALAR, 1991)

Os ângulos são, tecnicamente, periféricos ao relato de Zapruder, pois tenta realizar a vontade investigativa de quem havia assassinado o presidente americano. Interessante notar a montagem feita por Stone para propor o que seria uma montagem investigativa com vários presentes na trama.



(JFK – A PERGUNTA QUE NÃO QUER CALAR, 1991)

Os distintos ângulos que oscilam entre a figura dos policiais, dos atiradores, da plateia, da imposição da arma até uma imposição de câmera, geram um frenesi, uma movimentação de rememorar o presente enquanto o melhor relato investigativo possível, para conceder uma chancela dos fatos pelos fatos.



(JFK – A PERGUNTA QUE NÃO QUER CALAR, 1991)

Por este motivo, Pasolini fala que a investigação forense seria a menos interessada em uma apropriação de cunho estético, mas sim no caráter documental dos diversos cortes, trechos, encontrados. Existem muitos olhos e ouvidos – no caso, câmeras e gravadores – que podem não gerar a precisão indicada, ou necessária. É por isso que o autor sustentará que a “linguagem da ação” é a linguagem dos sinais não simbólicos do presente:

In any case, it is clear that reality, with all its faces, has expressed itself; it has said something to those who were present (we re resent as participants, BECAUSE REALITY SPEAKS ONLY WITH ITSELF). It has said-something in its language, which is the language of action (integrated into the symbolic and conventional human languages): a gunshot, more gunshots, a collapsing body, a stopping car, a screaming woman, many screaming people All these *nonsymbolic signs* say that something has happened: the death of -a-president, here and now, in the present. And this present is, I repeat, the time of the various subjectives as sequence shots, shot from the various visual angles in which fate placed the witnesses with their inadequate natural organs or technical instruments. The langue of action is theref_ore the language of the nonsymbolic signs of the present,-and yet in the present It has no meamng, or if it has. it has subjectively, that is, in an incomplete, uncertain , and mysterious sense. *By dying Kennedy expressed himself with his last action: by collapsing and dying on the seat of a black presidential automobile in the weak arms of a petit-bourgeois American.* (PASOLINI, 2005, p.234)

Essa “linguagem da ação” extrema, pela qual Kennedy se expressa na presença de incontáveis espectadores, se mantém no presente no qual foi filmado. A “linguagem da ação” é constante busca por ela mesmo e o mundo objetivo, ou seja, com as demais linguagens: os sintagmas do falecimento do presidente estavam buscando os sintagmas dos vivos que o cercavam, ou seja, uma constante relação:

Until such living synt-agmas-have been placed in a relationship among themselves, both the language of Kennedy's last action and the language of the assassins are maimed, incomplete languages, practically incomprehensible. What, therefore, must happen so that they become complete and comprehensible? That the relationships that each of them is looking for, almost groping and stuttering, be established. But not through a simple multiplication of presents-as would be realized if we were to juxtapose the various subjectives, but through their coordination. Their coordination in fact is not limited, like juxtaposition, to destroying and rendering vain the concept of the present (as in the hypothetical projection of the various shorts, screened one after the other in the projection room of the FBI), *but to render the present past*. Only the events which have taken place and are finished can be coordinated among themselves and thus acquire a meaning (as I will explain perhaps better further on). (PASOLINI, 2005, p.235)

Para dar sequência a sua linha de raciocínio, Paolo projeta a existência, entre os investigadores, de uma mente mais avançada, que conseguisse enquadrar cada “frame” em sequência perfeita – tal como no longa de ficção de Stone o personagem principal tentara –, a expertise do mesmo seria coordenar, ou seja, projetar a verdade a partir de uma minuciosa análise dos segmentos naturalísticos capazes de reproduzir com fidelidade: uma montagem. A montagem, então, retiraria a subjetividade em prol da objetividade, na qual não confirmaria mais a existência de câmeras ou gravadores, mas de uma narrativa realista, inexistente, neste caso, presente, somente passado, daí a célebre afirmação de Pasolini abaixo:

Hence it follows that: cinema (or more accurately, the audiovisual technique) is in essence an infinite sequence shot, precisely as reality is to our eyes and ears, for all the time during which we are able to see or to hear (an infinite subjective sequence shot that finishes with the end of our life); and this sequence shot, then, is nothing more than the reproduction (as I have repeatedly stated) of the language of reality; in other words, it is the reproduction of the present. (PASOLINI, 2005, p.235-236, grifo nosso)

Dá que vem a afirmação presente em algumas análises de Pasolini¹⁰⁹ sobre a questão do plano-sequência, pois a técnica audiovisual seria em essência a continuidade, enquanto realidade visível aos nossos olhos, um infinito que só termina com o fim da nossa própria vida, sendo a reprodução do presente (PASOLINI, 2005, p.236):

Nos meus filmes, o plano-sequência praticamente não existe: ou então ele é tão breve que não dura mais do que uma simples ação. Ele não abraça jamais uma série de ações. [...] conceber o cinema como um plano-sequência infinito e contínuo nada tem de naturalista. Bem ao contrário! Em compensação, o plano-sequência, aplicado concretamente, nos filmes, é um processo naturalista (em si: mas ele não o é se é corrigido pela oposição de outros processos). Eis porque evito o plano-sequência, porque ele é naturalista, e, portanto...natural.[...] É por isso que, no meu cinema, o plano-sequência é totalmente substituído pela montagem. A continuidade e a infinitude linear deste plano-sequência ideal que é o cinema, como língua escrita da ação, se faz continuidade e infinitude linear “sintética”, graças à intervenção da montagem. (PASOLINI, 1983, p.140)

Todavia, quando a edição entra em jogo no filme, ou seja, quando passamos do cinema para o filme – que como já vimos, é distinto para o diretor – o presente se torna o passado, não em razão de uma escolha estética, mas por ser eco imanente do meio fílmico. Como a inserção de um *Deus Ex Machina* no campo de seu discurso, Pasolini insere em seu texto a questão da morte – inclusive facultando os leitores a questionar qual a razão de estar fazendo isso (PASOLINI, 2005, p.236).

A realidade possui sua própria linguagem, que demandaria uma Semiótica Geral que ainda não foi produzida, em que pese os esforços de um corpo de teóricos que Pasolini reconhece e toma por base. O homem se expressa primariamente por sua ação, que muda a realidade e marca sua alma: carece, porém, de unidade. Até eu morrer, diz Pier, ninguém consegue garantir que realmente o conhece, ou seja, conferir significado a minha ação – enquanto manobra linguística, é de difícil capacidade de ser decifrada (PASOLINI, 2005, p.236):

¹⁰⁹ Como em DROGUETT (2004, p.58): “Pasolini tem definido o cinema como “a língua escrita em ação”. Para o cineasta, a realidade é cinematográfica, a realidade é linguagem. Por infinita e contínua que a realidade possa ser, uma câmera ideal sempre poderá reproduzi-la. O cinema é, na sua noção primordial e arquetípica, o plano-sequência contínuo e infinito. Essa ideia de Pasolini sobre a gramática do cinema traduz m poesia e modos de expressão suas próprias produções e as de todos seus realizadores, de modo geral. Esse plano-sequência está constituído por uma série de enquadramentos. Pasolini formula uma ideia: o cinema compreende a realidade inteira. [...] A continuidade e infinitude linear do plano-sequência ideal que é o cinema, como língua escrita da ação, faz-se continuidade e infinitude linear sintética, graças à intervenção da montagem.

At this point, then, I must say what I think of death (and I leave readers free to ask themselves, skeptically, what all this has to do with cinema). I have said repeatedly, and always poorly, regrettably, that reality has its own language—more specifically, it is a language best described, requires a "General Semiology," which for the time being doesn't exist, even-as -a-concept semiologists always observe distinct and well-defined objects, that is, the various existing languages, be they of signs or not; they have not yet discovered that semiology is the descriptive science of reality). Such a language-I have stated, and always poorly-coincides, insofar as man is concerned, with human action. Man, that is, expresses himself primarily by his action—not understood in a merely pragmatic sense—because it is with it that he modifies reality and engraves it on the soul. But this action lacks unity, that is, meaning, *until it has been completed*. So long as concerned, the language of his action was still ulloecip erable, in part because it was still possible and therefore modifiable by eventual future actions. In a word, so long as he has a future, that is, an unknown quantity, man is unexpressed. There may be an honest man who, at sixty years of age, commits a crime; such a blameworthy action modifies all his past actions, and therefore he appears as something different from what he had always been. Until I die no one can guarantee to really know me, that is, to be able to-glvea meamng to my action, which therefore, as a linguistic moment, can be deciphered only with difficulty. (PASOLINI, 2005, p.236)

Esta tese denomina a percepção de Pasolini de “Ontologia do Significado”¹¹⁰, pois, Pier Paolo se aproxima da complexidade da morte para estabelecer a ilação, um elo, com a questão do Cinema. Preciaríamos, assim, morrer para possuir significado? É absolutamente necessário a morte, pois, enquanto vivemos não possuímos significado, e a linguagem das nossas vidas – pela qual nos expressamos e atribuímos mister relevância – a é intraduzível, uma gama caótica de possibilidades, uma busca pelas relações de significado destituídas de solução. A morte produz um efeito de montagem instantânea em nossas vidas, ou seja, escolhe os verdadeiros momentos significativos, o colocando em sequência, com mutabilidade da infinitude, instável e incerta, indescritível linguisticamente (PASOLINI, 2005, p.236-237).

¹¹⁰ Interessante notar uma proximidade – que não sabemos se é intencional ou acidental – com a percepção da ontologia de Martin Heidegger sobre a morte e o ser, que aqui reproduzimos em duas de suas obras: “Somente o homem existe. O rochedo é, mas não existe. A árvore é, mas não existe. O anjo é, mas não existe. Deus é, mas não existe. A frase: "o homem existe" de nenhum modo significa apenas que o homem é um ente real, e que todos os entes restantes são irrealis e apenas uma aparência ou a representação do homem. A frase o "homem existe" significa: o homem é aquele ente cujo ser é assinalado pela in-sistência ex-sistente no desvelamento do ser a partir do ser e no ser. (HEIDEGGER, 1989, p.59). Ademais: “A morte é vista enquanto uma possibilidade ontológica que o próprio Dasein sempre tem de assumir. Assim, com a morte, o próprio Dasein é impendente em seu poder-ser mais próprio. Nessa possibilidade, o que está em jogo para o Dasein é pura e simplesmente seu ser-no-mundo. Sua morte é a possibilidade de poder não mais ser aí [da sein]. Se, enquanto essa possibilidade, o Dasein é, para si mesmo, impendente, é porque depende plenamente de seu poder ser mais próprio. Sendo impendente para si, nele se desfazem todas as remissões para outro Dasein. Essa possibilidade mais própria e irremissível, é, ao mesmo tempo, a extrema. Enquanto poder ser, o Dasein não é capaz de superar a possibilidade da morte. A morte é, em última instância, a possibilidade da impossibilidade pura e simples de ser aí [da sein]. Desse modo, a morte desvela-se como a possibilidade mais própria, irremissível e insuperável” (HEIDEGGER, 1977, p.326)

É apenas a partir da morte que nossa vida serve para nossa própria expressão. A montagem do filme, portanto, tem como finalidade performar sobre o material do filme – composto de fragmentos – a mesma operação que a morte faz na nossa vida (PASOLINI, 2005, p.237):

It is therefore absolutely necessary to die, *because, so long as we live, we have no meaning*, and the language of our lives (with which we express ourselves, and to which we therefore attribute the greatest importance) is untranslatable; a chaos of possibilities, a search for relations and meanings without resolution. *Death effects an instantaneous montage of our lives*; that is, it chooses the truly meaningful moments (which are no longer modifiable by other possible contrary or incoherent moments) and puts them in a sequence, transforming an infinite, unstable, and uncertain – and therefore linguistically not describable – present into a clear, stable, certain, and therefore easily describable past (exactly in the context of a General Semiology). *It is only thanks to death that our life serves us to express ourselves*. Editing therefore performs the material of the film (which is composed of fragments that can be extremely long or infinitesimal, of many sequence shots understood as possible infinite subjective shots) that operations that death performs on life. (PASOLINI, 2005, p.237)

Qual seria, portanto, a conclusão sobre Pasolini e o plano-sequência? Por qual motivo havia declarado seu apreço pela realidade – a linguagem natural vista no cinema – e, ao mesmo tempo, ter se afastado do plano-sequência em seus filmes? Neste ponto urge o materialismo de Pasolini, pois, conforme nos lembra Da Silva (2007, p.73), seria a forma fetichista – ou de projeção fetichista – que Pier escolhe para demonstrar o impedimento de ver as coisas como naturais, aprisionar a realidade:

Como assinala Hervé Joubert-Laurencin, Pasolini “simplesmente banuiu” o plano sequência de seu cinema. De fato em seus filmes é possível verificar um uso parsimônico de planossequências e uma conjunção de planos gerais como planos médios, e a prevalência, sobretudo de grandes planos frontais, em especial nas obras do ciclo nacional-populista, mantendo sempre uma particular predileção pelo primeiro plano. Importante ressaltar que Pasolini possui ainda belos ensaios escritos, em que analisa o cinema de vanguarda americano, e a tendência de diretores experimentais como Andy Warhol e Paul Morrissey de trabalhar com longuíssimos planos fixos, em filmes como *Flesh*, *Sleep* e *Eat*, ou *Mechanics of love*, de Maas e Moore, em que os personagens passam horas em plano fixo fazendo atividades rotineiras, como um homem que dorme, ou comendo cogumelo. Para Pasolini esse tipo de cinema, na verdade, nega a vida. Essa concepção de Pasolini opõe-se, portanto ao *underground* americano, identificando esse cinema como um cinema de poesia, contudo uma poesia morta. O *new cinema* como o intitula Pasolini, ao destruir o tempo convencional do filme, sua qualidade sacra da reelaboração ética da realidade, profana também a sacralidade dos “signos vivos”, abjura o mito da presença, a língua da realidade (e do cinema). Essa vanguarda é assim uma prática de “poetas mortos”, porque não só mata a vida, mas também a morte, a experiência sagrada do existir, a possibilidade de uma virgindade, mas também de qualquer moralidade, toda responsabilidade de expressão. Interessante, então se questionar o por quê de Pasolini declarar ter todo esse

ódio pelo natural e rejeitar tudo o que se aproxime de um certo naturalismo cinematográfico. Michel Lahud também se pergunta: “Não seria contraditório pensar que o próprio cineasta tenha declarado tantas vezes o seu sacral e desesperado amor pela realidade e sua aproximação do cinema “se deva ao fato deste ser a reprodução da linguagem natural da realidade?”¹⁵⁶ Não seria o plano seqüência o recurso que melhor se enquadraria nos pressupostos da realização de um projeto de “cinema direto” por apresentar a realidade tal qual? O mais natural seria uma relação mais profunda com esse naturalismo, porém, não é isso que acontece. A relação fetichista de Pasolini com as coisas do mundo o impedia de vê-las como naturais, por isso passa a consagrá-las e agrupá-las, não unindo-as em sua fluidez exata, preferindo por isolá-las, ao filmar ele estaria a aprisionar a realidade e o instante. (DA SILVA, 2007, p.73, grifos nossos)

E se o principal objetivo de Pasolini, com esse paradoxo sobre a realidade e a montagem, fosse, justamente, demonstrar a demanda materialista pela montagem? Não seria ela a forma pela qual a seqüência-infinito seria devidamente criticada enquanto algo “forjado”. Para o cineasta italiano cada imagem do filme deve ser encarada enquanto um corte, um ponto de vista, uma execução, do tempo presente sobre o todo do cinema – ou, no caso, da vida – na qual a linearidade não pode destruir a continuidade (DA SILVA, 2007, p.74):

Talvez o principal objetivo do escrito de Pasolini seja justificar a exigência e a necessidade da montagem no cinema, uma vez que segundo o teórico é, pela montagem que se desvela o verdadeiro plano-seqüência total do infinito, graças a ela é possível estabelecer a relação da imagem com o todo. Assim como a noção do cinema como infinito plano-seqüência absolutamente não-naturalístico, o uso concreto do plano-seqüência no filme tem um efeito naturalístico. Torna-se assim necessário “desmantelar” tal naturalismo para reequilibrar a natureza do cinema e do filme. A continuidade aparece recuperada graças ao nível “sintético”, graças à montagem. [...] Para ele, cada imagem do filme é um corte, uma execução, um ponto de vista do presente sobre o todo do cinema ou da vida, cuja linearidade entendida por Pasolini como a “ordem na qual as coisas se “representam” naturalmente” não destrói a continuidade, ela a reduz a um certo número de segmentos. Para Pasolini a diferença essencial entre cinema e filme está, no fato de que o “cinema tem a linearidade de um plano-seqüência infinito e contínuo”. Diferente do filme, cuja linearidade é sintética, o cinema seria do tamanho de uma vida, por ser essa em si, aberta, informe e intraduzível: um plano seqüência multi-subjetivo total, e analítico. Em oposição de analogias, contra o cinema eleva-se então o filme, que “mata” através da montagem. (DA SILVA, 2007, p.74-75)

O plano-seqüência seria a vida, o corte seria a morte. A partir da preparação, combinação, seleção que regimenta as passagens, o caminho, o trajeto, entre tantos sintagmas e fragmentos existe uma ruptura da continuidade do real, a montagem, assim, resgata a subjetividade. O material não montado se assemelha a vida insignificante, projetada em uma ideia perfeita e vazia, sendo um complexo de possibilidades, uma busca de significados muitas vezes cega (DA SILVA, 2007, p.75):

O trabalho da montagem, ou seja, da escolha, execução e coordenação de/entre os vários planos de um narrador resgataria assim a subjetividade característica de cada plano-seqüência, ao mesmo tempo que tornaria o seu resultado final objetivo - o filme, que se tornaria ao mesmo tempo morte e sentido, “o corte que dá significância à abertura inconclusa”, que guarda para si no irrepetível momento do “disparo”, o fluxo do tempo. [...] A montagem entre todos os fatores que constituem o filme tecerá ela mesma uma rede de relações em uma estrutura autônoma e eficaz. A operação que se constitui através do inexorável “golpe obturador do corte”, pressupõe, portanto, a fragmentação, articulação e síntese dos vários planos-seqüências hipotéticos que possibilitariam a passagem/tradução do cinema ao filme, quer dizer, “torna o cinema uma linguagem expressiva, capaz, portanto de ser legível. A língua escrita da realidade revelaria assim a natureza ilusória da continuidade natural. Para entender a “ficção” criada por essa continuidade, é preciso morrer. Para que o cinema reproduza o sentido de continuidade, a ilusão de tempo criada pelo naturalismo, é necessário abandonar o naturalismo, que se troque o plano seqüência pela montagem. (DA SILVA, 2007, p.75-76, grifo nosso)

Uma apologia pela montagem? Sim. Mas não seria um abandono do naturalismo? Correto também. É a distinção entre cinema e filme que até então mencionávamos: a edição faz a distinção entre cinema e filme, pois o último transgride o tempo natural e dotado de continuidade que é visto na realidade. A montagem transmite o tempo após a morte:

Pode-se então concluir que Pasolini, em sua concepção de que “a realidade não fala a não ser consigo mesmo”, o cinema, o filme, a realidade (da vida), esse cinema ao natural, compartilham o princípio de condição comum da existência, a morte, com referência à possibilidade de “expressar ela mesma completamente”. Através desse conceito morte/montagem da vida, Pasolini explora a diferença entre cinema e filme, distinção essa que se converte em objeto de seu discurso. Seu conceito de morte é, portanto, um conceito operativo, dinâmico que revelaria certos aspectos da vida, e tornaria o espectador consciente da invenção do tempo, modificando assim o seu Ser no mundo. Se a morte faz uma montagem fulgurante da vida, se impõe um corte, um sentido a esse plano-seqüência ilimitado e inacabado que é a existência, essa por sua vez não destitui a pluralidade dos sentidos e interpretações. A morte e o corte da montagem operam uma subtração do Ser (da vida, do filme) à História e à sua ação que transforma continua e inexoravelmente o sentido do mundo. É esse o limite inevitável que possibilita a compreensão desse plano-seqüência. É possível encontrar no destino de Pasolini um mórbido paradoxo em relação à sua tese, uma vez que as misteriosas circunstâncias do trágico corte de seu “plano-seqüência” (ainda) não fornecem índices concretos para traduzir sua vida: sua morte como sua vida continuam indecifradas. A morte de Pasolini representa contraditoriamente um dos momentos mais “vivos” de seu itinerário humano e artístico. (DA SILVA, 2007, p.80)

Resta, tempestivamente, traçarmos, tal qual com Eisenstein, uma ilação entre Pasolini e a crítica ao direito. Seria o método do cineasta, de uma “língua escrita da ação” apto para impulsionar uma crítica ao contexto do discurso normativo burguês e de sua aplicabilidade? Ora, em Eisenstein vimos uma construção teórica robusta que era empregada em suas películas, isto também seria visto nas contribuições de Pasolini?

Inicialmente, vimos que Pier Paolo concretiza em “Empirismo Herético” o conjunto de artigos que correspondem suas ideias durante anos de produção acadêmica. Em que pese a dedicação sobre o corpus teórico da semiologia, devemos lembrar ao leitor o caráter materialista de seu pensamento: o cineasta era marxista – ainda que em alguns pontos não acompanhasse necessariamente a ortodoxia – e possuía enorme apreço pela doutrina relacionada ao campo da crítica ao capital, como no caso da linguagem:

The working class and Marxism have remained extraneous to this sacralizing process from the bourgeoisie: they acquired rationality, not the mystifying irrationality of the "confrontational" avant-garde movements. Therefore, for the working class and for Marxist ideology language has remained a simple function, arurtlie awareliess-out was w at it always was: the idea of a means of communication (perhaps also of the sacred). However during all the long centuries in which there did not exist a "thing" or "phenomenon" of reality which did not know the glory of the tabernacle, language has always been considered the principal instrument in this relationship with reality. Magic formula, prayer, and miraculous identification with the thing indicated. Language has never lost its characteristic as "evocation," which was perceived in a purely instrumental fashion. (PASOLINI, 2005, p.262).

Conforme apontamos no sub-capítulo anterior, quando fizemos uma sociologia do autor, Pasolini reconhecia seu materialismo peculiar, e fulcrou sua teoria justamente em um aporte com maior interdisciplinariedade. O “Empirismo Herético” consegue ser encontrado, assim, em suas obras, e neste ponto mais uma hipótese desta tese se faz presente: a obra fílmica de Pasolini, aqui consubstanciada nos filmes que iremos analisar, podem ser vistas enquanto metodologia para crítica ao direito burguês.

Se com Eisenstein vimos a “montagem intelectual” enquanto elemento nuclear do raciocínio sobre a “Forma do Filme”, o “Empirismo Herético” de Pasolini, aplicado ao campo do cinema, nos permite extrair uma contundente ruptura com o discurso positivista do direito, justamente por projetar uma estética que demonstra a expropriação da classe trabalhadora, a partir de sua linguagem específica.

Em suma, o que vimos da sua teoria até aqui foi que a linguagem para Pasolini é primordial, fundamental, pois ela conduz a uma compreensão da própria realidade, daí sustentar distinções basilares, como a diferença entre Filme e Cinema; o cinema possuiria uma língua própria, daí a existência concomitante, a partir dos esforços da racionalidade, de uma linguagem em consequência; a “Língua escrita da realidade como linguagem” seria a afirmação de um cinema que representa a realidade em si; o “plano-sequência”

nos revela, assim, que a ação pauta, na continuidade, um reflexo da naturalidade; todavia, de maneira distinta do que se poderia pensar, não há a apologia pelo plano-sequência, mas sim pela montagem enquanto forma de aplicação da subjetividade, uma “ontologia do significado”.

Nossa linha de raciocínio defende que a percepção do Filme quanto a uma apropriação subjetiva do Cinema resulta em uma linguagem de crítica. Logo, a partir de agora realizaremos uma correção no nosso próprio texto: não é o Cinema de Pasolini que poderá ser o método de crítica, mas seus filmes, sua lógica individual de sequestro da ação.

Neste ponto, nos auxilia a realizar a ponte com a lógica jurídica Luiz Alberto Warat, que teceu a ideia de que qualquer dominação começa a partir da proibição da linguagem que não se encontra sancionada ou prevista, desta feita, o discurso jurídico existiria como promessa falsa de que haveria menos autoritarismo nas relações sociais reguladas:

A gênese da castração é uma gênese de dominação. Qualquer dominação começa por proibir a linguagem que não está prevista e sancionada. Quadro dramático, quadro dogmático, que bem define como capador-capado o campo do imaginário instituído: jurídico, educacional, científico, amoroso ou cotidiano. É o imaginário onde se produz um frágil equilíbrio entre castrações e sublimações e que faz crer que, quebrado esse equilíbrio, o homem tende ao autoritarismo. Nesse sentido, o discurso jurídico existe para fazer crer que há menos autoritarismo. [...] A castração tem muito a ver com a linguagem. O homem se fez tão adito às palavras, está tão intoxicado delas que as converteu em algo mais importante que o real, o símbolo convertido em algo mais importante do que o que simboliza. Neste momento, a questão é tão grave que caracteriza os tipos de cultura em que vivemos: a sociedade dos simulacros. (WARAT, 2004, p.64-67)

A semiologia dominante, assim, implicada nos grafemas e fonemas da linguagem jurídica, poderia ser rompida com o reconhecimento da língua escrita da ação, do cinema, que projetado na subjetividade do cineasta, proferiria a ruptura com a ilusão do plano-sequência em prol de um fetichismo de questionamento do próprio ser, expropriado pelas relações materiais de produção, rompendo com a dita ciência do direito de caráter normativista por uma crítica estética frente sua “pureza” positivista:

A ciência do direito adquiriu assim, como disciplina dogmática, uma base metodológica sólida. De fato, as tentativas de aprofundamento desta metodologia conduziram, por exemplo, Kelsen à convicção de que a ciência do direito é uma ciência essencialmente normativa, pois pode, melhor do que qualquer outra ciência da mesma classe, manter-se nos limites do sentido formal e lógico da categoria Dever-Ser. Na realidade, tanto na Moral como na

Estética, a normatividade está impregnada de elementos psicológicos e pode ser qualificada como vontade qualificada, isto é, como Fato, como Ente: o ponto de vista da causalidade .se impõe permanentemente e prejudica a própria normatividade. Em oposição, no direito, cuja lei estatal é para Kelsen a expressão mais elevada, o princípio do Imperativo aparece sob uma forma inégavelmente heterônoma, rompendo definitivamente com a facticidade do real. :É: suficiente para Kelsen transportar a função legislativa para o terreno metajurídico - e é o que faz efetivamente - para que a ciência do direito reste a pura esfera da normatividade: a tarefa desta ciência do direito limita-se, portanto, exclusivamente a ordenar lógica e sistematicamente os diferentes conteúdos normativos. Não se pode negar a Kelsen um grande mérito. Pela sua lógica intrépida; ele levou quase ao absurdo a metodologia do neokantismo com as suas duas ordens de categorias científicas . Efetivamente, a categoria científica "pura" do Dever-Ser, liberta de todos os aluviões do Ente, da facticidade, de todas as "escórias" psicológicas e sociológicas, não possui, e não pode possuir de forma alguma determinações de natureza racional. (PASHUKANIS, 1989, p.15)

Desta feita nosso leitor terá capacidade de captar a ideia por detrás do sustentáculo da teoria de Pasolini enquanto crítica ao campo jurídico: o filme é um instrumento de embate social, pois a partir dele captamos uma linguagem cinematográfica que pretende – ao mesmo tempo que se refere ao real – dar espaço ao seu sequestro pela subjetividade do cineasta que emprega o contexto da subjetividade. Logo, resulta em uma crítica social quanto ao conteúdo positivista da normatividade vigente, que ao ser ainda presa ao condão da pureza do discurso positivista, não reconhece sua ideologia peculiar de exclusão social, ou seja, abandona a realidade, o fato e a forma pela qual o mesmo é captado pela racionalidade:

Para o imperativo puramente jurídico, isto é, incondicionalmente heterônomo, a finalidade é, por si própria, secundária e indiferente. "Tu deves a fim de que ... ", esta . formulação, para Kelsen, não é mais o "Tu deves" jurídico. No plano do Dever-Ser jurídico nada há .mais que a 'Passagem de uma norma à outra segundo os graus de uma escala hierárquica, no cume da qual encontra-se a autoridade suprema. que dita as normas e que engloba o todo - um conceítolímite do qual a ciência do direito parte como de um dado. Um crítico de Kelsen apresentou esta atitude relativa às tarefas da ciência do direito, sob a forma de um diálogo caricatura! entre um jurista e um legislador: "Nós não sabemos – e isto nem nos preocupa - que tipo. de leis os senhores devem .decretar. Isto pertence à arte da .legislação, que nos é estranha. Aprovelem leis, como bem vos aprouver; tão logo os senhores o tenham feito, nós vos explicaremos, em latim, de que tipo de lei se trata". Uma tal teoria geral do direito, que não explica nada, que *a priori* dá as costas às realidades. de fato, quer dizer, à vida social, e que se preocupa com as normas, sem se preocupar com as suas origens (o que é uma questão metajurídica!), ou pe suas relações com quaisquer interesses materiais, não pode pretender o título de teoria, senão o de teoria do jogo de xadrez. Utna tal teoria nada tem a ver com a ciência. Esta "teoria" não pretende analisar o direito, a forma Jurídica enquanto forma histórica, pois não visa a estudar a realidade. e por isso, para empregar uma expressão vulgar, que não há muito que se possa tirar dela. (PASHUKANIS, 1989, p.16)

O que a linguagem do Direito faz – ainda que vinculando direitos e garantias fundamentais, ou a proteção transnacional dos direitos humanos – é reproduzir um contexto ideológico já denunciado no primeiro capítulo desta tese, qual seja, do reflexo de uma superestrutura que vê no direito seu campo de legitimidade para ordens imperativas de exclusão social, ou seja, como nos lembrava Warat, de significações autoritárias:

Pode-se dizer que, numa ordem de significações autoritárias, o princípio de hierarquização da sociedade permite a vigência de linguagens que estereotipam os hábitos, impondo critérios de distinção social. Existe um conjunto de discursos sociais que permite classificar hierarquicamente os sujeitos sociais. No mesmo ponto de hierarquia social, os indivíduos se exprimem no meio de gestos, estilos de vida, modismos expressivos, formas de lazer ou outros tipos de condutas padronizadas como inseparáveis de seu estamento social. Trata-se de processos de rotulação que cumprem a ampla função de classificar socialmente os outros e a nós mesmos. [...] O cientificismo, entre outras coisas, apresenta-se como a negação do plural da práxis e do saber singularizados, politicamente, nas linguagens das ciências sociais e na mentalidade que, silenciosamente, trabalha para produzi-las. É a ideologia operando como gramática de produção e reconhecimento do saber. Nessa direção, desideologizar é tomar consciência do caráter mítico e das funções fetichizadas da idéia de unidade do real e univocidade da verdade. Estou falando da camavalização como estratégia desalienadora: um processo que provoca o descentramento constante das verdades, que as situa fora do lugar que a lógica lhes atribui. (WARAT, 2004, p.145-146, e p.240)

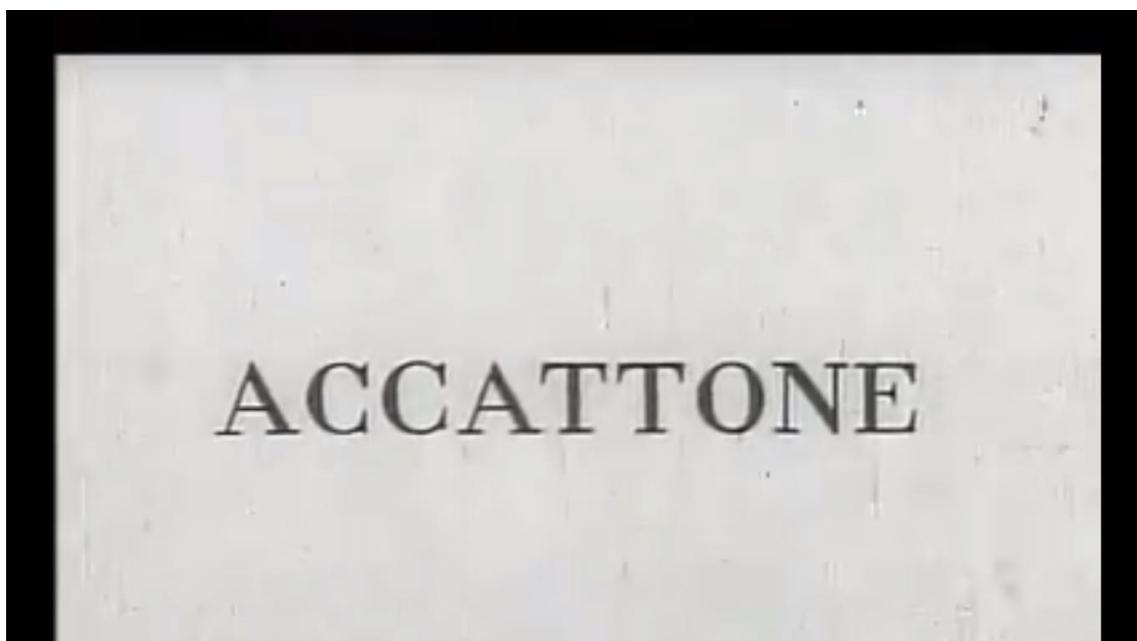
É pelas lentes de Pier Paolo Pasolini que vislumbraremos a crítica ao direito e sua linguagem de exclusão social, pois, verificando a existência de um materialismo que toma a questão da língua como fundamental, tem-se a expressão única de uma semiologia do cinema enquanto língua escrita da ação que aqui impulsiona a hipótese de encontrar em “Accattone”, “O Evangelho Segundo São Mateus”, e “Salò: 120 dias de Sodoma” potenciais de ruptura do discurso positivista no qual a transição neokantiana do Ser/Dever-ser oculta as relações materiais de produção e de poder excludentes na sociedade. Para muitos o materialismo de Pasolini pode não ficar tão nítido como o de Eisenstein, todavia, ele é presente e pulsante em suas obras, como veremos a seguir.

3.3 ANÁLISE CINEMATOGRAFICA

A) ACCATTONE – DESAJUSTE SOCIAL (ACCATTONE/1961/ITÁLIA)

Com roteiro de Pier Paolo Pasolini e Sergio Citti, *Accattone* – Desajuste Social (Accattone, Itália, 1961, Pier Paolo Pasolini) deve ser visto como uma contundente obra de crítica ao movimento de subjetividade do proletário contemporâneo, em especial do que podemos tomar como processo de subproletarização. Estrelando Franco Citti, Franca Pasut e Silvana Corsini nos papéis principais, teve sua recepção extremamente debatida em terras brasileiras, por ser considerado uma forma de retornar com argumentos do Neorealismo – conforme já explanamos acima:

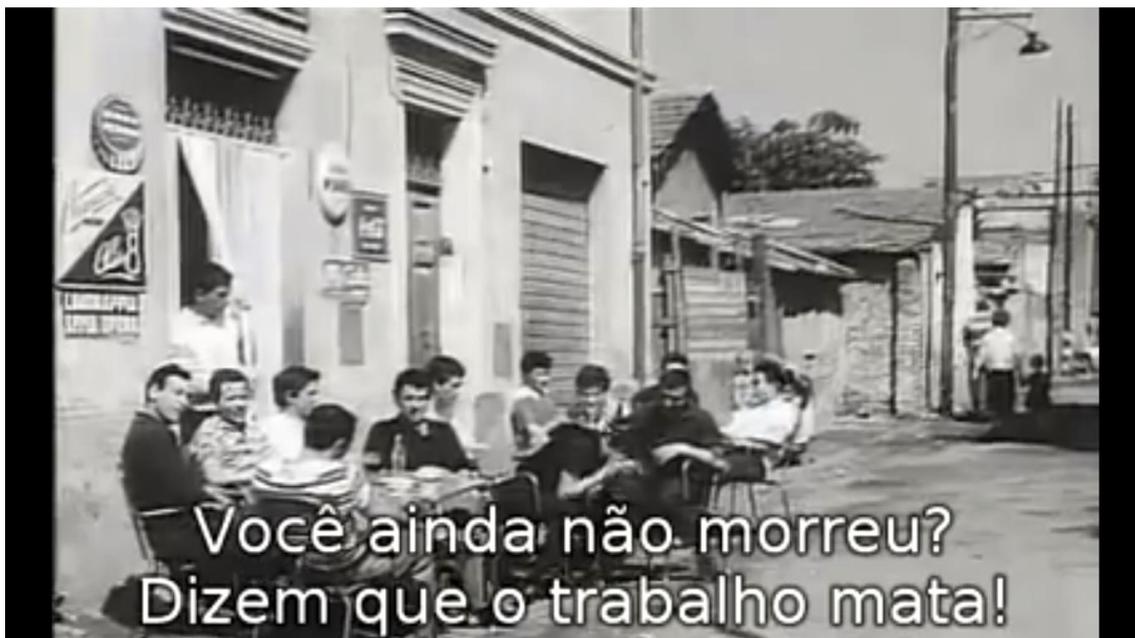
Accattone ou *Desajuste Social* (1961), como é conhecido no Brasil, foi na época de seu lançamento considerado pela maioria dos críticos “uma tentativa de reavivar a tradição neorrealista do cinema italiano” de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, e Luchino Visconti; já que no final dos anos 1950 esse tipo de cinema encontrava-se em plena crise, o que conferiu uma apressada classificação da obra de Pasolini quanto ao gênero. No filme o cineasta como um retratista do cotidiano da periferia romana, parte de elementos de descrição neo-realista como a linguagem espontânea e cotidiana, o uso de atores não profissionais, abundância de externas, os lugares reais da ação (como as favelas Torpignattara e Pigneto), a presença de terrenos baldios, lares miseráveis, bares insalubres e personagens do mundo periférico romano encarnado em figuras como prostitutas falsárias e submissas, vagabundos profissionais, ladrões medíocres e cafetões exploradores para assim intensificar esse universo; em constante contraste com os belíssimos enquadramentos da cidade de Roma. (DA SILVA, 2007, p.85-86)



A produção roteriza a história de Vittorio Cataldi, ou como conhecemos ele, Accattone, que nos é apresentado como um cafetão, vivendo apenas da renda advinda de sua única submissa, qual seja, Maddalena. Casado com Ascenza – e pai de Iaio – vive com seu pai e irmão, não tomando importância para a esposa nem ao filho. Retratado enquanto a figura

de um boêmio, acaba por perder a sua renda quando Maddalena, quando a mesma é alvo de atropelamento e acaba sendo agredida por um grupo de motociclistas, ficando presa por um ano. Neste momento em que Accattone conhece Stella e se apaixona por ela, uma mulher inocente de vida difícil, que o impulsiona – tão como a figura de Iaio – a encontrar um emprego. Em que pese tentar, em um primeiro momento, colocar Stella no lugar de Maddalena, Accattone busca uma vida agora honesta, todavia, seu passado se apresentará enquanto sentença:

O tema do filme pode ser resumido como a trágica tentativa de um jovem delinquente, Vittorio Cataldi, alcunhado Accattone (Franco Citti), de compreender o mundo sem esperanças em que vive, e com quem quase sempre entra em choque ao tentar mudá-lo. Como expoente do subúrbio romano, Accattone (que em italiano designa vagabundo, malandro) é um marginal que depois de abandonar sua mulher passa a ser sustentado por Madalena, uma prostituta que logo após denunciar anonimamente e abandonar Ciccio, seu cafetão anterior, passa a ser protegida/explorada por ele. Como vingança, os amigos napolitanos de Ciccio surram a meretriz, sendo essa levada à prisão. Na miséria, os dias de Accattone transcorrem entre vagabundagens, jogos de azar e discussões com amigos pelos bares da cidade. Sua história de proxeneta parece dar sinais de mudança quando esse conhece a ingênua Stella e por ela se apaixona. De início, ele planeja fazer da inocente e virginal moça que trabalha incessantemente lavando garrafas usadas, uma prostituta. Quando ela finalmente consente tal sacrifício, ele sente remorso ao vê-la chorar diante do primeiro cliente, decide então que irá mudar de vida, resolve supri-la trabalhando num ferro velho, contudo, não satisfeito, ele passa da infame condição de protetor ao retorno do perigoso vício da ociosidade pelos bares da cidade. Incapaz de ajustar-se à vida “normal”, juntamente com dois outros vagabundos prefere o mundo do latrocínio e a pequeno-delinquência a encarar o emprego, duro demais para ele, argumentando que “são os animais que trabalham”. Tão logo eles roubam uma carga de carne, a polícia surge para os deter em flagrante. Accattone consegue escapar numa motocicleta em alta velocidade, deixando seus amigos nas mãos da lei. Contudo, como Riccetto e Tommaso, personagens dos romances romanos, Accattone está fadado ao fracasso e a um destino ainda mais trágico. Sem nada mostrar, o cineasta evoca freadas, batida de carros e gritos. A câmara segue os policiais que logo chegam ao local para ver o que havia sucedido. No chão da rua ao longo do meio-fio, Accattone está agonizante. A motocicleta que tinha roubado havia se chocado contra um caminhão. (DA SILVA, 2007, p.86-87)



A produção roteriza a história de Vittorio Cataldi, ou como conhecemos ele, Accattone, que nos é apresentado como um cafetão, vivendo apenas da renda advinda de sua única submissa, qual seja, Maddalena. Casado com Ascenza – e pai de Iaio – vive com seu pai e irmão, não tomando importância para a esposa nem ao filho. Retratado enquanto a figura de um boêmio, acaba por perder a sua renda quando Maddalena, quando a mesma é alvo de um complô envolvendo o sistema de justiça na época, e o rótulo a qual carregava de pessoa descreditada: a prostituta na periferia do capitalismo.



O corpo de Accattone está sempre em evidência, sendo possível ver a intenção de Pasolini em projetar a figura do proletário que não era abarcado pela teoria social, uma expropriação erótica – do proletário pelo proletário -, daí uma associação com as figuras sagradas na própria projeção. No recorte acima podemos ver Accattone, profano, ao lado de uma imagem sagrada e acompanhado atrás de uma criança: uma clara alusão ao messianismo criticado pelas lentes de Pasolini:

Na tentativa de retratar com fidelidade o universo brutal do subproletariado romano, o cineasta utiliza os habitantes dessas periferias como atores e o dialeto por eles falado, segundo a crítica entendido com dificuldade no resto da Itália. O tema do filme pode ser resumido como a trágica tentativa de um jovem delinquente, Vittorio Cataldi, alcunhado Accattone (Franco Citti), de compreender o mundo sem esperanças em que vive, e com quem quase sempre entra em choque ao tentar mudá-lo. Como expoente do subúrbio romano, Accattone (que em italiano designa vagabundo, malandro) é um marginal que depois de abandonar sua mulher passa a ser sustentado por Madalena, uma prostituta que logo após denunciar anonimamente e abandonar Ciccio, seu cafetão anterior, passa a ser protegida/explorada por ele. Como vingança, os amigos napolitanos de Ciccio surram a meretriz, sendo essa levada à prisão. (DA SILVA, 2007, p.86)



É justamente no ambiente doméstico da classe proletária que Pasolini move sua câmera para demonstrar uma língua própria da situação da expropriação de classe: não há, ao certo, qualquer forma de saída para a classe que não uma condição análoga a de Accattone, qual seja, a submissão a um contexto do lupem proletário, muito comum nos prismas do Neorealismo italiano:

De fato, essa descrição condensada do enredo remete os clássicos de mestres do Neo-Realismo, enquanto tendência populista. Pasolini parecia retornar em pleno *boom* econômico da Itália, aquela inclinação de denúncia institucional burguesa. Investigar esse tema seria possível somente através do cinema porque este meio com sua “cruza” poderia exprimir diretamente toda a desilusão do crescimento do país. Contudo, ao contrário desses clássicos que se esforçavam para evitar qualquer esteticismo no tratamento dessa matéria, no filme proposto, Pasolini utiliza uma técnica expressiva que transmitia a mesma realidade neo-realista só que numa dimensão épica, mítica e religiosa, não pela “esfera do social e do psicologismo”, e sim do “universo da moral e da metafísica”, apresentando elementos que se tornarão ainda mais evidentes nas obras seguintes: a necessidade de elaborar uma idéia própria do fazer cinematográfico. (DA SILVA, 2007, p.87)



Para além do Neorealismo, Pasolini demonstra um colendo de vozes opacas do seio social excluído: sufocante, violento, machista, populista. A câmera parece não parar – até na epifania de Accattone – de querer ir além da denúncia social, para funcionar com uma estética que mescla um ar documental com uma ficção “contra-sacra”:

Por isso, muito mais do que um tardo produto neo-realista, nesta primeira obra de Pasolini, como acontecerá nos filmes posteriores, estética e política estão indissociáveis. Por ultrapassar a esfera da denúncia social, *Accattone* representa mesmo com sua atmosfera sufocantemente realista, o avanço e superação do Movimento Neo-Realista. Outro fator diferenciador é o fato de que no texto fílmico em questão sentir-se a presença de pelo menos duas vozes, ou ainda, de acordo os termos bakhtinianos, a “fusão diferenciada” de um contexto autoral (de Pasolini) e de uma (várias) voz(es) alheia(s), o subproletariado romano pré-industrial. É graças ao recurso de organização de seus diálogos que ao respeitar o dialeto romanesco, verdadeiramente falado pelos atores não-profissionais do filme, que o discurso indireto resulta fundamental para a apresentação de um personagem épico. Pasolini instaura esse discurso não para caracterização de um personagem em particular, mas de

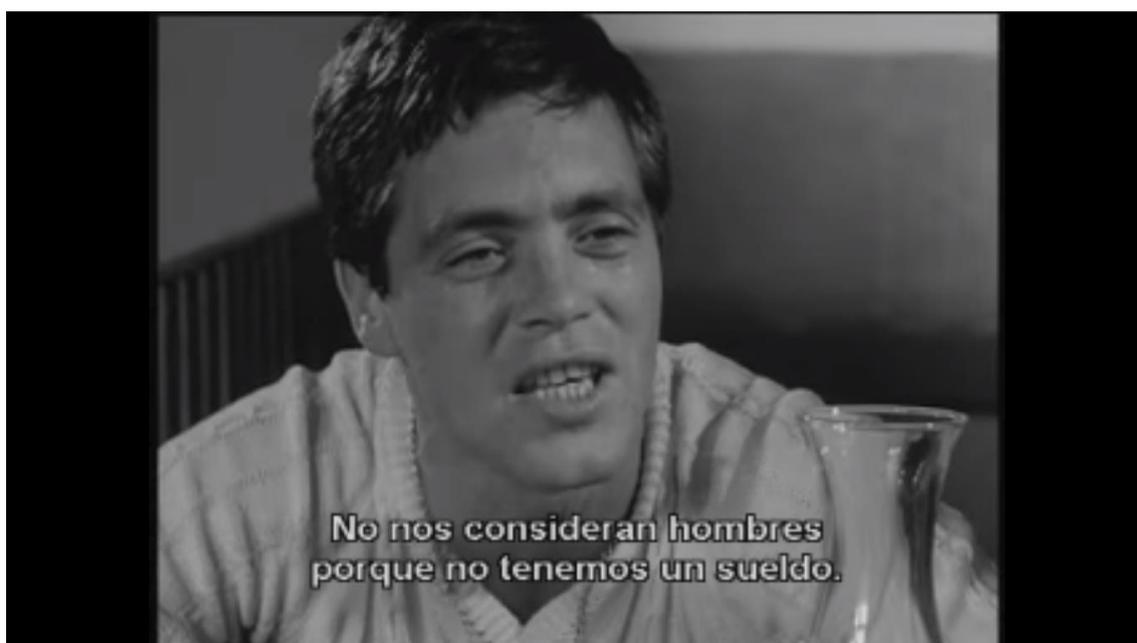
uma classe, ou melhor, de um locutor típico que representa a toda uma categoria de locutores, por isso utiliza a câmara aproximada ao máximo possível dos atores. O espectador deve, portanto acompanhá-la como se estivesse na “pele” do personagem. Contudo, essa inspiração popular não bastava para fazer de Pasolini um cineasta neo realista. *Accattone* é substancialmente uma transposição cinematográfica dos trabalhos literários precedentes, em que estão presentes os mesmos lugares, os mesmos protagonistas, o mesmo modo de contar. Da passagem da escrita literária à escrita audiovisual, o roteiro do filme foi baseado em um de seus polêmicos romances, *Uma Vida Violenta* (1959). A narrativa fílmica que poderia dessa forma ser considerado uma revisão de sua obra literária, é na verdade bem diferente, apesar de o próprio cineasta ter afirmado que do romance teria alterado somente a condição marginal do protagonista, em vez de um desocupado homossexual, um cafetão e ladrão mesquinho, mas como o protagonista de seu livro, envolto num mundo de dimensão épico-mítica. (DA SILVA, 2007, p.87-88)



As relações sociais e interpessoais representadas no filme confirmam o caráter de amostragem da Itália inserida na esperançosa manifestação de confiança nas instituições nas primeiras décadas do pós-guerra. Portanto, conforme já afirmamos, a tentativa de sacralizar o proletário, seja na relação entre as passagens e as pinturas renascentistas ou pela tentativa de conferir divindade à vida do proletário – algo visto, de maneira sarcástica, anos após com Luis Buñuel:

Para a descrição e instauração desse mundo pré-industrial, com seus problemas típicos, o cineasta utiliza recursos lírico-expressivos que procuram remeter à vida nas margens de um mundo murado e enclausurado, como é o mundo dos santos, sem saída. Seus personagens se movem entre as periferias di Giardini, Penestrino, via Portuense, e a Ponte Testaccio, como se reconstruíssem a geografia romana descrita nas obras do romancista. É à luz da fulguração de vários pintores renascentistas, em especial Masaccio e Masolino que Pasolini tenta em sua obra sacralizar o cotidiano do subproletariado romano. É por meio

de lentas panorâmicas, pela escolha de objetivas deformantes, fotografia luminosa e enfoque dos personagens enquanto figuras de arte sacra que Pasolini elabora seu primeiro longa-metragem. E o resultado parecia-lhe ser “e em parte o era, aquele da sacralidade técnica que depois investi nas paisagens profundas e nos personagens. Não há nada mais tecnicamente sacro que uma lenta panorâmica.”. No momento de estabelecer a relação entre cinema e pintura na obra filmográfica de Pasolini, em particular em *Accattone*, é importante ressaltar que a pintura apesar de não ser a representação da realidade, mas a percepção dessa por aquele que a reproduz era para o cineasta a arte mais próxima do cinema, mais que o teatro, justamente por seu conjunto de meios dispostos e mesmo por sua vocação. Na verdade cinema e artes plásticas são desde cedo para Pasolini duas descobertas simultâneas. (DA SILVA, 2007, p.88-89)



A associação entre Accattone e o trabalho não é a partir dos moldes do materialismo histórico-dialético – no contexto de engajamento, de consciência de modificação da natureza, afinal, considerava enquanto trabalho ser lenão. Neste sentido, a formalidade da análise marxista poderia apenas indicá-lo enquanto um desempregado que nada faz para fins de manifestação política da classe que está apta ao contexto revolucionário. É neste campo que aparece a genialidade de Pasolini: Accattone, justamente na inversão dialética, é um elemento quase que sacro que movimenta as angústias sociais; o sagrado é visto pleno até na composição musical da película:

É através da composição do drama sacro cristão, que Pasolini inventa o recurso da sacralização pela trilha sonora, onde sacraliza o profano e profana o sagrado. Pela música a brutalidade e violência do mundo trivial da realidade sórdida são sacralizadas, enobrecidas, tornadas épicas, cheias de mistério e significados, elaborando assim sua contaminação, um fortíssimo contraste entre o mundo degradado e selvagem do personagem e a sacralidade da música sublime de Bach, originalmente dedicada ao Cristo. A respeito do papel da música como terceiro elemento de *Accattone*, Pasolini pretende representar a degradação e a condição humana humilde de um personagem que vive na lama e na poeira da *borgata* romana, como se quisesse demonstrar que por dentro dessa degradação existe alguma coisa sagrada e religiosa. A vida de *Accattone* é assim, uma degradação sagrada, e a música de Bach servia-lhe para comunicar isso, não exatamente como um acompanhamento, ou ilustração, mas, sobretudo como contraponto agudo. Para Pasolini o trivial não tem necessidade de ser espiritualizado, uma vez que este já é sublime por sua própria natureza, não vê necessidade de tornar nobre aquilo que já o é. Como é possível verificar, a escolha de Bach como fundo musical para a luta entre Accattone e seu cunhado não é de modo algum aleatória; como o próprio cineasta afirmava, “a música de Bach era a música em si, a música em absoluto”.¹⁸⁵ Para o filme, escolhe três motivos bachianos: o primeiro é o “motivo do amor”, presente nas cenas de Accattone com Stella; o outro é o “motivo da morte”, na cena em que os napolitanos atacam Madalena ou da briga entre Accattone e seu cunhado, sendo esse o dominante; o último, o “motivo do mal misterioso”, empregado na cena em que Accattone rouba e empenha a correntinha de batizado de seu filho e quando a prostituta Amore está na prisão. (DA SILVA, 2007, p.89-90)

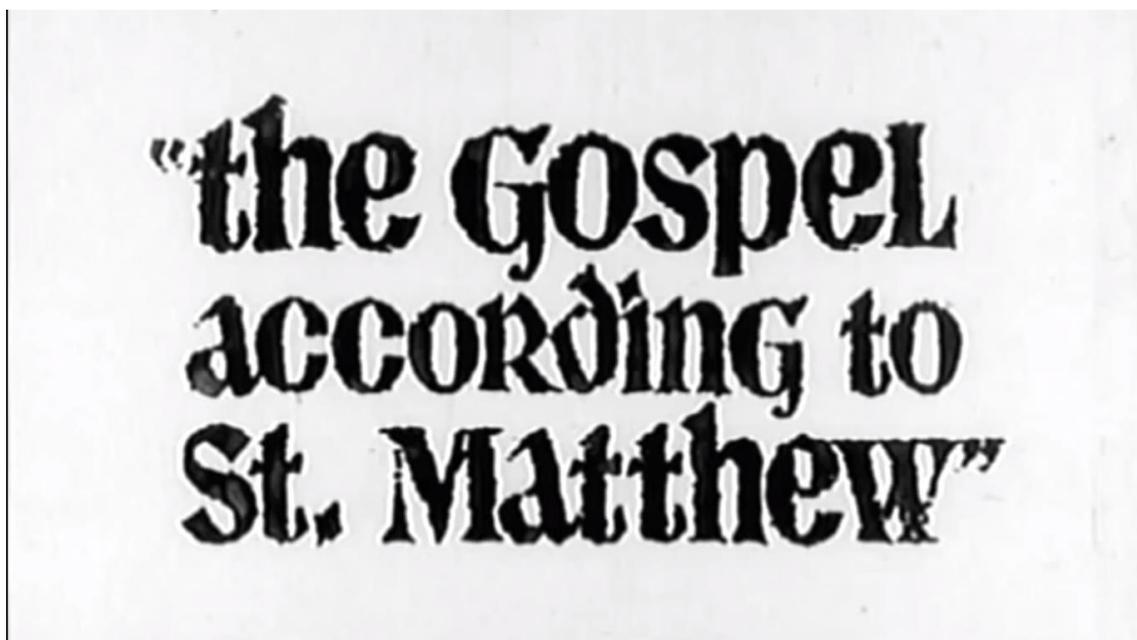




Accattone é, assim, o Cristo Pobre de Pasolini – muito antes de filmar o Evangelho Segundo São Mateus – ou seja, por mais que seja assumidamente agnóstico, não deixa de lado a questão sacra na vida, pelo contrário, sua aproximação ao sagrado é tamanha reflexia que remodela os próprios dogmas cristãos. A morte de Accattone é a projeção perfeita desta afirmação: “estou bem”, ou seja, ascendeu, como se ao tentar trabalhar a única consequência possível fosse justamente a de todo trabalhador, ter sua ontologia retirada:

Accattone configura-se como queria Pasolini, a história da salvação de uma alma, um filme fundamentalmente religioso e católico. Elaborado para ser uma espécie de figura negativa do Cristo, que como este, morre entre ladrões em plena rua ao som da cantata de Bach, Accattone torna-se um *povero Cristo*, cuja função é ser o porta-voz das aberrações de um mundo de graves insuficiências morais e grande injustiça social. Como resultado, a morte se impõe como única possibilidade de redenção. Ela promove o bairrista glutão, dominado pela pobreza e motivado pela sobrevivência. O marginal se debate e cai, e pela sua coragem e covardia é “levado ao paraíso”, ou ao risco de não existir na história. Na fuga-suicídio, Pasolini procura “salvar” Accattone, dando-lhe uma oportunidade de reconquistar “uma justa dignidade humana e sagrada, que até aquele momento a vida e os homens tinham-lhe negado.” (DA SILVA, 2007, p.91-92)

B) O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (IL VANGELO SECONDO MATTEO/1964/ITÁLIA)



Um dos maiores atos de rebeldia de Pasolini foi, enquanto ateu, ter feito a adaptação bíblica mais fiel da história do cinema. O *Evangelho Segundo São Mateus* é cru, quase documental, simples, pois, justamente, trata da passagem pela terra de um ser que carregava consigo a mensagem de simplicidade a todo tempo. Ainda que se questione a razão de se escalar um ator não asiático para o papel de um nascido na Ásia, trata-se da adaptação menos fantasiosa dos passos de Jesus de Nazaré; talvez seja por isso que se esperava muito de Pasolini:

Após a “subversão” de *A Ricota*, d’*O Evangelho segundo São Mateus* se esperava outra blasfêmia do cineasta herético. Todos se perguntavam: o que pretendia Pasolini com o maior símbolo da religião católica, depois do vilipêndio há pouco realizado? Quando exibido pela primeira vez em setembro de 1964 durante o XXVI Festival de Cinema de Veneza, ao contrário das expectativas e para espanto da direita e da esquerda, o filme foi um fenômeno de admiração. Inclusive por parte da Igreja Católica, que pela fidelidade “ilustrativa” ao texto sacro e respeito na interpretação do tema, em particular pela mensagem social de amor aos pobres e oprimidos, concedeu à obra a mais alta premiação do OCIC (Ofício Católico Internacional de Cinema) em 1965. O filme foi posteriormente incluído na lista do Vaticano entre os 45 filmes de temas religiosos aprovados pela Igreja Católica. Seria de fato o seu primeiro filme de reconhecimento internacional. Dada sua carga exclusivamente simbólica, *O Evangelho segundo São Mateus* não é um filme contestador em relação ao livro adaptado, pelo contrário. Pasolini elegeu o primeiro dos evangelhos para sua adaptação justamente por considerá-lo o mais arcaico e épico dos Evangelhos, o que estabeleceria uma maior proximidade com a mentalidade do mundo hebreu em que Cristo vivia, por estar mais próximo à realidade terrena em que ele aparece. (DA SILVA, 2007, p.105-106)



Todas as cenas da película em comento buscam uma estética documental para manobras metafísicas, foi a perspectiva pela qual Pier Paolo tentou demonstrar sua visão herética dos eventos narrados pela bíblia: a cena acima, do anúncio da gravidez de Maria Madalena, demonstra bem a disjunção entre os relatos de uma surpresa, com a realidade de uma mulher prestes a dar à luz sem a noção de como ali encontrava-se copulada:

Enquanto João era “místico demais”, Marcos “grosseiro”, e Lucas demasiado “sentimental”, o cineasta acreditava que Mateus fosse o mais revolucionário dos evangelistas; de todos os quatro, seria esse o mais realista e aquele que apresenta a didática evangélica mais clara. Logo de início, Mateus apresenta Jesus como o Mestre que veio realizar a justiça.²⁰⁰ Entre o prólogo, narrativa da morte e ressurreição de Cristo, o evangelista organiza o assunto de todo o

seu evangelho em 5 livrinhos, cada um contendo uma parte narrativa seguida de um discurso. Mateus escolhe os episódios de cada parte da narrativa, de modo a ilustrar o discurso seguinte. E o discurso, por sua vez, resume e explica o que está contido nessa narrativa. Assim, a palavra do Jesus de Mateus é sempre apresentada como resultado de uma ação, conseqüentemente toda ação de sua parte é sempre ensinamento, anúncio. Como na realização de um documentário, Pasolini utilizou o Evangelho como um roteiro já preparado, usando-o muito mais para adaptar a palavra de Cristo do que para transpor para a tela sua vida ou seu calvário, já que observava que o peso histórico do livro adaptado estava na palavra: sua missão seria traduzi-la fielmente, uma vez que sua intenção não era a história pela história, ou a ilustração das escrituras, mas reconstruir de modo autêntico o mito dois mil anos depois, ou melhor, como esse poderia ter sido nos dias de hoje. O filme não trataria de uma reconstrução do texto bíblico, mas de uma transposição cinematográfica das visões do mais “realista” dos evangelhos. (DA SILVA, 2007, p.106-107)



É louvável a capacidade de Pasolini em enquadrar tanto o anjo como o diabo que estão inseridos no relato fílmico como qualquer outro personagem do filme, e nos dois casos são extremamente convincentes e suas respectivas atuações como apenas forma corporal, não mais do que a mística em torno da sacralidade que os contorna (DEBRIX, STEPHENSON, 1969, p.227).



O Jesus de Pasolini é um excluído social, seguido enquanto Mestre por alguns mas próximo dos mais marginalizados, daí a demanda do diretor por uma interpretação mais crua, menos celebrada da figura principal da película. Dito de outra forma, existe um paralelo que pode ser tecido para fins de (Bio)Ética do Comum: se de um lado as ditas bioéticas de matriz religiosas consideram-se pautadas em uma lógica muitas vezes cristã, não seria a bioética secular mais próxima dos verdadeiros valores de tolerância, respeito e cautela que outrora estavam presentes no discurso de Cristo?

A fidelidade ao texto, todavia não impedia que o cineasta desse uma leitura pessoal da vida de Cristo. Sobre o plano estilístico, contudo, Pasolini prefere abandonar a “sacralidade técnica”, aquela que havia diferenciado a sua estréia em favor de um estilo magmático, caótico e assimétrico, cuja unidade é representada pela própria multiplicidade e diversidade (lingüística, estilística e técnica) que caracteriza o filme. Pasolini verificava que realizar um filme sobre a vida de um ser divino com uma técnica sacral, hierática, religiosa era “chover no banhado”, ou seja, não acrescentaria nada de novo. Para isso solicitou de seus atores o mínimo de interpretação possível para que assim o público possa participar mais, e não ficar paralisado diante de interpretações grandiosas, daí a preferência por atores em sua totalidade camponeses desconhecidos. Como é sabido, o uso de atores não profissionais havia sido prática recorrente a partir dos anos 1930 e no pós guerra, como recurso muito utilizado pelos neo-realistas, contudo nos filmes de Pasolini o uso desses atores vigora sem seguir os postulados do Neo-Realismo, subordinados quase sempre pela falta de recursos econômicos. Pasolini preferia recrutar esses atores no próprio lugar da produção, na verdade atores que viviam a sua própria história. O cineasta italiano aproveitaria ainda o fato da não-profissionalização de seus eleitos, para conciliar certo cristianismo latente e marxismo em crise à sua produção artística, que também estava em crise. No filme, os fariseus e os soldados de Herodes e seus rostos sem expressão podem ser equiparados esteticamente às tropas fascistas de Mussolini, só que vestidos como as figuras das pinturas seiscentistas de Piero della Francesca ou Giotto. José e Maria, quando fogem

para o Egito, remeteriam ao drama de refugiados políticos do mundo moderno. (DA SILVA, 2007, p.107-108)



Nas passagens célebres do relato bíblico, Jesus aparece mais enquanto um homem popular do que a figura sagrada proposta pelo dogmatismo das igrejas de matriz pentecostal cristã ou católico-apostólicas. A busca pelas locações e por um elenco não profissional também corrobora uma aproximação entre o materialismo de Pasolini com a figura bíblica: em termos de exclusão social seria necessário ir até os locais mais pobres para perceber o impacto da relevância do “homem” Jesus, todavia, a pobreza do local surpreendeu até o cineasta:

Embora profundamente entusiasmado com a idéia de filmar a vida de Cristo nas locações palestinas, o cineasta se decepcionou com a miséria e modernidade da paisagem que encontrou por lá, por isso elegeu cidades e vilas rurais do sul de seu próprio país, adaptando-as às regiões descritas no texto bíblico. Escolheu a medieval Matera (Basilicata) como Jerusalém (Palestina), lugar-símbolo de uma cultura arcaica, mágico-sacral, a região de *I Sassi* que oferecia a paisagem ideal para ser usada como o Jardim de Getsêmane, e os camponeses da Lucânia como o povo de Nazaré que aplaude a chegada de Jesus. Para filmar as tentações do diabo, Pasolini recorreu aos declives do Monte Etna (Sicília). Na região da Puglia, Barile serviu como locação de Belém da Galiléia. Enquanto a paisagem isolada e empobrecida da região rural de Crotona (Calábria) foi escolhida segundo o cineasta, por haver permanecido intacta por séculos. De fato todas regiões pouco integradas ao sistema nacional italiano, lugares que concentrariam a contaminação entre História e pré-história, o sentido não geográfico do Terceiro Mundo pasoliniano e a impossibilidade de uma concepção linear de tempo. Escolheu ainda seus amigos críticos, escritores e poetas para interpretar os apóstolos e santos numa manifesta identificação entre ele e o Cristo.²⁰⁴ Além disso, ao homenagear sua mãe, Susana Colussi, com a possibilidade de interpretar a Virgem Maria numa idade mais avançada, Pasolini foi muito criticado, alguns críticos consideravam o cúmulo do exibicionismo e do antiinconformismo, já que o cineasta estaria se comparando, ou no mínimo se identificando com o próprio Cristo, e por isso rotulado erroneamente por alguns jornalistas como “marxista cristão”. Em seu filme Pasolini se quer reivindicar a Cristo um caráter divino, mas o de um homem mítico popular, cheio de força poética e carisma, um caráter de resistência frente ao estilo de vida cínica, irônica e brutal do homem moderno. A verdade é que a figura de Cristo a muito exercia fascinação sobre o cineasta. O filme elabora assim a “sacrílega” imagem de um Messias simples, um homem com vigor, do campo, duro e casto, características que resumiriam um rústico italiano do povo. Diferente do Cristo de outras adaptações canônicas do texto bíblico, no filme de Pasolini o mais importante é o realce da dimensão humana desse redentor ambíguo em seu potencial subversivo e rebelde, daquele que veio para “semear a discórdia”. O Messias pasoliniano, pensado em seu viés marxista, é um ativista, militante e solitário, de uma violência mítica terrível, e ao mesmo tempo de ternura e piedade absolutas. Um Jesus dócil e violento como realmente deveria ter sido, contudo nunca divino aos olhos humanos: uma tentativa de tirar Cristo de toda a opulência da Igreja e levá-lo para o povo. (DA SILVA, 2007, p.108-109)

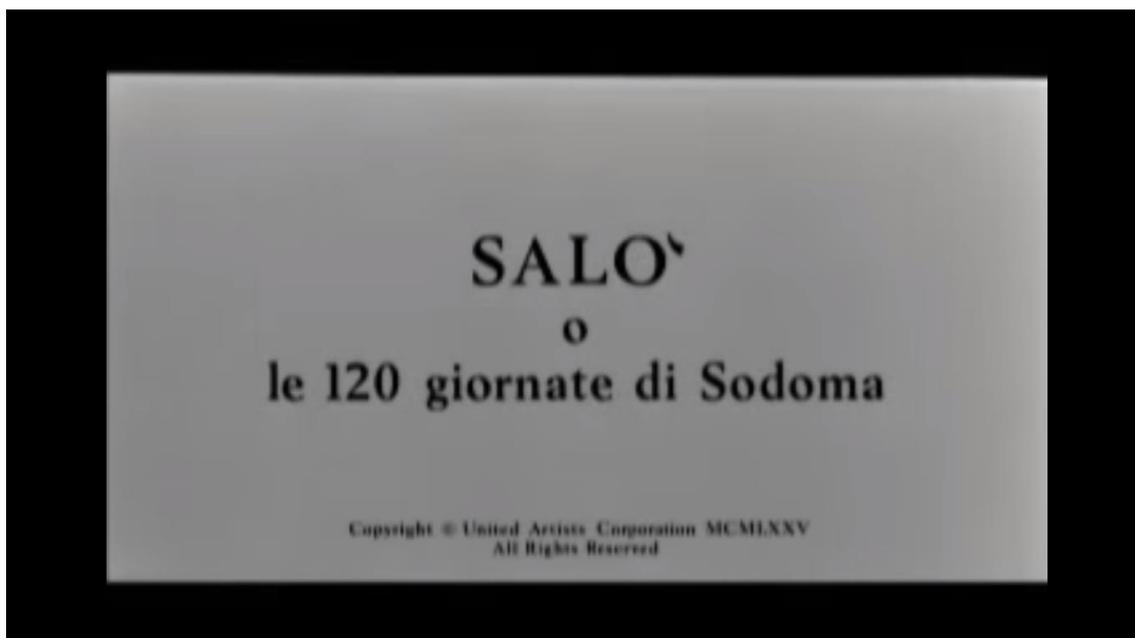


O humano existe no metafísico no prisma de Pasolini, em especial em razão de como Jesus deveria ser tomado enquanto ator político. Em sede de exclusão lastreada pelos Fariseus e demais doutores da lei vinculados ao conjunto político judeu, fica claro que a persona de Jesus estava mais alinhada à humanidade – raiva, doçura, alento – do que ao sagrado, ou seja, mais próximo a um sujeito proletário moderno do que a um ente intocável:

Do mesmo modo que Accattone em sua *via crucis* é “tocado” pelo divino, Ettore é a representação de um *povero Cristo*, e Stracci ganha “dignidade” ao ser crucificado, o reverso também poderia acontecer, assim como existe algo

de sagrado no homem, Pasolini quis mostrar que também existe algo violentamente humano em Deus. Como nunca antes visto no cinema, criava-se assim a possibilidade de um diálogo entre marxismo e cristianismo. O mundo evangélico o qual Pasolini pretende recriar é de fato aquele evocado em Mateus, do qual se sobressai a figura humana mais que divina de Cristo. Apesar dos traços de doçura e brandura, ele reage com raiva à hipocrisia e à falsidade de sua sociedade. Um Cristo que não veio “levar a paz, mas a espada”, um Messias guerreiro e ao mesmo tempo pacífico. O Cristo pensado por Pasolini deveria ser então um revolucionário excepcional, e por isso mesmo mais humano que divino. Como lembra Luiz Nazario, “o Filho de Deus não nasce de um coito, de uma relação heterossexual, mas do ventre iluminado de uma virgem”, que visitada por um anjo é informada da concepção. Da mesma forma, morrendo como um anjo, e sem conhecer carnalmente uma mulher, Cristo é um ser “dessexualizado”, realizando com a virgindade, o ideal erótico do cineasta. O que interessa a Pasolini não é a história de Cristo, mas seu mito. Para Silvestra Mariniello, o filme de Pasolini, “em vez de contar uma história ou uma série de histórias, em vez de representar a mensagem de Cristo “re-produz” o acontecimento audiovisual da palavra (evangélica). Além desse silêncio estilisticamente “plástico, expressivo e poético” predominante em todo o filme, também observado em sua estréia por Alberto Moravia, *O Evangelho* de Pasolini traz um outro recurso muito bem elaborado pelo cineasta italiano para a “reconstrução” da vida de Cristo: a música.²¹⁰ Diferente dos filmes anteriores em que prevalece a contaminação figurativa, em *O Evangelho segundo Mateus*, apesar das numerosas referências a Piero della Francesca, Giotto, ou à pintura bizantina, predomina, sobretudo a contaminação de estilo musical, a mistura de diferentes estilos e técnicas. Mais que a interpretação (ou melhor, a falta de grandes atores) e o silêncio quase eisensteiniano, a música empresta emoção e sentimentos às imagens, que por sua vez fazem pensar a situação humana do sagrado. Se em *Accattone*, a sublime música de Bach sacraliza o banal do cotidiano, n^o *O Evangelho segundo São Mateus* a relação é invertida. É o *blues* contemporâneo, o *negro spiritual*, os cantos folclóricos da Romênia e as canções revolucionárias russas que convenientemente exprimem os acontecimentos mais importantes da vida de Cristo, nas seqüências de dor e exaltação coral. Em contrapartida, a música moderna aplicada pelo cineasta em sua proposta de contaminação de estilos ao mundo do evangelho, cria uma ruptura com o convencional no cinema, retirando da história de Cristo a espetaculosidade presente nos épicos bíblicos de Hollywood. Na cena em que Maria vai à tumba em que Cristo foi sepultado, a missa congoleza, cujo texto apesar de cantado em latim, possui acentos, instrumentos e ritmos africanos, sublinha a universalidade de um sentimento

C) SALÒ OU OS 120 DIAS DE SODOMA (SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA/1975/ITÁLIA)



Assistir Salò é um exercício que pode gerar náuseas para muitos, muito além da forte temática apresenta no filme, mas em especial pela brutal estética aplicada por Pier Paolo Pasolini. As cenas de caráter quase documental realatam o ano de 1944, na cidade de Salò, ocupada pelo regime nazista quando quatro fascistas sequestram 16 jovens, onde, pautados por uma lógica dos relatos de Dante e Sade, cometem experiências de caráter masoquista, realizando torturas e assassinatos, bem como reduzindo os corpos em condições animais.

Esta tese considera Salò a maior crítica social já realizada na história do cinema, justamente por não se comprometer em poupar esforços em demonstrar o caráter de crueldade humana; uma vez a temática e construção do discurso fílmico, é visível a modulação de possível crítica ao aparato normativo burguês bem como a subtração dos corpos em uma visão da “(Bio)ética do Comum”, conforme veremos a seguir.



O filme insere em caráter de metanarrativa lógica o fascismo enquanto motor político da subtração da ontologia humana, bem como do sequestro dos corpos; a estrutura autoritária demonstra não somente a reificação do sujeito de direito – aqui sob a técnica totalitária que funciona a base da permanência da exceção – mas em especial por conta da estética da submissão e humilhação que a projeção provoca. Pasolini, feliz em sua escolha de temática, não realiza simples adaptação do relato de Sade, mas o atualiza e potencializa a crueldade de seus personagens justamente ao burocratizar as funções, ao estatizar a análise: a polícia está lá, existe um casamento – aqui também uma crítica à aliança com a Igreja Católica dos regimes fascistas (TRENTO, 1986, p.32)–, existem constantes inspeções; a realidade quase que prisional não deveria ser vista como um mero simulacro ou associação tão direta, é maior que isso, Pier Paolo rompe com os direitos humanos em sua aplicabilidade ao apresentar uma estética conectada às iras da forma jurídica capitalista.



Os guardas se valem dos próprios prisioneiros enquanto cães, enquanto não sujeitos na acepção jurídica, condição animalesca da classe proletária que tem seu corpo tão violado constantemente que se sujeita ao retorno cru de uma condição servil. A denúncia outrora feita pela Criminologia Crítica é, em núcleo, uma denúncia de matriz materialista: a polícia, instituição inserida na superestrutura, é composta por proletários que perdem a crítica ideológica, são alvos do fetichismo institucional, e acabam reproduzindo e materializando a condição de submissão e recorte da classe proletária.



O desrespeito e a tortura caminham no filme para além da mera corporeidade inserida nas figuras nuas; o espanto causado pelo relato fílmico se dá na constante memória de que estamos acompanhando a atuação de agentes do Estado, que ao se valerem dos signos de uma estrutura burocrática, fazem do Fascismo em sua vertente estética um pesadelo nítido.



A manifestação das inspeções íntimas também é caráter de metalinguagem crítica em relação aos preceitos de direitos humanos e fundamentais; intimidade e vida aqui escancaradas em sistemas totalitários são o espelho da realidade do cotidiano da população mais pobre em regimes democráticos, frente o ato de aglutinar e expandir próprio dos regimes em comento (KALLIS, 2000, p.57); não somente pela figura do *sacer*, mas em especial pois o proletário se apega às promessas de concessão da cidadania como forma de justificar o fetichismo do sujeito de direito visto no cotidiano.



O momento no filme em que um dos jovens é brutalmente assassinado após fazer a saudação fascista demonstra, dentre outros fatores, que o proletário mesmo defendendo os interesses da classe superior, ou da lógica obscura de quem está no comando das instituições de poder, continuará em posição servil, de reserva, ser descartável; é característica do processo fascista, enquanto processo ideológico, a retirada de termos socializantes em prol de signos totais (POULANTZAS, 1974, p.107); aqui Pasolini é feliz também na escolha de elenco, ao preferir trazer jovens europeus majoritariamente caucasianos, o sequestro ontológico e o fascismo realiza uma democracia na subtração do corpo.



Existe a demonstração de uma mais-valia ontológica sequestrada pelos próprios jovens forçados a tal; não apenas as estruturas fascistas de poder estão em posição de gozar da propriedade do corpo alheio, mas Pasolini coloca o próprio espectador enquanto consumidor dos atos, partícipe do delito, demonstrando a condição de passividade que o sujeito comum se insere no cotidiano de ficções jurídicas.



É justamente criticando o caráter de classes, ou seja, realizando o mote da crítica da economia política, que a obra de arte (HAUSER, 1973, p.89-90), no caso, a projeção de *Salò*, ganha caráter extra-temporal: os fatores esteticamente sociais apresentam-se no

campo do desenvolvimento artístico como possibilidade de demonstrar a afirmação da ascensão e da legitimidade de práticas fascistas no cotidiano capitalista; é a obra de arte em sua vertente viva e solidificada, pois é somente parcialmente propriedade de quem a criou, sendo as projeções hermenêuticas e sensitivas patrimônios coletivo e individual (FABRIS, 1998, p.16).



A narração, que faz referência aos exilados no Decameron de Boccaccio são narradas por todos nós de testemunha, um repertório de relatos, atos, fascistas, um observador narrativo que é inserido no sistema tecido de crueldades e rupturas corporais, uma crítica direta ao sustentáculo do corpo e de sua condição animalesca:

Um mergulho que não é caótico, ou anárquico, mas sistematicamente elaborado, programaticamente desenvolvido, bem à moda dos mecanismos de perversão do Marquês de Sade, no qual Pasolini se baseou pra fazer seu filme. Salò é também um sistema em que as finalidades foram abolidas e só interessa o próprio mecanismo, os meios que o fazem funcionar. O espectador pode estar ansioso para ver o final do filme, mas ele irá notar que, a rigor, a história não acaba. Ela é interrompida, mesmo se o último ciclo do filme (que tem três) é o do sangue. O que pode advir depois disto não é imaginável para um bom cidadão. (NETO, 1995, p.171)



Cria-se uma lógica quase mitológica na estética do filme: o do respeito ao fascismo enquanto modelo ideológico que confere ares a exclusão de classe, bem como ao contexto das práticas mais absurdas. A existência de líderes, de coordenadores, que guiarão a juventude para os três ciclos que o filme trabalha é uma ideia absurda, que rompe com a lógica de qualquer tratativa democrática, ou encilhada pelo signo democrático, o mito da organização e a organização de um mito (GENTILE, 2005, p.171-172). Outrossim, a sexualidade exposta no filme também é um reflexo das consequências sancionadoras da prática de relações homoafetivas a partir de um preconceito social e de Estado, como se Salò fosse uma zona para liberação da castração (WOODLEY, 2010, p.212-213).



São as crises estruturais inseridas no seio do desenvolvimento do capitalismo uma das forças motrizes para a ascensão de ultra-nacionalismos e do espaço de aplicabilidade da exceção contemporânea (GRIFFIN, 1993, p.208-209). Interessante notar como Glauber Rocha, que abaixo veremos, relata sua percepção sobre Salò:

Salò é o filme de Pasolini que prefiro, porque penso ser o melhor filme do ponto de vista da forma: está bem enquadrado, bem montado, bem representado, o filme torna-se um corpo convincente, com uma violência existencial, e não com a violência teórica dos outros filmes. Porque em *Salò* ele diz a verdade ao afirmar: “aqui está, sou pervertido, a perversão é o meu personagem, o meu herói ama os torcionários⁵¹ como eu amo o meu assassino”, e após o filme ele morreu numa aventura de exploração do sexo proletário. Pasolini intelectual comunista, revolucionário, moralista, era agente da prostituição, quer dizer que ele pagava aos rapazes, os “ragazzi di vita”, pelo sexo. Ele procurava os pobres, os ignorantes, os analfabetos, e tentava seduzi-los como se a perversão fosse uma virtude. Penso que o sadismo, que se tornou um mito da cultura contemporânea, sobretudo para a geração de Pasolini, é o renascimento do espírito fascista nessa geração e é também uma mais-valia sofisticada das sociedades que não têm verdadeiramente problemas de sofrimento. Sade na sua época, Sade na Bastilha, é uma coisa, mas o neo-sadismo como fetiche, como mito é o delírio da fascinação fascizante. Pasolini, em *Salò*, aceita a sua verdadeira personalidade. Mesmo se a morte de Pasolini é um atentado fascista, eles aproveitaram a encenação pasoliniana para o matarem segundo os seus próprios ritos. (ROCHA, 2006, p.284-285)



A ruptura e disjunção gerada pela náusea de Salò é natural, e choca a todos. Excelente possibilidade para se discutir a questão da (Bio)Ética do Comum, justamente quando o filme experimenta os limites da ética cotidiana no seio do capitalismo; as consequências últimas autorizam o que Badiou falou que era o encontro do mal por excelência – a lógica do fascismo. Todavia, o fascismo apresentado no filme não está relacionado a qualquer tipo de instituição vigente, ou história puramente passada: ele funciona como uma metalinguagem e lembrança ética da demanda pelo corpo em regimes de exceção, da demanda por eticidade em momentos de supressão.

4 ESPECTROS DE EISENSTEIN E PASOLINI: O CASO GLAUBER ROCHA

Conforme vimos, o objetivo desta tese é sustentar Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini como críticos da forma jurídica capitalista a partir de uma ruptura feita pelo materialismo histórico dialético no qual a “(Bio)Ética do Comum” exsurge enquanto caminho para ruptura com o sequestro ontológico burguês. Todavia, neste último capítulo veremos se as ideias e o contexto dos diretores europeus pode ser observados enquanto impacto e potência no Cinema Brasileiro, no que denominaremos de “Caso Glauber Rocha”.

Desta feita, em que pese ser um capítulo no qual a discussão se fará mais curta e circunstancial, não tem menos importância, pois caminha para uma conclusão dialética que abre as portas para refletir sobre a construção de uma apologia pelo cinema brasileiro enquanto também embrião de diretores e criadores marxistas que tenham por mote a crítica da forma jurídica burguesa.

Antes de adentrar nas peculiaridades do cinema de Rocha, gostaríamos de tentar chegar a uma aproximação de uma pergunta que ficou sugerida durante todo o escrito até agora: seria possível falar em uma possível ponte entre o método de Eisenstein e o de Pasolini?

4.1 SERIA POSSÍVEL UM DIÁLOGO ENTRE EISENSTEIN E PASOLINI?

Seria possível encontrar um diálogo entre Sergei Eisenstein e Pier Paolo Pasolini? Após toda a exposição supramencionada, podemos creditar que a resposta não pode caminhar para uma totalidade estável, em outros termos, não temos um sim ou não com propriedade para ser definitivo. Pontos de convergência e divergência existem entre os autores, e aqui serão identificados – sem intenção de ser um rol taxativo. A título de curiosidade, por exemplo, o próprio Jacques Aumont, muito trabalhado na parte inicial da tese, encontra semelhanças entre os diretores:

Impressionante como a partir de uma reflexão sobre cinema, Bresson, Vertov, Eisenstein e até mesmo Pasolini chegou a propor abertamente uma teoria que aborda um problema delicado: como, através de uma sucessão de imagens produzidas por fotografia e edição em movimento, Alguém pode querer dizer algo sobre o real, sobre o mundo? Suas respostas, como em geral todas as respostas a essa pergunta, são heterogêneas e desiguais; algumas épocas optaram por teorias construtivas e analíticas, que supõem que o cinema é uma espécie de linguagem ou linguagem a ser aprendida, dominada e manipulada; para essas abordagens, o cinema dá conta do real porque, de alguma forma, elabora um discurso sobre ele; como todo discurso, no entanto, corre o risco de tomar muito cuidado com suas próprias leis e acabar se afastando de seu objeto. Em outras ocasiões, no entanto, tem sido sentida a influência das teorias que postulam um poder mais imediata de cinema - não a força discursiva, mas o icônico (e imaginário) - eo sonho de um filme acalentado que, não sendo de ordem linguística, manteve a esperança de atingir diretamente o coração do real. Mas nem em um caso nem em outro [...] faz parte de um problema filosófico previamente constituído para tentar avaliá-lo no cinema; por essa razão, comecei com essas tentativas, que obvie os prolegômenos filosóficos ou científicos e tente pensar por si mesmos a partir de sua prática e de seu objeto. Mas é claro que essas teorias são também, à sua maneira, possíveis respostas

para problemas gerais da filosofia do conhecimento, da razão, da sociedade, do mundo. O conceito de encontro é uma resposta ao problema do real; O conceito de intervalo é outro, mais indireto, que desenvolve a questão da dinâmica e do diferencial. Os conceitos propostos por Eisenstein e Pasolini estão as respostas para o problema do significado e fabricação, bem como a comunicação (linguagem sem receptor sem compreensão mútua). Em outras palavras, entre a invenção conceitual e a elaboração de um problema, não há incompatibilidade, mas continuidade: uma pode levar à outra. (AUMONT, 2004, p.35-36)¹¹¹

A sentença de Aumont é apenas uma das possíveis leituras de comparação entre o posicionamento de Eisenstein e de Pasolini, motivo pelo qual, de maneira cadenciada, apontaremos cinco grandes possibilidades de diálogo que podemos aferir do estudo acima realizado para fins de pesquisa doutoral, a saber:

a) Estão inseridos no Materialismo Histórico-Dialético e na tradição marxista: cada um com sua perspectiva, seja com um respeito ao formalismo de sua época, seja reconhecendo um caráter messiânico/profano da lógica das lutas sociais, estamos diante de dois diretores que tenho um forte apelo de crítica ao contexto econômico de suas épocas, bem como ao posicionamento do proletário enquanto sujeito da análise fílmica;

b) Desenvolveram seu próprio método dentro do Materialismo Histórico-Dialético: conforme pleiteia esta tese, tanto Eisenstein como Pasolini desenvolveram métodos cinematográficos com intenção de crítica e inovação no seio do capitalismo europeu; seja a partir da “Montagem Intelectual”, ou do “Cinema de Poesia”, o desenvolvimento de

¹¹¹ No original: “Llama la atención el modo en que partiendo de una reflexión sobre el cine, Bresson, Vertov, Eisenstein e incluso Pasolini llegaron a proponer abiertamente una teoría que aborda un delicado problema: cómo, mediante una sucesión de imágenes en movimiento producida por fotografía y montaje, puede uno aspirar a decir algo sobre lo real, sobre el mundo? Sus respuestas, como en general todas las respuestas a esta pregunta, son heterogéneas y desiguales; algunas épocas han optado por las teorías constructivas y analíticas, que suponen que el cine es una especie de lengua o lenguaje a aprender, dominar y manipular; para esas aproximaciones, el cine da cuenta de lo real porque, de algún modo, elabora un discurso sobre él; como todo discurso, sin embargo, corre el riesgo de ocuparse demasiado de sus propias leyes y acabar alejándose de su objeto. En otras épocas, en cambio, se ha dejado sentir el influjo de teorías que postulan una fuerza más inmediata del cine – no la fuerza discursiva sino la icónica (e imaginaria) – y se acariciado el sueño de un cine que, al no ser de orden lingüístico, mantuviese la esperanza de alcanzar directamente el corazón de lo real. Pero ni en un caso ni en otro [...] se parte de un problema filosófico previamente constituido para tratar de evaluarlo en cine; por esa razón he empezado por estas tentativas, que obvian los prolegómenos filosóficos o científicos y procuran pensar por sí mismas a partir de su práctica y de su objeto. Pero está claro que esas teorías también son, a su manera, respuestas posibles a problemas generales de la filosofía del conocimiento, de la razón, de la sociedad, del mundo. El concepto de encuentro es una respuesta ao problema de lo real; el concepto de intervalo es otra, más indirecta, que desarrolla la cuestión de lo dinámico y lo diferencial. Los conceptos propuestos por Eisenstein y Pasolini son respuestas al problema de la significación y su fabricación, así como de la comunicación (no hay lenguaje sin receptor y sin comprensión recíproca). Dicho de otro modo, entre la invención conceptual y la elaboración de un problema no hay incompatibilidad sino continuidad: una puede llevar a la otra.”

uma epistemologia contrária à racionalidade tecnológica da obra de arte é marca distintiva de ambos;

c) Escolha das temáticas bem como dos personagens: a exclusão social é elemento comum entre os trabalhos dos cineastas; o proletário é visível na lente em suas diversas facetas, o que incluiu sua vertente de lumpen proletariado. Tanto Eisenstein como Pasolini utilizaram pessoas que nunca haviam atuado em seus filmes, na tentativa de trazer um realismo nato à crítica social que perpetuavam. Outrossim, a escolha das temáticas abordadas variaram de estruturas épicas e religiosas ao contexto de desenvolvimento do movimento grevista, todos estes com a lente e preocupação da classe trabalhadora;

d) Obras incompreendidas em suas épocas: em que pese poder ser considerado um argumento *ad personae*, ambos cineastas sofreram críticas e perseguições em suas épocas, mesmo com eventual conclamação circunstancial de seus trabalhos. Eisenstein foi parabenizado por algumas de suas obras em conjunto com o Proletkult, todavia, a transição governamental e ingerência de questões políticas fizeram com que o rótulo de traidor fosse atribuído em alguns momentos; por sua vez Pasolini chegou a participar ativamente do Partido Comunista Italiano, todavia, escândalos e debates fizeram com que tanto sua carreira enquanto poeta, como sua produção cinematográfica fosse mais reconhecida em outro país que não o seu de origem – a questão da sexualidade do diretor, *in casu*, também foi fator importante para parcela de rejeição;

e) A montagem enquanto paradigma enfrentado: seja na Montagem Intelectual, ou no “Cinema de Poesia”, a questão da montagem e do plano-sequência encontram-se enquanto elementos centrais no debate; seja pela possibilidade de composição e modulação do tempo no cinema, seja pela questão da constituição da “linguagem do filme”, também já desenvolvida no presente escrito.

As cinco sugestões de diálogo acima mostram que, apesar de apresentarem métodos próprios e válidos para uma crítica da forma jurídica capitalista, é possível tecer considerações em conjunto com os dois autores, na medida em que as teorias consigam ser compostas.

Veremos agora um cineasta brasileiro que creditamos ter recebido influências tanto de Eisenstein como de Pasolini, bem como que conseguiu desenvolver, ao nosso ver, também um método materialista de crítica social com suas lentes: Glauber Rocha.

4.2 GLAUBER ROCHA E AS INFLUÊNCIAS DA MONTAGEM SOVIÉTICA E DO NEOREALISMO ITALIANO

Filho de Adamastor Bráulio Silva Rocha e Lúcia Mendes de Andrade Rocha, Glauber recebeu seu nome em referência ao cientista alemão Johan Rudolf Glauber, que descobriu no século XVII o sulfato de sódio. Vivendo toda sua infância em Vitória da Conquista, e recebendo educação presbiteriana, Rocha é considerado uma das maiores referências em termos de cinema brasileiro. Irmão de Ana Marcelina de Andrade Rocha e Anecyr de Andrade Rocha, muda-se para Salvador em 1948, e, logo após o primeiro ano de vivência na cidade, seu pai sofre um grave acidente que o deixa com sequelas físicas e mentais. (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.462)

Sua mãe, Lúcia Rocha, assume o comando da família, e os comércios locais que possuíam. Em 1952 sua mãe vendeu a loja que possuía para comprar uma pensão, onde anos mais tarde alguns membros do “Cinema Novo” passariam grande parte do tempo discutindo os rumos das filmagens com temática nordestina. Ingressa no internato presbiteriano Dois de Julho, local no qual tem contato próximo com a educação religiosa, de caráter protestantista, frequentando a Igreja Batista onde fez parte do coro e escola dominical. Em 1952, sua irmã morre de leucemia, deixando-o abalado em sua adolescência; com 15 anos entra no Colégio Central da Bahia, escola reconhecidamente liberal e oposta ao internato presbiteriano que frequentou. (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.462)

No Colégio Central que Glauber começa a desenvolver suas atividades de caráter mais cultural e de peso artístico. Com 18 anos integrou um grupo de alunos que organizou “As jogralescas”, uma série de shows teatrais que provocavam grande repercussão na sociedade bahiana da época. Glauber já tinha alguma experiência crítica nessa época, com uma coluna no Diário de Notícias e escritos sobre cinema que circulavam em periódicos

de baixa circulação, também participava de programa na Rádio Excelsior na Bahia, o Cinema em Close-Up.

Em 21 de setembro de 1956, Rocha fundou, em conjunto com outros interessados, a Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá, produtora que teria papel importante na tentativa de articulação de uma produção fílmica na Bahia; Glauber tenta então contato com os centros de cinema do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo; em 1957, em Salvador, começa a cursar um Bacharelado em Direito na Universidade Federal da Bahia; e em 1958, ingressa no Jornal da Bahia, colaborando na parte de crítica de cinema. (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.463)

Em 1957 começa a filmar Pátio, com orçamento financiado em parte pela Prefeitura de Salvador; um primeiro curta metragem e que é possível ver as composições estilizadas de Rocha que o marcariam enquanto cineasta, bem como a plasticidade inerente de sua projeção. O filme somente seria finalizado em 1959, ano no qual procura se casar com Helena Ignez, tendo que ser batizado na Igreja Católica e acrescentar em seu nome “Pedro”. Logo após o casamento, começa a filmar seu novo curta, “A retreta na praça”. (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.464)

O primeiro longa de Rocha será “Barravento”, que ele dirigirá e ficará com a produção executiva, sendo filmado em 1960, na praia de Buraquinho (Salvador). Para fazer o filme Glauber acabou abandonando seu cargo no Jornal da Bahia, vivendo dois meses recluso no local das filmagens com os pescadores. O resultado é uma observação sobre a religiosidade popular, em especial do Candomblé: “Em sua constituição visual, Barravento possui influência evidente do cinema de Eisenstein, principalmente nos enquadramentos marcados e na exploração das diagonais em profundidade, a partir dos primeiros planos acentuados.” (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.464):

O surgimento do político “explícito” se dá essencialmente para Rocha, na ocasião da produção de Barravento, em 1960. No início, e mesmo até quase um terço da filmagem, era apenas o diretor de produção do filme, no decorrer do qual conflitos pessoais bastante complicados surgiram entre os membros da equipe, fazendo com que ele decidisse se encarregar da direção e modificar profundamente o roteiro inicial de Paulinho dos Santos, o primeiro produtor. A seguir, nunca mais produziu um filme tão explicitamente marxista. O discurso materialista dialético é extremamente rigoroso, fazendo um contraponto crítico vigorosamente construído entre as lutas sociais do povo de

Salvador (os pescadores explorados) e o misticismo desse povo, mostrado de forma explícita como seu ópio. (PIERRE, 1996, p.56)

Seu primeiro livro foi publicado em 1963, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, no qual afirma-se como artista-intelectual com visão panorâmica da arte que domina, com um retrospecto do cinema brasileiro até então. No dia 18 de junho de 1963 inicia a filmagem de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, que dura até dia 2 de setembro daquele ano, sendo filmado em Monte Santo e em Canudos. Como em *Barravento*, enfrenta a questão da religiosidade popular, o beato, com tons de fanatismo religioso.

No ano de 1964 viaja à Europa, desta vez para levar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para Cannes, os elogios, todavia, não lhe renderam a Palma D'Ouro; é na Europa que Glauber toma conhecimento do Golpe Militar que havia acontecido no Brasil, e, com receio de retornar, fica mais tempo no exterior (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.464):

A partir dessa viagem à Checoslováquia, indo depois para Itália, Glauber Rocha começa a viajar sistematicamente fora do Brasil, e sua vida é um vaivém contínuo dentro e fora do seu país. O mecanismo dessas viagens é simples e característico da carreira de todo cineasta latino-americano no início: fazer um filme e “leva-lo” para os festivais estrangeiros, tentar ganhar prêmios, fazer-se notar um pouco e dar entrevistas. Nesse sentido, podemos dizer que Glauber Rocha tem dons maravilhosos, atingindo durante os anos 60 o apogeu de sua carreira: todos os seus filmes desse período obtêm um número impressionante de premiações em numerosos festivais internacionais. *Deus e o diabo na Terra do Sol*, em 1964, e *Terra em Transe*, em 1967, foram particularmente notados no Festival de Cannes. Ele é saudado no mundo inteiro como o menino prodígio do cinema brasileiro. (PIERRE, 1996, p.57)

Ao retornar ao Brasil, em 1965, Glauber é preso com outros dois intelectuais por protesto contra a Ditadura Militar que havia se instaurado no Brasil, fica 23 dias na prisão. Nos próximos anos dá sequência em sua produção fílmica, destacando as filmagens de *Terra em Transe*, em 1966, sendo lançado em 1967 e levado ao XX Festival de Cannes, quando perdeu mais uma vez a Palma D'Ouro:

O enfant terrible do Cinema Novo do Brasil, diretor e polemista Glauber Rocha, procurou estabelecer uma base em numerosos países latino-americanos e europeus no final da década de 1960, quando as medidas repressivas do governo militar se colocaram no auge. Após as filmagens de *Der leone have sept cabezas* (*O Leão tem sete cabeças*) e *Cabezas cortadas* (*Severed Heads*, ambos 1970) no norte da África e Espanha, a abertura do regime militar lhe permitiu retornar ao Brasil e fazer vários filmes adicionais, incluindo seu

último, *A idade da terra* (1980). (The Age of Earth, 1980). (BURTON-CARVAJAL, 2000, p.199)¹¹²

Com a intensificação do regime militar, se vê obrigado, em janeiro de 1971, a deixar o Brasil, indo para Nova Iorque, em um exílio que duraria até 1976, ano no qual retorna e mantém-se focado com questões de técnica e documentários. Em 1981, resolve deixar o país em definitivo, indo para Portugal, local onde fica até 20 de agosto, quando muito doente é trazido para o Brasil e falece no Rio de Janeiro. (RAMOS, MIRANDA, 2000, p.464)

Feita essa genealogia, seria possível apontar que Rocha desenvolveu um método tal como sustentamos em Eisenstein e Pasolini? Se sim, haveria sido influenciado pela Montagem Soviética ou pelo Neorealismo Italiano? Neste ponto, calha apresentarmos o que acreditamos ser a principal influência das duas correntes no autor e, por consequência, também o seu método: a “Estética da Fome”.

A “Estética da Fome” (“Estetyka da fome”) foi um texto escrito por Glauber Rocha na época em que a temática da libertação nacional dos povos colonizados no continente africano estava ganhando corpo e voz teórica¹¹³. O escrito foi uma referência direta a Frantz Fanon, em especial à sua obra *Os condenados da Terra*, uma vez a tese da violência enquanto elo genético do colonialismo. Se é justamente a violência o substrato da dialética entre colonizador-colonizado, deve ser também enquadrada como a revolta do oprimido em termos de fundamentação:

A fome é o lamento bárbaro, signo de rebeldia que imprime um sentimento de natureza como espelho trágico da dominação colonizadora. Ao mesmo tempo, enquanto cultura, ela reflete os mitos e enigmas, a partir dos quais os nativos dissimulam a dominação e dramatizam suas crenças e costumes. Não se trata

¹¹² No original: “Brazil’s enfant terrible of the Cinema Novo, director and polemicist Glauber Rocha, sought to establish a base in numerous Latin American and European countries in the late 1960’s, when the military government’s repressive measures were at their height. After filming *Der leone ha sept cabezas* (The Lion has Seven Heads) and *Cabezas cortadas* (Severed Heads, both 1970) in North Africa and Spain, the apertura (opening-up) of the military regime enabled him to return to Brazil and make several additional films including his last, *A idade da terra* (The Age of Earth, 1980).

¹¹³ Em termos técnicos, o texto “Estetyka da fome” é certamente o texto mais famoso de Glauber Rocha, e o mais frequentemente traduzido para diversas línguas, inclusive para o francês (na *Positif* de fevereiro de 1966, sob o título “Esthétique de la violence”; no *Magazine Littéraire* de setembro de 1982, n.187, especial sobre o Brasil). Na biografia, situa-se depois do sucesso mundial do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), e no momento em que o Cinema Novo começou sua real penetração no mercado cultural internacional, sobretudo na Itália, tendo Glauber Rocha se afirmado muito rapidamente como seu principal porta voz e ideólogo” (PIERRE, 1996, p.123)

mais de buscar na cultura brasileira elementos representativos de um sentimento de nação. A fome é o sentimento que universaliza a condição dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo. Glauber, ao afirmar que o comportamento de um faminto é absurdo, que sua moral é mais metafísica que política, anuncia que não há explicação para esse fenômeno. É o conteúdo irracional da cultura do Terceiro Mundo que ele vai valorizar em sua narrativa. Nesse sentido, a proposta estética do manifesto se afasta de uma problemática nacional para afirmar um procedimento universal para a cultura do Terceiro Mundo. (VENTURA, 2000, p.205)

O texto foi escrito atendendo uma “encomenda” e em circunstâncias muito determinadas, quais sejam, era o manuscrito que seria apresentado, no primeiro mês do ano de 1965, enquanto comunicação escrita e oral em uma retrospectiva do cinema latino-americano, sendo uma homenagem específica ao recente Cinema Novo brasileiro:

Nos compreendemos a fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não sera curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1996, p.128)

A força constituiu o confronto entre colonizado-colonizador, motivo pelo qual todo solo cultural está mediado em conflitos. Para Glauber, existe um problema de ordem estética neste diapasão, a violência enquanto estética acaba por valorizar uma linguagem que nega a cultura que domina. Por isso o “Cinema Novo” inova ao ressaltar um caráter trágico e original como lógica do discurso cinematográfico: a fome. A maior miséria brasileira, à luz da postura de Rocha, é a fome, somente compreendida por quem sentiu:

O objeto dessa procura é também seu sujeito, pois abandona qualquer mediação que circunscreva outra realidade ou sentimento. O procedimento “câmera na mão” significa a dramatização da própria cultura, impulso metafórico, fonte de originalidade que cria uma linguagem. A dimensão lúdica do gesto “câmera na mão” permite o experimentalismo que transforma o desarmônico num procedimento estético e a injustiça e violência num componente ético. No plano formal, alude ao experimentalismo, no plano do conteúdo, à visão trágica. A imaginação criadora se concilia à representação da realidade que se faz não como uma textura do nacional, mas como um questionamento que universaliza a temática acerca da própria concepção de cinema. (VENTURA, 2000, p.205)

Se a fome é sintoma da incivilidade instituída no campo oficial da cultura política do desenvolvimento no Terceiro Mundo, ela é o bárbaro lamento do oprimido¹¹⁴ e, ao mesmo tempo, é redenção, natureza bruta que explode no contexto da violência. A arte que reflete da fome é revolucionária, pois denuncia a miséria moral e falência institucional da lógica burguesa, bem como o personalismo dos políticos no falso populismo democrático:

A fome é o espelho perverso do Terceiro Mundo, na contramão da história. Potencialidade e primitivismo, estética e natureza e cultura, transgressão e passividade – fome: “embrião ético e estético da revolução”. A fome pronunciada por Glauber se intitula como revolucionária porque transpõe um problema moral e político para o campo estético. Revolucionária porque propõe uma linguagem refratária e crítica à industrialização e sofisticação tecnológica do ocidente. A Estética da fome se apresenta no discurso de Glauber como uma arte independente das convenções linguísticas, estilísticas e conceituais da cultura civilizada. A Estética da Fome visa afirmar princípios culturais combativos à cultura do colonizador. A fome é a experiência também metafórica, uma forma que singulariza essa linguagem como um corpo de pensamento e sentimento em coerência com a realidade do país. (VENTURA, 2000, p.204).

Enquadrando a fome enquanto motivo estético, Rocha inova de maneira primitiva e revolucionária, uma transgressão de natureza bruta em cultura de revolução. A contraposição do primitivo contra o civilizado é projetada em uma lógica quase documental, “câmera na mão”, um cinema autoral, que quer ter voz e se expressar:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feitas, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo pela crítica a serviço dos interesses antinacionais e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andado em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome,

¹¹⁴ “A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formas que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertam do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros ns galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas, peças teatrais, filmes (que sobretudo em São Paulo, provocam inclusive falências) ... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos. (ROCHA, 1996, p.125)

como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios mateiria técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (ROCHA, 1996, p.126-127)

Ao nosso ver, a “Estética da Fome” é resultado de influências diretas de Eisenstein e Pasolini na obra de Rocha. Quanto ao cineasta russo, conforme veremos abaixo, existem inúmeras utilizações das técnicas de plano-sequência e montagem intelectual por parte de Glauber em sua estrutura fílmica, ademais, o movimento dialético de contraposição nos parece nítido como forma de chamar atenção ao problema social de maneira impactante.

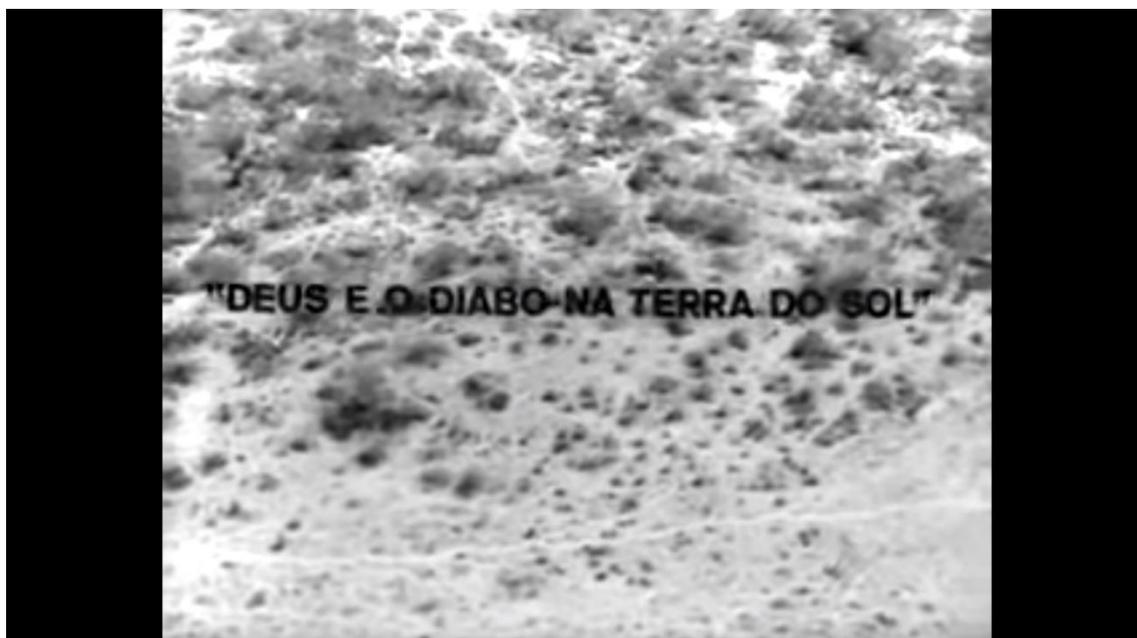
Justamente a partir do bom uso da técnica de montagem, que tanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como *Barravento* e *Terra em Transe* parecem reforçar um caráter messiânico como forma de crítica social.

Por sua vez, o impacto de Pasolini está justamente na forma pela qual a realidade cruel e potencialmente assustadora pode ser colocada, com a devida potência, pelas lentes cinematográficas como estrutura de ruptura com as estéticas cinematográficas vigentes. Pasolini rompeu com o Neo-realismo, Rocha também, cada um com uma postura dentro do materialismo de caráter distinto, apesar de inegável a influência do primeiro no segundo. Vale ressaltar, inclusive, que Rocha relata o encontro com Pier Paolo, a saber:

Roma 1965: os jovens cineastas italianos Gianni Amico e Bernardo Bertolucci levaram Pier Paolo Pasolini, romancista, filólogo, poeta, cientista e cineasta para uma sessão privada de *Deus e o diabo na terra do sol*. Esperei ao lado de fora com meu amigo Arnaldo Carrillo. Quando terminou a projeção não pude falar muito tempo com Pasolini porque ele estava gripado. E o encontro esperado não veio porque ele partia no dia seguinte para o Marrocos, onde filmaria *Edipo Rei*. Ia tratar do lançamento de *Il Vangelo secondo Mateo*, a vida de Cristo modernizada segundo preceitos do papa João XXIII a quem o filme é dedicado. O reencontro se deu em Veneza, 1967, onde Pasolini apresentava sua versão de *Édipo Rei*. Pier Paolo, como os amigos o chamavam na intimidade tem por volta de 44 anos, é baixo, magro, usa óculos, cabelos pretos: é violento, tímido e irônico ao mesmo tempo. É personagem lendário na Itália. Começou sua vida intelectual como professor de línguas romanas numa escola de província. Foi envolvido num escândalo de corrupção sexual de menores. Expulso da escola e processado, Pasolini iniciou a vida de poeta e romancista, mas sua evidência começa por volta de 1965, dez anos depois da guerra. Amigo de Alberto Moravia, grande incentivador de novos valores literários, Pasolini é consagrado como inovador na língua italiana no romance e, politicamente, é ligado ao Partido Comunista, que faz publicidade do jovem rebelde. (ROCHA, 2006, p.276-277)

Para além da afirmação técnica e fática enquanto ao movimento cinematográfico, existe uma ilação a partir do materialismo histórico-dialético que os informa. Conforme mencionamos, Rocha não é o foco da apresentação de método para crítica do direito nesta tese, mas ele é sustentado como um cineasta que bebe das fontes Eisenstein e Pasolini, ou seja, tenta enquadrar na realidade brasileira uma crítica social que demonstra a miséria e a opressão da burguesia. O que faremos abaixo é ver o impacto disso em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

4.3 “DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL”: CRÍTICA POLÍTICA E SOCIAL



Logo na abertura de Deus e o Diabo na Terra do Sol, é possível ver Antônio das Mortes¹¹⁵ em seu andar solitário pelo sertão, logo após empunhar seu rifle vira para câmera, ou seja, nós, que o observamos; Antônio é o personagem, inserido na lenda que agora

¹¹⁵ “Este fim, segundo longa de Glauber Rocha, é sobre um camponês que matou seu mestiço. Ele se volta primeiro para um beato (errante homem santo), que profetiza um futuro de ouro; então um cangaceiro (bandido). Nem ele pode curá-lo; ambos são mortos. Ele corre simbolicamente em direção ao mar para as tensões de uma canção que declara: “A terra pertence ao homem / E nem Deus é do diabo”. O camponês se torna um fora da lei cujo código é triunfado através do derramamento de sangue.” (tradução nossa). No original: “This film, Glauber Rocha’s second feature, is about a peasant who has murdered his máster. He turns first to a beato (wandering holy man), who prophesises a golden future; then a cangaceiro (bandit). Neither can heal him; both are killed. He runs symbolically towards the sea to the strains of a song that declares: “The land belongs to man/And is neither God’s not the devil’s”. The peasant becomes an outlaw whose code is triumph through bloodshed. (SCHWARTZ, 1997, p.79)

acompanhamos; neste filme, a estratégia de Rocha é uma sucessão de imagens que esquematiza a ação em plano com o ritmo e a tonalidade. A “estética da fome” começa a ser construída com notas de evolução das cenas pautadas no caráter crú, documental dos personagens, que aqui vemos em poucas facetas ainda (XAVIER, 1983, p.71-72):

Obra única, exemplar, de interesse mundial, e de uma novidade radical, Deus e o Diabo é um eterno conflito dialético entre a violência e apoesia, o realismo e a magia, o corpo e o mito, Deus e o Demônio – criação enraizada em Guimarães Rosa, nas veredas dos Grandes Sertões, na montagem física e horizonta de Godard, na inversão de valores de Genêt, no western norte-americano – a ópera popular a que me referi: um prólogo e dois atos, a explanação e a discussão – na tragédia grega, na metafísica maniqueísta shakespeariana, na estilização do cabuque (via Curosau), no suntuoso tumulto da aventura em movimento perpétuo. O autor Glauber Rocha não esconde essas influências, que eu prefiro chamar assimilações, adaptadas a uma verdade brasileira, como o Kafka que habita os “cavalinhos de platiplanto”, de José J. Veiga. O resultado final conserva uma arquitetura e uma respiração puramente glauberiana, fundada sobre o contraste e a desordem. A desordem em Glauber é quase um álbi: permite-lhe afogar as ideias-fôrça na proliferação de pormenores atrativos. Ele camufla o que poderia haver de didático nas concepções morais e metafísicas do autor. (AUGUSTO, 1965, p.190)

A “Estética da fome” se fará presente durante todo o filme – mesmo o texto sendo publicado após o lançamento do mesmo – uma vez que gerou uma forma de comunicação sobre a miséria por parte do latino, que comunica ao “homem civilizado” (europeu) sua existência; o cinema latino americano estava até então embrigado em exotismos formais que vulgarizavam os problemas sociais, começando pela arte mas desembocando nas consequências políticas:

Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida [em] que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista. A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutir daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da AL é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. (ROCHA, 1996, p.125)



Em linhas gerais, Deus e o Diabo transita na vida do casal de camponeses Manuel e Rosa, sua condição social, trabalho, universo de representações, seus diálogos com os donos do poder e sua vinculação frente determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão, quais sejam, a rebeldia messiânica e a violência do cangaço¹¹⁶. (XAVIER, 1983, p.75) Essa pluralidade de situações é resultado da potência da obra de Rocha, que ganhava notoriedade por conta da acidez social, o relato de Arnaldo Jabor sobre a estreia demonstra como a sociedade brasileira da época estava presente¹¹⁷:

¹¹⁶ Essencialmente, o filme é dialético entre Deus e o diabo, simbolizado pelo padre e o fora-da-lei implacável, todos enraizados na miséria das pessoas que habitam o nordeste do Brasil. Os temas básicos são a busca inconsciente por significado na vida; amor e a trágica impossibilidade de amar em um contexto de violência, superstição; e morte. O filme é também uma intoxicante síntese de simbolismo, realismo e cultura popular, muitas vezes evocando o estilo dos westerns de John Ford, o teatralmente de Eisenstein em seu *Que viva México!*, a coreografia de sua violência como nos melhores *Sete Samurais* de Kurosawa, até o *Porcile* de Pasolini, que evoca algumas composições de homens de os Rocha em ação no sertão (tradução nossa). No original: Essentially, the film is dialectic between God and the devil, symbolizes by the beatrif priest and the ruthless outlaw, all rooted in the misery of the people who inhabit northeast Brazil. The basic themes are the unconscious search for meaning in life; love and the tragic impossibility of loving in a context of violence, superstition; and death. The film is also an intoxicating synthesis of symbolism, realism and popular culture, often evoking the style of the westerns of John Ford, the theatrically of Eisenstein in his *Que viva Mexico!*, the choreography of its violence as in Kurosawa's best epic *Seven Samurai*, even Pasolini's *Porcile*, wich evokes some os Rocha's compositions of men in action in the sertão (desert backland). (SCHWARTZ, 1997, p.79)

¹¹⁷ Coaduna com Ventura (2000, p.190-191): “A câmera de Glauber realiza com Deus e o Dibo na Terra do Sol a estética política do cinema nacional. O filme, exibido semanas antes do golpe militar de 64, consagra o artista como criador de uma cinematografia revolucionária. [...] A exibição do filme se deu pela primeira vez em sessão privada, numa manhã ensolarada de março, véspera do aniversário do autor. Os amigos se emocionaram; reconhecia-se a partir daquele momento, o gênio do artista e a imagem símbolo de uma cultura nacional. A partir de Deus e o Diabo na Terra do Sol, a arte de Glauber, de forma revolucionária, inscreve não só para o Brasil mas também para o mundo uma visão de mundo acerca da nacionalidade. [...] Era 1964, o país se transfigurava, entre passeatas e movimentos estudantis, política e

O público do lme era formado por mais do que simples pessoas; eram ilhas de ideias. Havia uma gama de tipos, de cores, de maneiras de ver o mundo, todos com marca aguda da “mudança”, todos operando para “mudar” o país, todos vagamente se desprezando. Sempre havia alguém à sua esquerda. Havia o Partidão, solidamente vigilante para com os revisionistas pequeno-burgueses (ah...dor que me persegue até hoje, quando um Paim, um Canindé Pegado me olha...). As esquerdas tinham ali uma curiosidade tolerante para com estas manifestações artísticas da “superestrutura”, todos mal vestidos, de passagem entre uma panfletagem e outra. Havia os membros da AP (Ação Popular), fundada entre outros, por nosso Betinho, uma costela mineira e católica da esquerda independente, Marx divinizado. Havia os festivos de Ipanema pseudotrotskistas, país da Libelu; havia “polopistas”, da Polop (Política Operária), havia o Cinema Novo (lembro-me de Joaquim Pedro, de Ruy Guerra, de Leon, Cacá, todos de camisa de marinheiro e calça jeans – uniforme rude e sofisticado). Havia o CPC (lembro-me de Vianinha, Oduvaldo Vianna Filho ali, desconfiado, alma rasgada entre Rimbaud e Kruschov). Eu apertava a mão de Thereza e via essa massa toda em segundo plano, tendo como perfil essencial o rosto de minha amada, eu que nunca filmara, eu que era tratado como um reles noviço pela corte do Cinema Novo, cruel, olímpica. (JABOR, 1995, p.156)

A violência também ganha um caráter messiânico na projeção, todavia, aqui com conexão com o que concebemos também enquanto “Estética da Fome”; o comportamento de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Corisco seria primitivo? A violência não deve ser encarada como incorporação ao ódio, mas enquanto um elemento inerente da ação e transformação no movimento dialético materialista-histórico:

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva [é] revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso de um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. De uma mora: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto à sua própria violência, porque não é um amor de complacência mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1996, p.129)

arte, progresso e justiça, espelho próspero de uma nação. Os ideais estéticos e políticos pareciam se materializar na história. As reformas de base prometidas pelo presidente João Goulart pareciam apontar um caminho seguro para a democracia e para a consolidação de uma cinematografia brasileira.”



A cena do massacre de Antônio das Mortes é a clara expressão de uma “Estética da Fome” aplicada em sua primazia por Rocha, posto que um dos elementos de supressão de sujeitos de direitos fetichizados é justamente a violência¹¹⁸, tanto do Capital, como do Estado, como das condições em que estes dois sujeitam outras formas de vida a buscarem formas alternativas, como a violência, a observação de Xavier nos parece adequada, em especial pela relação feita com Eisenstein, a saber:

A câmera recua bruscamente em linha reta, Rosa e Manuel correm em direções opostas e tem início a “estenografia”, a montagem descontínua em flashes rápidos, da agitação e queda dos beatos sob o fogo ininterrupto de um Antônio das Mortes multiplicado: sua violência é representada de modo semelhante à metralha que atinge os operários em Outubro, na sequência que narra “os dias de junho”. Algumas imagens de mortes e quedas complementam a referência a Eisenstein, pela citação do massacre de Odessa, clímax de Potemkin. Consumada a matança, ao lento movimento de câmera sobre pensativo do ocorrido. Na capela, ele encontra Sebastião morto, e seu rifle projeta uma sombra que compõe uma cruz pela ação dos dois objetos, rifle e punhal, na

¹¹⁸ “Claramente, Rocha é um diretor de violência. Ele ressuscitou Antonio das Mortes, o herói de seu primeiro filme, para salvar o camponês e sua esposa matando os capangas de um assassino pago, derrubando-os em uma chuva de balas. Cenas como esta, bem como o esfaqueamento ritualizado do padre em uma capela à luz de velas, tornam o filme visualmente irresistível. Além disso, a música de Heitor Villa-Lobos e a música de Bach usada junto com canções folclóricas da região fazem do filme uma exibição eletrizante, dinâmica e quase histérica de pirotécnicas direcionais desse fascinante diretor do Terceiro Mundo.” (tradução nossa). No original: “Clearly, Rocha is a director of violence. He resurrected Antonio das Mortes, the hero of his first film, to save the peasant and his wife by killing the henchmen of a paid killer, mowing them down in a hail of bullets. Scenes like this, as well as the ritualized stabbing of the priest in a candle-lit chapel, make the film visually overwhelming. Also, the music of Heitor Villa-Lobos and the music of Bach used together with folk songs from the region make the film an electrifying, dynamic, almost historical display of directional pyrotechnics from this fascinating Third World director. (SCHWARTZ, 1997, p.79)

liquidação do sonho messiânico dos camponeses. A partir do balanço do massacre, voltamos a uma nova etapa de ação rarefeita, onde a reflexão se instala e a voz do contador, somada à presença explícita do Cejo Júlio no mundo das personagens, engendra uma nova fase do filme. (XAVIER, 1983, p.81)



A história é uma unidade contraditória, com continuidades e rupturas, de modo que não podemos perder o esforço de auto-superação para compreender o que se coloca enquanto desafio a ser analisado (COUTINHO, p.108). Dito isto, a câmera de Glauber em *Deus e o Diabo* parece ter percepção dialética pulsante, realista, manipulando a câmera que chega até o mar e fertilizando a revolução, como uma abertura constante do que pode significar, e de toda uma tradição que dele decorre, parece um anúncio, um presságio, de alerta social para o Golpe Militar que seria anunciado em algumas semanas da data da estreia do filme¹¹⁹ (VENTURA, 2000, p.190-191):

¹¹⁹ “O filme foi submetido à avaliação de uma comissão composta por militares e civis, reunidos na Agência Nacional. Houve quem se pronunciasse a favor da queima dos negativos, mas o filme foi bem acolhido por alguns militares. A intervenção do general Otávio Alves Velho, diretor da Agência Nacional, e do Coronel Figueiredo foi decisiva para a liberação do filme. [...] Glauber participa do Festival de Cinema Livre *Porreta Terme*, onde conquista o prêmio da crítica. Na Itália, é convidado por Bernardo Bertolucci para filmar um documentário sobre o Living Theater em Roma, mas Glauber parte, imediatamente, para Paris, onde a diplomacia andava de mãos dadas com o cinema. [...] O público se surpreendia com a originalidade das imagens do filme de Glauber. Imagens que pareciam nunca ter sido vistas antes. As pessoas, atônicas, procuravam pelo jovem cineasta e lhe faziam perguntas sobre o sertão do Brasil. A partir de Glauber, o Terceiro Mundo entra para a história do cinema mundial. Os cineastas brasileiros conquistam um enorme prestígio na Europa, a ponto de influenciar e dialogar com outras linguagens cinematográficas. Glauber intuía ser aquele um momento fértil para o Cinema Novo, dada a “crise criativa” que se configurava no cinema mundial. Para Glauber, a Nouvelle Vague, o Neo-Realismo e o cinema de Hollywood eram estéticas a serem superadas. (VENTURA, 2000, p.192-194).

Poeta e visionário, GR fixa em sua obra os signos de sua mitologia interior, de essência complexa, em cujo âmago estão a infância (nas estórias que ele ouviu contar), a fidelidade a um folclore inerente ao Nordeste, o encontro com determinadas tradições esotéricas, que ele submete a um tratamento erudito. Além das coincidências fabricadas pelo romanesco vulgar, há o expressionismo superior de um mundo aparentemente verdadeiro e, por conseguinte, reconstruído de uma experiência vivida. Para Glauber, a poesia é além aquela denunciada pela etimologia: a que cria qualquer coisa além da realidade, vivida o cotidiano e significa o permanente. Seu realismo é um mundo duro, mais alguns *leitmotiven* obsessivos, emergindo do panorama natural como marcos incongruentes, que conferem ao artista uma qualidade singular – irreduzível à análise lógica – a de ser um cirador inspirado, mestre de seu universo pessoal, palpável através de imagens privilegiadas, que perguntam e respondem, que se embaraçam e se organizam (AUGUSTO, 1965, p.191).



A dinâmica da montagem de Rocha tem claros impactos da presença de Eisenstein, em especial por conta dos planos sequência envolvendo Manuel-beato, pois reforça a condição de pobreza e fome em que os personagens se encontram inseridos, ao mesmo tempo em que confirma o caráter messiânico que é diluído em toda a película:

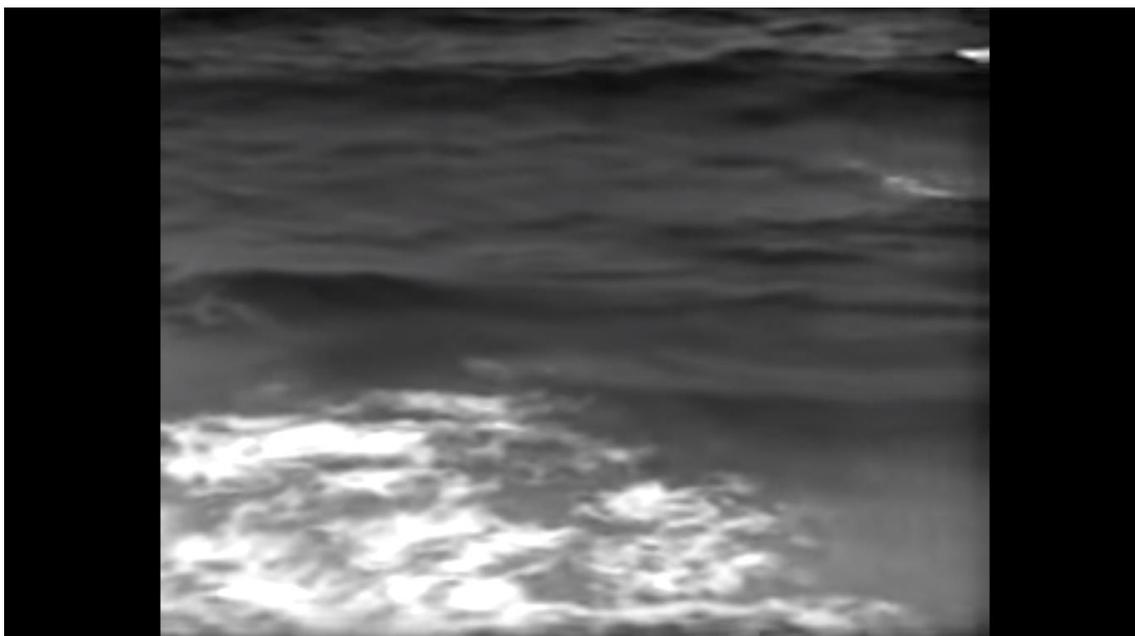
Corisco, braço direito estendido para dispor o punhal paralelo à linha do horizonte, de costas para a câmara, confessa o medo de Lampião pela fala ritmada e em baixo tom: “Tenho medo de viver sonhando com a luz do mal que joguem em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das almas penadas que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste e sozinho, como o gago berrando pro sol Tenho medo, Cistino, tendo medo da escuridão da morte”. Terminado o cerimonial de citação voltamos para o espaço-tempo do diálogo, que se completa com o reconhecimento de Corisco, que, de frente para a câmara e menos altivo, diz para nós como para si mesmo “É verdade”. Nessa passagem, no ponto crucial da argumentação, dá-se o corte tipicamente

eisensteiniano e o tempo da representação se dilata para abrigar o enxerto explicativo, mais uma peça na demonstração procurada. Esse procedimento nos traz com toda a evidência a presença da montagem, e da montagem à Eisenstein, não preocupada com a integridade do fato, mas com o desenvolvimento do raciocínio por imagens. O predomínio dos plano-sequênci, em sua espessura de presente aberto a interrogações, é, portanto, apenas um lado do estilo de representação manifesto nessa fase do filme. (XAVIER, 1983, p.86).



O cinema, neste sentido, é a expressão pela qual podemos restituir à experiência das coisas, à sua vitalidade e potência; aos homens, sua exclusão, a complexa humanidade e a carência dela, em enquadramento, cenografia, roteiro, som, na sua infinita riqueza (BANFI, 1970, p.83). Rocha sabia apropriar a poética da fome, e o fez, de maneira magistral, demonstrando a ação humana em seu sequestro primário, social, bruto:

Inegavelmente, esse final é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta. Mas a sua realização efetiva não está na própria aventura de Manuel e Rosa, nem nas figuras que tomaram para si a tarefa da transformação, Sebastião e Corisco, pois já estão mortos. [...] Analisar quem interfere no seu percurso e como se tecem seus lances fundamentais é encontrar, se possível a sustentação dessa esperança e verificar se uma determinação mais efetiva aparece ou não no “mecanismo do mundo” para tornar a lenda de Deus e o Diabo algo mais do que um elogio romântico da vontade transformadora e da energia do que se move pela negação. (XAVIER, 1983, p.74)



Pensamos que o manifesto de Rocha, a “Estética da Fome” encontra guarida nas teses da Bioética da Intervenção de matriz latino-americana, justamente ao afirmarem a ruptura com as iras da lógica do capital em termos de dependência no sul, e reafirmarem o caráter de supressão e submissão do corpo social.

CONCLUSÃO: O CINEMA ENQUANTO MÉTODO DE CRÍTICA DO DIREITO

Quando o autor desta tese foi indagado pela primeira vez acerca dos motivos que o levaram a pesquisa em tela, acabou realizando um retorno do tempo para questionar a razão de se trabalhar com o Cinema. Em que pese a lógica cartesiana impor uma obrigatoriedade na separação entre sujeito e objeto investigado, estamos diante de uma obra de arte, e, enquanto tal, somos aptos a sofrer as consequências mais diversas. Falar sobre Direito e Cinema é sustentar um ponto de vista, uma apologia em busca de método. Conforme ressaltamos na primeira parte do trabalho, existe um incômodo com as relações até então feitas entre os dois campos: a insistência em não se respeitar o campo de saber cinematográfico, as teorias produzidas, os métodos desenvolvidos durante anos de estudo.

Dá a importância e ineditismo do presente, trazer à tona contribuições teóricas e artísticas de dois cineastas como forma de criticar o caráter normativo do Direito. Pelo caminho da escrita, buscamos apresentar de maneira mais clara e nítida os nossos pressupostos e hipóteses, bem como a matriz epistemológica que seguimos. Neste momento, assim, devemos lembrá-los, aqui de maneira analítica.

a) A forma jurídica capitalista deve encontrar sua investigação a partir de uma matriz Materialista Histórico-Dialética, motivo pelo qual o marxismo foi visto nos cineastas enquanto ponto central – seja a favor ou contra determinados dogmas que o constitui. Se com o movimento dialético percebemos a compreensão da história enquanto um fato determinado pelas situações motoras de produção, reconhecemos a arte enquanto reflexo que possibilita o debate sobre o seu papel em seara hodierna; a forma jurídica capitalista, na visão de Pashukanis, deve ser extinta, na transição política com o rompimento do capitalismo;

b) O Direito é um instrumento inserido na superestrutura social e que reflete a lógica de circulação das mercadorias em sede de economia capitalista. Conforme mencionamos durante o trabalho, a captura da vivência plena social é legitimada pela norma jurídica de vertente burguesa, de modo a realizar um fetichismo do sujeito de direito, reduzido em seu caráter de coisa e alvo de uma manobra ideológica na qual não consegue vislumbrar a ilusão igualitária proporcionada pelo contexto legiferante. Esta hipótese central foi demonstrada nas projeções fílmicas elencadas, intermediado pela (Bio)Ética do Comum, em busca da “Hipótese Comunista”.

c) O encontro com o conhecimento Bioético conferiu uma engenharia de fundamentação humanística ao conjunto de propostas deste escrito. A libertação proposta pelo professor Volnei Garrafa aqui encontrou diálogo com o que denominamos de “(Bio)Ética do Comum”, justamente por romper com as amarras do senso comum ético inserido no discurso capitalista, que ainda impossibilita que a potência da Bioética alcance sua totalidade, na crítica da sociedade capitalista que sequestra a ontologia dos seres viventes.

d) E neste diapasão, argumentamos que a (Bio)Ética do Comum é a ponte para a “Hipótese Comunista”, de Alain Badiou, aqui não confundida com signos políticos do século XX, mas enquanto uma Ideia, uma possibilidade de se pensar para além do outrora

anunciado “Fim da História”, a superação da sociedade capitalista e da Forma Jurídica que aqui denunciemos reforçando as teses de Eugeny Pashukanis.

e) O caminho foi desenvolvido nos demais capítulos, onde apresentamos sociologia de vida dos cineastas em análise, bem como os métodos da *Forma do Filme*, de Sergei Eisenstein, e do *Empirismo Herético*, de Pier Paolo Pasolini, que foram defendidos enquanto elementos de crítica ao direito burguês como instrumento de classe, com o derivado enfrentamento dos dogmas inseridos no discurso normativo.

f) Tanto o método de Pasolini como o de Eisenstein são devidos na crítica a forma jurídica capitalista; ademais, reforçamos que as projeções aqui analisadas reforçam a tese da (Bio)Ética do Comum, justamente ao pensar uma crítica ao sequestro dos corpos e da falseabilidade em torno da alteridade que fundamenta o senso comum ético inserido nos direitos humanos fundamentais de matriz capitalista; outrossim, uma vez cumprido o dever (Bio)Ético, resulta também em demonstrar cinematograficamente a “Hipótese Comunista” como Ideia;

g) Com Eisenstein vimos a trajetória frente o formalismo que então surgia no cenário artístico e epistemológico russo, em duas de suas obras, quais sejam, *A greve* (Стачка, 1925) e *O Encouraçado Potemkin* (Броненóсец «Потёмкин», 1925), que reforçam a conexão entre sua trajetória de vida, formação e forma de pensar a expressão do proletário no cinema.

h) O plano-sequência em Eisenstein é objeto de estudo, sendo que a montagem é função central na conclusão de qualquer esteira cinematográfica, justamente por ser o momento no qual técnicas podem ser aplicadas para gerar na plateia os sentimentos, emoções e mensagens que os produtores e diretores gostariam;

i) A “Montagem Intelectual” é o mais alto grau de montagem reconhecido por Eisenstein, todavia, não devemos olvidar que esta modalidade não apaga as demais, somente co-existindo, mas sendo resultado de um enquadramento racional até então inédito no campo do cinema;

j) Em *A greve* (Стачка, 1925), vimos que o caráter de expropriação do proletário pode ocasionar consequências em face da precarização e do sequestro da ontologia do sujeito histórico; desta feita, Eisenstein consegue demonstrar o caráter mercantil da forma jurídica que reifica e fetichiza o sujeito de direito a acreditar que possui algum direito humano fundamental frente seu labor, não conseguindo ver o sequestro da sua *bios*;

k) *O Encouraçado Potemkin* (Броненосец «Потёмкин», 1925) percebemos a forma pela qual Eisenstein projeta o proletário em sede de esperança; o motim no navio atordoado de proletários em conflito pela condição de classe é acompanhado pela brutalidade em Odessa, que resulta em comoção coletiva em prol da “Hipótese Comunista”;

l) A alegação de propaganda soviética nas obras de Eisenstein deve ser mitigada, de modo que não concordamos com isso; o Cinema Soviético tinha investimento público, todavia, não significava que todos conteúdos tinham critérios panfletários ou propagandistas;

m) Conforme investigamos, mesmo nascido em Riga, Letônia, Eisenstein não é reconhecido em seu país de origem, e está sendo redescoberto na Rússia por estudantes de cinema contemporâneo, em razão de sua originalidade e relevância/pertinência até hoje;

n) A trajetória de vida de Pier Paolo Pasolini corrobora a complexidade de análise dos seus filmes; figura controversa em seu país de origem, teve sua morte alvo de polêmica em razão de acusações frente sua preferência sexual;

o) Além de cineasta, Pier Paolo deve ser reconhecido enquanto um estudioso da linguística, motivo pelo qual esta tese preferiu não trabalhar com seus poemas e poesias, e focar apenas na projeção fílmica, vide a abrangência;

p) Em que pese nascido em *Casarsa della Delizia*, local no qual visitamos o PPP – Centro de Estudos de Pier Paolo Pasolini, os cidadãos desta província e de Pordenone ainda sentem certa restrição ao cineasta, em especial por conta de uma cultura conservadora ainda presente;

q) O *Empirismo Erético* é um conjunto de técnicas e métodos para repensar a linguagem por trás das câmeras, das lentes, dos roteiros e da atuação do diretor, que deve dar movimento ao relato em prol de encontrar as expressões corretas a serem enquadradas;

r) Neste sentido, a *Língua escrita da ação* é o método de Pasolini que nos interessa, pois autoriza que o filme tenha sua própria linguagem, tempo, ação e reação, ocasionando consequências no relato que o deixa mais realista – ainda que não em tempo real – justamente por estar falando com sua língua;

s) *Accattone: Desajuste Social* (*Accattone*, 1961) é um perfeito exemplar do ápice do cinema italiano, pautado na crítica social dos desajustados e foras da lei, na figura de quem vive à margem da mesma; corrobora a (Bio)Ética do comum justamente por apresentar um contexto de depressão social coletiva embasada por um mal em comum – a Itália pós-fascismo que escondia as mazelas sociais do pós-guerra;

t) *O Evangelho Segundo São Mateus* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1964) reforça a (Bio)Ética do Comum justamente ao demonstrar a ruptura com o senso comum ético feita pela figura de um Cristo anarquista e realista; deveras crú em termos de estética, não cai nas armadilhas da própria sacralidade ao realizar crítica à materialidade das relações sociais;

u) *Salò – 120 dias de Sodoma* (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975) deve ser encarado como crítica ao fascismo e às relações de poder; para muito além da literalidade da obra de Marquês de Sade, é um exemplo de filme que realiza dura crítica ao contexto animalesco derivado dos abusos de autoridade e da aplicabilidade da exceção enquanto regra;

v) É possível estabelecer uma ponte entre o cinema de Eisenstein e de Pasolini, desde que seja a partir das convergências em torno do método e do materialismo histórico-dialético que os une;

x) Glauber Rocha recebeu influências da Montagem Intelectual, de Eisenstein, e dos enfrentamentos morais e éticos das obras de Pasolini, cineasta com quem inclusive se encontrou;

w) A “Estética da Fome” é manifestação do Cinema Novo que é diretamente influenciada por uma visão materialista histórico-dialética das exclusões sociais que rondavam o Brasil pré-Golpe de 1964, e que se mantiveram no período de Ditadura Militar; a “câmera na mão” é forma de denúncia social; a “Estética da Fome” confirma a demanda social por uma “(Bio)Ética do Comum”.

y) Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha demonstra que a “Estética da Fome” era realidade antes mesmo de ter escrito o célebre artigo; o relato e a técnica de filmagem apresenta um cenário no qual corpo, ética e messianismo se juntam em prol de uma epifania da miséria, legitimada pela omissão do Estado e pelo desaparecimento de qualquer vestígio de direitos humanos fundamentais;

z) O Direito em sua vertente burguesa, de cunho capitalista, apresenta um conjunto de formas jurídicas de face mercantil; a exclusão de classe é legitimada pela gama normativa, motivo pelo qual pensar a “Hipótese Comunista” também é pensar o direito para além de sua matriz neokantiana predominante; a extinção da forma jurídica não deve ser sinônimo de anomia, mas de dialética do próprio Direito, não mais reduzido ao tecnicismo moderno;

REFERÊNCIAS

2001: Uma odisséia no espaço (2001: A Space Odyssey). Direção Stanley Kubrick. Reino Unido: Metro-Goldwin-Mayer, 1968. 142 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da Warner Brothers Pictures do Brasil (1 DVD; NTSC).

Accattone: Desajuste Social (Accattone). Direção Pier Paolo Pasolini. Itália: Brandon Films, 1961. 120 min.son.preto/branco. Edição utilizada disponível no DVD da Water Bearer Films (1 DVD; NTSC).

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção.** Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Homo Sacer: poder soberano e vida nua I.** Trad. Henrique Burgo. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

A greve (Стачка). Direção Sergei Eisenstein. União Soviética: Goskino Proletkult, 1925. 88 min.son.preto/branco. Edição utilizada disponível no Blu-ray da Kino International (1 Blu-Ray; NTSC).

ALFARO, Eduardo de la Vega. **Eisenstein e a pintura mural mexicana.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

ALMEIDA, Tiago Santos. Georges Canguilhem, historiador das ciências. In: **Anais do 13º Seminário Nacional de História da Ciência e Tecnologia.** 2012: São Paulo.

ÁLVAREZ, José Enrique Gómez. La dignidad de la persona humana como marco de referencia de la Bioética. In: PORTER, José Kuthy (et.al.) (orgs.). **Introducción a la Bioética.** Cidade do México: Mendéz, 2015.

ALTHUSSER, Louis. Sobre a dialética materialista. In: _____ (et.al.). **Dialética e ciências sociais.** Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini.** São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDERSON, Perry. **Considerações sobre o marxismo ocidental:** nas trilhas do materialismo histórico. São Paulo: Boitempo, 2004.

ANDRÉS, José-Román Flecha. **Bioética: la fuente de la vida.** 2 ed. Salamanca: Sígueme, 2007.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema:** uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

AQUINO, Maurício de. Uma análise dos artigos sobre direito e cinema no “gt – direito, arte e literatura” do conpedi (2009-2015). *Revista de Direito, Arte e Literatura.* Curitiba, v. 2, n. 2, p. 70-91, Jul/Dez. 2016.

Armageddon (Idem). Direção Michael Bay. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1998. 151 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da Buena Vista Pictures do Brasil (1 DVD; NTSC).

ARISTARCO, Guido. *Storia delle Teoriche del Film*. Torino: Einaudi, 1960.

ATIENZA, Manuel, MANERO, Juan Ruiz. **Maxismo y filosofia del derecho**. Cidade do México: BEPDP, 1998.

AUGUSTO, Sérgio. In: ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

AUMONT, Jacques. **Montage Eisenstein**. Paris: Albatros, 1979.

_____. *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós, 2004.

_____. *L'esthétique du film*. Paris: Nathan, 1983.

AUMONT, Jacques ; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. $E=mc^2$. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BADIOU, Alain. *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. Nova Iorque: Verso, 2013.

_____. **A hipótese comunista**. São Paulo: Boitempo, 2012.

BATISTA, Flávio Roberto. **Crítica da tecnologia dos direitos sociais**. São Paulo: Dobra, 2013.

BALIBAR, Etienne. **A filosofia de Marx**. Rio da Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

_____. *La filosofía de Marx*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

BANDEIRA, Lourdes; ALMEIDA, Tânia Mara Campos de. Bioética e Feminismo: um diálogo em construção. In: **Revista Bioética**. São Paulo: 2008, v.16, n.2.

- BANFI, Antonio. **Filosofia da Arte**. Rio da Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BARBOSA, Swedenberger. **Bioética no Estado brasileiro**. Brasília: Editora UNB, 2010.
- BARRETO, Vicente. Bioética, Biodireito e Direitos Humanos. In: MELLO, Celso de Albuquerque (org.) (et.al). **Teoria dos Direitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.
- BASAGLIA, Franco. **Psiquiatria alternativa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Brasil debates, 1979.
- _____. **A instituição negada**. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.p.125.
- BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. 3 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1979.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECKER, James F. **Economia política marxista**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin e Tradução de Susana Kampf Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.
- BENOIT, Héctor. Sobre a crítica (dialética) de O Capital. **Crítica Marxista**, vol. 1, nº 3, São Paulo, Brasiliense, 1996, p.14-44.
- BENSAÏD, Daniel. **Marx, o intempestivo: grandezas e misérias de uma aventura crítica**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1999.
- BIRMAN, Joel. **A psiquiatria como discurso da moralidade**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- BOBBIO, Norberto. *Da Hobbes a Marx: saggi di storia della filosofia*. Napoli: Editora Morano, 1965.
- BORDWELL, David. **El cine de Eisenstein**. Barcelona: Paidós, 1999.

BOWRING, Bill. *Law, rights and ideology in Russia: Landmarks in the destiny of a great power*. Nova Iorque: Routledge, 2013.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Lisboa: Estampa, 1973.

BURTON-CARVAJAL, Julianne. *South American cinema*. In: HILL, John; GIBSON, Pamela Church (orgs.). *1999: critical approaches*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CARVALHO, Máuri de. **O corpo e o filósofo: temas proibidos**. Vitória: CEFD UFES, 1994.

_____. **Esporte em democracia: gênese do Político**. Vitória: EDUFES, 2011.

_____. **O ópio da miséria: uma abordagem política do desporto**. Vitória: CEFD UFES, 1994.

_____. **A Miséria da educação física**. São Paulo: Papirus, 1991.

CELANT, João Henrique Pickius e SILVA, Marcos Vinicius Viana da. Direito e Cinema: Uma Análise da Argumentação Jurídica no Filme 12 Homens e uma Sentença. ANIMA: Revista Eletrônica do Curso de Direito das Faculdades OPET. Curitiba PR - Brasil. Ano VI, nº 12, juldez/2014.

CANGUILHEM, Georges. “*Qu’est-ce qu’une idéologie scientifique?*”. In : *Idéologie et rationalité dans l’histoire des sciences de la vie*. Paris : Vrin, 2009, p. 37-38.

_____. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

CARVALHO, Marco Cesar de. A teoria da argumentação jurídica tratada no cinema: doze homens e uma sentença. In: ANAIS DO IV CIDIL – CENSURA, DEMOCRACIA E DIREITOS HUMANOS, 2016.

CERRONI, Humberto. **O pensamento jurídico soviético**. Sintra: Publicações Europa América, 1976.

CHAVES, Antônio. **Direito à vida e ao próprio corpo**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1994.

CHAIA, Michel. Arte e política: situações. In: _____ (org.). **Arte e Política**. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2007, p.13-40.

CICCONE, Lino. *Bioética: historia, principios, cuestiones*. Madrid: Pelicano, 2003.

COELHO, Ana Flávia Viana Campello de Melo Bandeira; COSTA, Anelise Krause Guimarães; LIMA, Maria da Glória. Da ética principialista para a bioética de intervenção: sua utilização na área da saúde. In: **Revista Tempus Actas Saúde Coletiva**. Brasília: v.7, n.4, 2013.

COLLAÇO, Gabriel Henrique. O cinema e o direito: uma visão prática do uso do recurso cultural nos cursos preparatórios para a magistratura e nas formações de magistrados. In: **REVISTA DA ESMESC**, v.23, n.29, p. 127-144, 2016.

CORREAS, Oscar. ¿Una dialéctica del derecho? (Acerca del libro de E. B. Pashukanis, *La Teoría General del Derecho*). In: **Dialéctica**. México/Puebla: n.4, 1978, p.243-251.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Contra a corrente**: ensaios sobre democracia e socialismo. São Paulo: Cortez Editora, 2008.

_____. **Literatura e humanismo**: ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

EDELMAN, Bernard. **O Direito captado pela fotografia**. Coimbra: Centelha, 1976.

ESPINAL, Luis. **Cinema e seu processo psicológico**. São Paulo: LIC Editores, 1976.

DALL'AGNOL, Darlei. **Bioética**: princípios morais e aplicações. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

DA SILVA, Adao Fernandes. **Pier Paolo Pasolini**: O cinema como língua escrita da ação. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2007.

DEBRUX, J.R., STEPHENSON, Ralph. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

Dem Panzerkreuzer Potemkin auf der Spur. Dirigido por Artem Demenok. Alemanha: Transit Film. Data desconhecida. Edição utilizada disponível nos extras do Blu-Ray de “Battleship Potemkin”, da Kino International (1 Blu-Ray; NTSC).

Deus e o Diabo na Terra do Sol (Idem). Direção Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 120 min.son.preto/branco. Edição utilizada disponível no DVD da Versátil Filmes (1 DVD; NTSC).

DÍAZ, Osvaldo Fernández. *Del fetichismo de la mercancia al fetichismo del capital*. Valparaíso: Ideas, 2014.

DINIZ, Débora; VÉLEZ, Ana Cristina González. Bioética Feminista: a emergência da diferença. In: **DADOS**. Florianópolis: Vol.40, n.3, 1997.

DINIZ, Débora; GUILHEM, Dirce. Feminismo, Bioética e Vulnerabilidade. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis: Vol.8, n.1, 2000.

DOBB, Maurice. Marx e a economía política clásica. In: DOROWITZ, David (org.). **A economia moderna e o marxismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972, p.48-65.

DROGUETT, Juan. **Sonhar de olhos abertos**: Cinema e Psicanálise. São Paulo: Arte e Ciência, 2004.

DUARTE, Rodrigo. O que está vivo na estética de T.W.Adorno. In: LOBO, Rafael Haddock (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

EISENSTEIN, Sergei. **Memórias imorais**: uma autobiografia. São Paulo: Editora Schwarcz, 1987.

_____. *The film form*. Nova Iorque: Harvest, 1977.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. *Film Theory*: An introduction through the senses. Nova Iorque: Routledge, 2010.

ENGELHARDT JR., Crisram. **Fundamentos da bioética**. São Paulo: Loyola, 1998.

ENGELS, Friedrich. **Anti-Dühring**. São Paulo: Boitempo, 2015.

FABRIS, Annateresa. Arte e política: algumas possibilidades de leitura. In: _____ (org.). **Arte & Política**: algumas possibilidades de leitura. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FARIA, Ana Paula Luz; BUSSINGUER, Elda Coelho de Azevedo. **Bioética da Libertação e Saúde do Trabalhador**. São Paulo: LTr, 2016.

FABRIZ, Daury Cesar. **Bioética e direitos fundamentais**. Belo Horizonte: Mandamentos, 2003.

FAUSTO, Ruy. **Marx**: lógica e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FEITOSA, Saulo Ferreira; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. A bioética de intervenção no contexto do pensamento latino-americano contemporâneo. In: **Revista de Bioética**. (Impr.) São Paulo: 2015; 23 (2): 277-84.

FERNANDES, Márcia Santana. **Bioética, Medicina e Direito de propriedade intelectual**: relação entre patentes e células-tronco humanas. São Paulo: Saraiva, 2012.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

Fervura Máxima (辣手神探). Direção John Woo. China: Golden Princess Film Production, 1992. 128 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da Tartan Asia (1 DVD; NTSC).

FOUCAULT, Michel. “A Vida: a Experiência e a Ciência”. In: **Ditos e escritos II** - Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Manoel Barros da Motta (org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 335-351.

FRANCO, Ângela Barbosa; GURGEL, Maria Antonieta Rigueira Leal. **Direito e Cinema**: Uma Expansão dos Horizontes Jurídicos a partir da Linguagem Cinematográfica. Belo Horizonte: Arraes, 2016.

FREITAG, Barbara. **A teoria crítica ontem e hoje**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GAGNEBIN, Janne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARRAFA, Volnei. **Contra o monopólio da saúde**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

GARRAFA, Volnei; PORTO, Dora. Bioética, poder e injustiça: por uma Ética da Intervenção. In: GARRAFA, Volnei; PESSINI, Leo (orgs.). **Bioética: poder e injustiça**. São Paulo: Loyola, 2003.

GARRAFA, Volnei; BERLINGUER, Giovanni. **O mercado humano**. Brasília: UNB, 1996.

GARRAFA, Volnei; Helena E. Shimizu; SANTOS, Ivone L. Bioética de intervenção e pedagogia da libertação: aproximações possíveis. In: *Rev. bioét.* (Impr.). 2014; 22 (2): 271-81.

GARRAFA, Volnei; MANCHOLA, Camilo. **La bioética: una herramienta para la construcción de la paz**. In: Revista Colombiana de Bioética. Vol. 9 N.º 2. Julio – Diciembre. 2014

GASSEN, Valcir. A natureza histórica da instituição do direito de propriedade. In: WOLKMER, Antônio Carlos (org). **Fundamentos de história do Direito**. Belo Horizonte: Del Rey, 2016.

GENTILE, Emilio. *La vía italiana al totalitarismo: partido y estado en el régimen fascista*. Buenos Aires: Siglo Venturino, 2005.

GILI, Jean A.; TESSON, Charles; SAUVAGET, Daniel ; VIVIANI, Christian. *Los grandes directores de la historia del cine*. Barcelona : Ma Non Troppo, 2011.

GILLET, Philip. *Movie Greats*. Nova Iorque: Berg, 2008.

GORENDER, Jacob. Apresentação. In: MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. São Paulo: Abril, 1983.

GRACIA, Diego. **Fundamentos de Bioética**. São Paulo: Loyola, 1996.

GREENE, Naomi. **Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1990.

GRIFFIN, Roger. *The nature of fascism*. Nova Iorque: Routledge, 1993.

GRILLO, Marcelo. **Forma jurídica processual e capitalismo**. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Mackenzie. 2016.

GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 455-491.

HAUSER, Arnold. **A arte e a sociedade**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

_____. **História social da literatura e da arte**: Tomo I. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HEAD, Michael. *Evgeny Pashukanis: a critical reappraisal*. Nova Iorque: Routledge, 2008.

HEIDEGGER, Martin. Que é metafísica? In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1989.

_____. *Sein und Zeit*. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1977.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do espírito**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

HIRST, Paul. *On law and ideology*. Londres: MacMillan Press, 1979.

HYPOLITE, Jean. *Studies on Marx and Hegel*. Nova Iorque: Harper, 1969.

HOGEMANN, Edna Raquel Rodrigues Santos. **Conflitos Bioéticos**: o caso da clonagem humana. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2003.

IANNI, Octavio. **Dialética e capitalismo**. Petrópolis: Vozes, 1985.

Intriga Internacional (North by Northwest). Direção Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Mayer, 1959. 136 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da Warner Brothers Pictures do Brasil (1 DVD; NTSC).

JABOR, Arnaldo. Deus e o diabo na terra do sol. In: LABAKI, Amir. **Folha conta 100 anos de cinema**. São Paulo: Imago, 1995.

JAHR, Frit. Bio=Ethik. Eine Umschau über die ethischen Beziehung des Menschen zu Tier und Pflanze. In: *Kosmos*. Stuttgart: v.24, n.2, 1927.

JAPPE, Anselm. *Las aventuras de la mercancía*. La Rioja: Pepitas, 2016.

JKF – A pergunta que não quer calar (JFK). Direção Oliver Stone. Estados Unidos: Warner Brothers Pictures, 1991. 188 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da Warner Brothers Pictures do Brasil (1 DVD; NTSC).

KALLIS, Aristotle A. *Fascist ideology: territory and expansionism in Italy and Germany, 1922-1945*. Nova Iorque: Routledge, 2000.

KANGUSSU, Imaculada. Marcuse, vida e arte. In: LOBO, Rafael Haddock (org.). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

KASHIURA JR. Celso Naoto. **Sujeito de Direito e Capitalismo**. São Paulo: Dobra, 2014.

_____. Duas formas absurdas: uma defesa à especificidade histórica da mercadoria e do sujeito de direito. In: NAVES, Márcio Brilhantino. **O discreto charme do direito burguês: ensaios sobre Pashukanis**. Campinas: Unicamp, 2009, p. 117-133.

KASHIURA JR. Celso Naoto, NAVES, Márcio Bilharinho. Pachukanis e a teoria geral do direito e o marxismo. In: FREITAS, Lorena (org.) (et.al). **Marxismo, realismo e direitos humanos**. João Pessoa: UFPB, 2012.

KELSEN, Hans. *La teoria comunista del diritto*. Ivrea: Edizioni di Comunità, 1956.

_____. **Teoria Pura do Direito**. Coimbra: Armênio Armado, 1984.

KLEIMAN, Naum. Eisenstein: mi tu, me too, nós também. In: **CINEMAS**. Rio de Janeiro, n.12. 1998.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967.

KRACAUER, Siegfried. *Theory of film*. Oxford : Oxford University Press, 1960.

JOUBERT-LAURENCIN, Hervé (Org.). *Pier Paolo Pasolini*. Écrits sur le cinéma. Lyon: Institut Lumière Presses Universitaire de Lyon, 1987.

LAHUD, Michel. **A vida clara**: Linguagens e realidade segundo Pasolini. São Paulo/Campinas: Companhia das Letras/ Editora da Unicamp, 1993.

LATOUCHE, Serge. **Análise econômica e materialismo histórico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

LECOURT, Dominique. *Pour une critique de l'épistémologie*. Paris: Maspero, 1972.

LEFEBVRE, Georges; PROCACCI, Giuliano; SOBOUI, Albert. Uma discussão histórica: do feudalismo ao capitalismo. In: _____ (et.al). **Capitalismo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1975.

LEFEBVRE, Henri. **Lógica formal/lógica dialética**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1983.

LENIN, Vladimir. "Karl Marx". In: _____. **As três fontes e as três partes constitutivas do marxismo**. Sao Paulo, Global, 1988.

LEPARGNEUR, Hubert. **Bioética, novo conceito**: a caminho do consenso. São Paulo: Loyola, 1996.

LIRIA, Carlos Fernández; ZAHONERO, Luis Alegre. *El orden del capital*. Madrid: Akal, 2010.

LYRA FILHO, Roberto. **Karl, meu amigo**: diálogo com Marx sobre o Direito. Porto Alegre: SaFe, 1983.

LOUREIRO, Robson. **Da teoria crítica de Adorno ao Cinema crítico de Kluge**: educação, história e estética. Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. 2011.

LÖTHER, Rolf. **Materialistische Dialektik und Medizin**. Berlim: 1982, Akad. – Verl.

LÖWY, Michael. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista**. São Paulo: Cortez, 1991.

_____. **Método dialético e teoria política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LUKÁCS, Georg. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Vol.1. Tomo I. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Vol.1. Tomo II. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

MACHADO, Antônio Alberto. **Ensino jurídico e mudança social**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MACINTYRE, Alastair. *After virtue*. Indiana: University of Notre Dame, 1984.

_____. **Animales racionales y dependientes: por qué los seres humanos necesitamos las virtudes**. Barcelona: Paidós, 2001.

Mamma Roma (Idem). Direção Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1962. 106 min.son.preto/branco. Edição utilizada disponível no DVD da The Criterion Collection (2 DVD's; NTSC).

MANDEL, Ernest. *“El Capital”*: Cien Años de controversias en torno a la obra de Karl Marx. Madrid: Siglo Venturino, 1998.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Leonardo; SCHLINK, Bernhard. **Bioética à luz da liberdade científica**. São Paulo: Atlas, 2014.

MARTORELL, Leandro Brambilla. **Análise crítica da Bioética de Intervenção: um exercício de fundamentação epistemológica.** Tese de Doutorado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Bioética da UNB. Brasília, 2015.

MARX, Karl. **O capital.** Vol. I. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. **O Capital.** Vol.1.Livro I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **O capital.** Vol.1. Livro 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **O capital.** Vol.1. Livro 1. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____. **Para uma crítica da economia política.** São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. **Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos.** São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. **Contribuição à crítica da economia política.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A Miséria da Filosofia.** São Paulo: Global, 1985.

_____. **Crítica da filosofia do Direito de Hegel.** São Paulo: Boitempo, 2010.

_____, ENGELS, Friedrich. **Escritos sobre literatura.**

MASCARO, Alysson Leandro. **Estado e forma política.** São Paulo: Boitempo, 2013.

MELO, Tarso de. **Direito e Ideologia: um estudo a partir da função social da propriedade rural.** São Paulo: Dobra, 2012.

MIAILLE, Michel. **Introdução crítica ao direito.** Lisboa: Estampa, 2005.

MICHEL, Martha Tarasco. *Origen, desarrollo y metodología de la Bioética*. In: PORTER, José Kuthy (et.al.) (orgs.). **Introducción a la Bioética**. Cidade do México: Méndez, 2015.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo Venturino, 1986.

NAVES, Márcio Bilharinho. **Marx: Ciência e Revolução**. São Paulo: Quartier Latin, 2008.

_____. **A questão do Direito em Marx**. São Paulo: Dobra Editorial, 2014.

NEIRA, Hernán. América Latina y Bioética. In: TEALDI, Juan Carlos (org.). **Diccionario latinoamericano de bioética**. Bogotá: UNESCO - Red Latinoamericana y del Caribe de Bioética: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

NETO, Alcino Leite. Saló, ou 120 dias de Sodoma. In: LABAKI, Amir. **Folha conta 100 anos de cinema**. São Paulo: Imago, 1995.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão popular, 2011.

NOJIRI, Sergio; CESTARI, Roberto. Interdisciplinaridade: o que o direito pode aprender com o cinema. In: Direito arte e literatura. Coordenadores: Daniela Mesquita Leutchuk de Cademartori, Luciana Costa Poli, Regina Vera Villas Boas– Florianópolis: CONPEDI, 2015.

O Encouraçado Potemkin (Броненóсец «Потёмкин»). Direção Sergei Eisenstein. União Soviética: Goskino, 1925. 75 min.son.preto/branco. Edição utilizada disponível no Blu-ray da Kino International (1 Blu-Ray; NTSC).

O Evangelho Segundo São Mateus (Il vangelo secondo Matteo). Direção Pier Paolo Pasolini. Itália: Titanus Distribuzione, 1964. 137 min.son.preto/branco. Edição utilizada disponível no Blu-ray da Versátil Filmes do Brasil (1 Blu-Ray; NTSC).

Oldboy (올드보이). Direção Park Chan-Wook. Coréia do Sul: Show East, 2003. 120 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da Tartan Films (1 DVD; NTSC).

OLIVEIRA, Liziane Paixão Silva; NETO, Vilobaldo Cardoso. A justiça pelas lentes do cinema: o filme “12 homens e uma sentença” e a crítica ao tribunal do júri brasileiro. In: Revista DIREITO UFMS, Campo Grande, MS, v.4, n.1, p. 230 - 248 | jan./jun. 2018.

Operação França (*The French Connection*). Direção William Friedkin. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1971. 104 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da 20th Century Fox do Brasil (1 DVD; NTSC).

Outubro (Октябрь). Direção Sergei Eisenstein. União Soviética: Sovikno, 1927. 130 min. son., preto/branco. Edição utilizada disponível no DVD da Desert Island Films (1 DVD; NTSC).

PARANHOS, Denise Gonçalves de Araújo Mello e Paranhos. O papel da bioética no enfrentamento do racismo. In: **Revista brasileira de Bioética**. São Paulo: Vol.12, n.5, 2016.

PASHUKANIS, Evgeni Bronislanovich. A teoria marxista do direito e a construção do socialismo. In: NAVES, Márcio Brilhantino. **O discreto charme do direito burguês: ensaios sobre Pashukanis**. Campinas: Unicamp, 2009, p. 137-152.

_____. **A teoria geral do direito e o marxismo**. Rio de Janeiro: Renovar, 1989.

_____. *The marxist theory of State and Law*. In: BEIRNE, Piers; SHARLET, Robert (orgs.). **Pashukanis: selected writings on marxism and Law**. Londres: Academic Press, 1980, p.273-301.

PASOLINI, Pier Paolo. **Heretical Empiricism**. Washington: New Academia, 2005.

_____. **As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Dufлот**. São Paulo: Brasilense, 1983

PELLEGRINI, Edmundo T.D. **For the patient's good: the restoration of beneficence in health care**. Nova Iorque: Oxford, 1988.

PESOTTI, Isaías. Introdução. In: PAVLOV, Ivan Petrovich. **Pavlov**. São Paulo: Ática, 1979.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

PESSINI, Leo. Bioética: das origens à prospecção de alguns desafios contemporâneos. In: **O mundo da saúde** — São Paulo, ano 29 v. 29 n. 3 jul./set. 2005, p.305-324.

_____. O desenvolvimento da bioética na América Latina: algumas considerações. In: PESSINI, Leo, BARCHIFONTAINE, Christian de Paul (Org.). **Fundamentos da Bioética**. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2005. p. 9-29.

PESSINI, Leo; BARCHIFONTAINE, Christian de Paul. **Problemas atuais de bioética**. 8.ed. São Paulo: Loyola, 2008.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papyrus, 1996.

PRADO JÚNIOR, Caio. **A revolução brasileira**. São Paulo: Companhia das letras, 2014, p.15-16.

_____. **Teoria Marxista do Conhecimento**. São Paulo: Assembleia Legislativa, 2001.

POTTER, Van Rensselear. **Bioethics, bridge to the future**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall; 1971

_____. **Global bioethics: building on the Leopold Legacy**. Michigan: Michigan State University; 1988.

POULANTZAS, Nicos. Observações sobre o totalitarismo. In: _____ (et.al). **Fascismo**. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1974.

Psicose (Psycho). Direção Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1960. 109 min.son.preto/branco. Edição utilizada disponível no DVD da Universal Pictures do Brasil (1 DVD; NTSC).

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

RANCIERE, Jacques. **La fabula cinematografica**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. Eztetika da fome. In: PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas: Papirus, 1996.

RUDA, Frank. Comunism. In: CORCORAN, Steven (org.). *The Badiou dictionary*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

SAES, Décio. **Estado e Democracia**. São Paulo: UNICAMP, 1998.

Salò, Ou 120 Dias de Sodoma (*Salò o le 120 giornate di Sodoma*). Direção Pier Paolo Pasolini. Itália: United Artists, 1975. 116 min.son.color. Edição utilizada disponível no Blu-Ray da The Criterion Collection (2 Blu-Rays; NTSC).

SANCHEZ-VÁSQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. “Prólogo”. In: PASHUKANIS, E. B. *La teoría general del derecho y el marxismo*. Trad. Carlos Castro. México: Grijalbo, 1976.

_____. **Filosofia da Práxis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

SANTOS, Theotonio dos. **Forças produtivas e relações de produção**. Petrópolis: Vozes, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

SAUWEN, Regina Fiuza; HRYNIEWICZ, Severo. **O Direito “in vitro”**: da Bioética ao Biodireito. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

SCHULMAN, Adam. Bioethics and the Question of Human Dignity. In: President’s Council on Bioethics. **Human Dignity and Bioethics**. Washington: President’s Council on Bioethics, 2008.

SCHRAMM, Fermin Roland. A difícil dialética entre Economia e Ética. In: **Revista Brasileira de Educação Médica** – Anais do Simpósio Internacional de Bioética e Educação Médica. Rio de Janeiro: v.24, nº1, jan/abr., 2000.

_____. Cuidados em Saúde da Mulher e da Criança, Proteção e Autonomia. In: SCHRAMM, F. R.; BRAZ, M. (Org.). **Bioética e saúde: novos tempos para mulheres e crianças?** Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2005.

SCHWARTZ, Barth David. *Pasolini Requiem*. Nova Iorque: Patheon Books, 1992.

SCHWARTZ, Ronald. *Latin-American Films 1932-1994: a critical filmography*. Londres: MacFarland, 1997.

SINGER, Peter. **Rethinking life and death: the collapse of our traditional ethics**. Londres: Saint Martin's Griffin, 1996.

SOUSA, Ana Maria Viola; NASCIMENTO, Grasielle Augusta Ferreira. Direito e Cinema - uma visão interdisciplinar. In: Revista Ética e Filosofia Política – Nº 14 – Volume 2 – Outubro de 2011.

SUMMER, Colin. *Reading Ideologies: an investigation into the Marxist theory of ideology and law*. Londres: Academic Press, 1979.

TAYLOR, Richard. *The Eisenstein Reader*. Londres: Bfi, 1998.

Teorema (Idem). Direção Pier Paolo Pasolini. Itália: Euro International Film, 1968. 98 min.son.color. Edição utilizada disponível no DVD da Cult-Classics Brasil (1 DVD; NTSC).

TRENTO, Angelo. **Fascismo italiano**. São Paulo: Ática, 1986.

VATTIMO, Gianni. *La vitta dell'atro: bioética senza metafísica*. Lungro di Consenza: Marco Editore, 2006.

VENTURA, Teresa. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2000.

VIANA, Nildo. **A esfera artística**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

VILAR, Pierre. A transição do feudalismo ao capitalismo. In: _____ (et.al). **Capitalismo**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1975.

VOLKER, Jan. *Ethics and evil*. In: CORCORAN, Steven (org.). *The Badiou dictionary*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

XAVIER, Bruno Gadelha. **Primeiro como lei, depois como farsa**. Curitiba: CRV, 2017.

XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WARAT, Luiz Alberto. **Territórios desconhecidos**. Vol.1. Florianópolis: Fundação Boiteaux, 2004.

WOODLEY, Daniel. *Fascism and political theory: critical perspectives on fascist ideology*. Nova Iorque: Routledge, 2010.

ZIZEK, Slavoj. **Às portas da revolução**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANEXO I

Entrevista 1 – Agnese Longina (Riga Film Museum)

1) What your full name, occupation and academic formation? Why cinema among other areas? Does it have a specific reason?

My name is Agnese Longoria, I'm the curator of the Riga Film Museum and I currently hold a Master's Degree in Cultural Theory, and I just finished my first year of PhD studies, and I've been interested in cinema since I was 15, I believe – or maybe even earlier –, and for me Cinema it's an exciting field through which to analyse the human condition and understand people.

Cinema for me is a very exciting way to make sense of the world.

Tradução Nossa:

Qual seu nome completo, ocupação e formação acadêmica? Por que cinema entre outras áreas? Tem um motivo específico?

Meu nome é Agnese Longoria, eu sou a curadora do Museu de Cinema de Riga e atualmente tenho um Mestrado em Teoria Cultural, e acabei de terminar meu primeiro ano de estudos de doutorado, e me interessei por cinema desde os 15 anos. Eu acredito - ou talvez até mais cedo - e para mim o Cinema é um campo excitante para analisar a condição humana e entender as pessoas.

Cinema para mim é uma maneira muito interessante de entender o mundo.

2) What is your relation with Eisenstein cinema? What does it means to you?

For me it's seems like a very interesting period in history, but I can't say it represents anything to me personally. I don't really have a personal connection with his films, but I understand his historical importance and especially in the conducts of the actual development of the world cinema.

Tradução Nossa:

Qual é a sua relação com o cinema Eisenstein? O que isso significa para você?

Para mim, parece ser um período muito interessante na história, mas não posso dizer que represente algo para mim pessoalmente. Eu realmente não tenho uma conexão pessoal com seus filmes, mas eu entendo sua importância histórica e especialmente nas condutas do desenvolvimento real do cinema mundial.

3) Among the films of Eisenstein that you have watched, which do you think can be considered the most important of his films? And why's that?

Battleship Potemkin probably. Even though it's a very [...] it manages to be both [...], it is a very important historical landmark of the film, [...] and in the same time it also feels fresh and relatable also.

Tradução Nossa:

Entre os filmes de Eisenstein que você assistiu, qual você acha que pode ser considerado o mais importante de seus filmes? E por que isso?

Battleship Potemkin provavelmente. Mesmo que seja muito [...] consegue ser ambos [...], é um marco histórico muito importante do filme, [...] e ao mesmo tempo também se sente fresco e relacionável.

4) What it's the relation between Riga citizens and Eisenstein's work?

Mostly is ignorant really, because in a interesting turn of events his father's work is more prominent, because his father was an architect and he designed quite a lot of houses that we currently considered our art-nouveau classics, and his presence in Riga is much more tangible than his son's, because Eisenstein lived in Riga until he was seventeen, and he had a Latvian nanny, and he knew Latvian, but he didn't have a proper interaction with the local culture, and specially because it was a total diferent time, it was the period of the Russia empire when he lived here, and in a lot of ways it seems it's rather hard, it's

been complicated to place any practical relation with Riga. There've been ideas and projects to establish Eisenstein's museum, and at least like something more tangible here in Riga for him, but so far it hasn't happened yet, and currently we have one street named after him and we have a sign on a house where he lived here. So the fact that Eisenstein was born here it's relatively not so known, as compared to the legacy of his father.

Tradução Nossa:

4) Qual é a relação entre os cidadãos de Riga e o Cinema de Eisenstein?

Na maioria das vezes é realmente ignorante, porque em uma virada de eventos interessante o trabalho de seu pai é mais proeminente, porque seu pai era um arquiteto e ele projetou muitas casas que atualmente consideramos nossos clássicos art-nouveau, e sua presença em Riga é muito mais tangível do que o filho dele, porque Eisenstein morava em Riga até os dezessete anos, e ele tinha uma babá da Letônia, e conhecia o letão, mas não tinha uma interação adequada com a cultura local e, especialmente, porque era uma diferença total. Na época, era o período do império da Rússia quando ele vivia aqui, e de muitas maneiras parece que é bastante difícil, tem sido complicado colocar qualquer relação prática com Riga. Tem havido ideias e projetos para o museu de Eisenstein, e pelo menos como algo mais tangível aqui em Riga para ele, mas até agora isso ainda não aconteceu, e atualmente temos uma rua em homenagem a ele e temos uma placa uma casa onde ele morava aqui. Portanto, o fato de Eisenstein ter nascido aqui é relativamente pouco conhecido, em comparação com o legado de seu pai.

5) In terms of Movie Theory, do you think Eisenstein Theory of Form and cinema is still relevant? And would you said it is still present in Riga cinematography nowadays?

I think it is very much so, his way of editing hasn't really changed a lot, like it's still very present and very alive. Yeah, and globally, that's how we make movies.

Tradução nossa:

5) Em termos de Teoria do Filme, você acha que a Teoria da Forma de Eises e o cinema ainda são relevantes? E você diria que ainda está presente na cinematografia de Riga hoje em dia?

Eu acho que é muito assim, o jeito dele de editar não mudou muito, como se ainda estivesse presente e muito vivo. Sim, e globalmente, é assim que fazemos filmes.

6) Do you also consider Eisenstein to be a marxist director?

I don't think of him in this terms, so it's hard for me to say "on spot" like that, but I would say he was definitely a political filmmaker, there are political undertones on his works and a political field. I haven't really played a lot of thought whether you can call him or not a Marxist, but problaby.

Tradução Nossa:

Você também considera Eisenstein um diretor marxista?

Eu não penso nele nesses termos, então é difícil para mim dizer "no local" desse jeito, mas eu diria que ele foi definitivamente um cineasta político, há tendências políticas em seus trabalhos e em um campo político. Eu realmente não brinquei muito se você pode chamá-lo ou não de marxista, mas problemático.

7) Do you think Eisenstein was a social critic ahead of his time? If so, why?

I'm not sure ahead of his time, because he was criticizing his time, so I thibk he was reflecting about the time he was living in.

Tradução Nossa:

Você acha que Eisenstein foi um críticaosocial à frente de seu tempo? Se sim, porque?

Eu não tenho certeza do seu tempo, porque ele estava criticando seu tempo, então eu acho que ele estava refletindo sobre o tempo que ele estava vivendo.

8) In movies like October and Strike Eisenstein shows a form of film that contained a proletarian vision in time when the workers did not have a counter hegemonic tool. Do you think that Eisenstein's cinema could be sustained as an aesthetic tool for a critical political economy and to face the bourgeois ideology within the European movies?

I think probably is – once again it goes with the previous questions about his work been political – [...] certain of his films did give voice to people who maybe are voiceless or not much represented before, specially his revolutionized the way cinema works. Maybe that he brought a whole new other level to that.

Tradução nossa:

Em filmes como outubro e Strike Eisenstein mostra uma forma de filme que continha uma visão do proletariado no tempo em que os trabalhadores não tinham uma ferramenta contra-hegemônica. Você acha que o cinema de Eisenstein poderia ser sustentado como uma ferramenta estética para uma economia política crítica e para enfrentar a ideologia burguesa dentro do cinema europeu?

Eu acho que provavelmente é - mais uma vez vai com as questões anteriores sobre o seu trabalho ser [...] político - alguns de seus filmes deram voz a pessoas que talvez estejam sem voz ou pouco representadas antes, especialmente sua revolta na forma como o cinema funciona . Talvez isso tenha trazido um novo nível para isso.

9) Besides the cinema students, what area of knowledge that comes to Riga Museum?

I'm not sure really, because well it's primarily cinema professionals, and curators from abroad, but I don't think I have enough knowledge, so I would be speculating, but I think historians are also interested, and maybe even people who are interested to reconstruct Riga and that time and space. [...] Here we have most cinema students and tourists who know where Eisenstein was born.

Tradução nossa:

Além dos estudantes de cinema, que área de conhecimento que vem ao Museu de Riga?

Eu não tenho certeza, porque são profissionais de cinema e curadores do exterior, mas eu não acho que tenho conhecimento suficiente, então eu estaria especulando, mas acho que historiadores também estão interessados, e talvez até mesmo pessoas que estão interessado em reconstruir Riga e esse tempo e espaço. [...] Aqui temos a maioria dos estudantes de cinema e turistas que sabem onde nasceu Eisenstein.

10) My thesis works with the association of Eisenstein cinema within the law field. Can you think about my problematic as a possible or impossible approximation?

I think it is possible, because there are definitely some bases on that, but I think there's always a risk, a reality, that your research has to be grounded on something right? So if you're starting from law, so of course the cinematic analysis would be weaker than the cinematic analysis, and if you start from cinema studies also the law would be not so explained, [...] because you have to specialized in one field, but I guess it would be possible to create a truly interdisciplinary study of this, that would be amazing.

Tradução nossa:

Minha tese trabalha com a associação do cinema de Eisenstein dentro do campo da lei. Você conseguiria pensar na minha problemática como uma aproximação possível ou impossível?

Eu acho que é possível, porque definitivamente há algumas bases nisso, mas eu acho que há sempre um risco, uma realidade, que sua pesquisa tem que ser fundamentada em algo certo? Então, se você está começando pela lei, então é claro que a análise cinematográfica seria mais fraca do que a análise cinematográfica, e se você começar a partir de estudos de cinema, a lei não seria explicada, porque você tem que se especializar em um campo, mas eu acho que se fosse possível criar um estudo verdadeiramente interdisciplinar disso, isso seria incrível.

Entrevista 2 – Naum Kleiman (Ex Diretor do Instituto de Cinema Russo)

1) What your full name, occupation and academic formation? Why cinema among other areas? Does it have a specific reason?

My name is Naum Kleiman, I'm former director of Cinema Museum Russia. Because in my years it was one of the most important fields of communication and interpretation of our reality.

Tradução Nossa:

Qual seu nome completo, ocupação e formação acadêmica? Por que cinema entre outras áreas? Tem um motivo específico?

Meu nome é Naum Kleiman, sou ex-diretor do Instituto de Cinema Russo. Porque nos meus anos foi um dos campos mais importantes de comunicação e interpretação da nossa realidade.

2) What is your relation with Eisenstein cinema? What does it means to you?

Model of universe, as all geniuses can made his own model that connects to other models of its time, from Albert Einstein to Picasso, and of course Eisenstein was one of the most important artists of the 20th century. For us he was a teacher, because he was a film at the Movie Institute and we got lessons from Eisenstein – not from him, because he died in 48. This was the kind of best tradition to explain cinema, not always entertainment, but as art and philosophy in pictures, and it's a continuation of the renaissance traditional of the universal, to connect with the science not only the art.

Tradução Nossa:

Qual é a sua relação com o cinema Eisenstein? O que isso significa para você?

Modelo do universo, como todos os gênios podem fazer seu próprio modelo que se conecta a outros modelos de seu tempo, de Albert Einstein a Picasso, e, claro, Eisenstein

foi um dos artistas mais importantes do século XX. Para nós, ele era professor, porque era um filme no Movie Institute e recebemos lições de Eisenstein - não dele, porque ele morreu em 48. Esse era o tipo de melhor tradição para explicar o cinema, nem sempre o entretenimento, mas como arte e filosofia em quadros, e é uma continuação do renascimento tradicional do universal, conectar-se com a ciência não só a arte.

3) Among the films of Eisenstein that you have watched, which do you think can be considered the most important of his films? And why's that?

It's impossible for me to choose, for me Eisenstein, all his masterpieces [...] it's important because it's one way, and he was trying to accomplish some of his conceptions from different sides.

Tradução Nossa:

Entre os filmes de Eisenstein que você assistiu, qual você acha que pode ser considerado o mais importante de seus filmes? E por que isso?

É impossível para mim escolher, para mim, Eisenstein, todas as suas obras-primas [...] é importante porque é uma maneira, e ele estava tentando realizar algumas de suas concepções de lados diferentes.

4) What it's the relation between Moscow citizens and Eisenstein's work?

His not a prophet in his own land, so Eisenstein was very popular in the beginning of his life, in the 20's, than he was accused a formalist, officially accused, and at the same time of the Soviet Cinema until his death, and all people in cinema admired him as a real leader of the movement. But for the audience, because audience depends on the official propaganda, of course, he was the mistaken artist, then there was the first renaissance of Eisenstein, in the 50's, 58, when the second part of Ivan The Terrible was released for the first time, so it was a real discovery of his writings and first exhibition of his drawings, a kind of rediscovering of Eisenstein as kind of a Leonardo da Vinci of cinema. Then, there was again a kind of a dark time, and now, it's the second renaissance, it's unbelievable but Eisenstein is now much more popular than he was at the 60's, everybody who is more

or less intelligent and wants to know what cinema is, is reading Eisenstein and watching his films, you can see now – if it's not in the distribution, but in internet. And for the young audience his much more familiar than the younger audience, he is much more popular between the young people.

Tradução Nossa:

4) Qual é a relação entre os cidadãos de Moscou e o Cinema de Eisenstein?

Ele não é um profeta em sua própria terra, então Eisenstein foi muito popular no início de sua vida, nos anos 20, do que ele foi acusado de um formalista, oficialmente acusado e ao mesmo tempo do cinema soviético até sua morte, e todos as pessoas no cinema o admiravam como um verdadeiro líder do movimento. Mas para o público, porque o público depende da propaganda oficial, é claro, ele era o artista equivocado, então houve o primeiro renascimento de Eisenstein, nos anos 50, 58, quando a segunda parte de Ivan The Terrible foi lançada pela primeira vez. tempo, por isso foi uma verdadeira descoberta de seus escritos e primeira exposição de seus desenhos, uma espécie de redescoberta de Eisenstein como uma espécie de Leonardo da Vinci do cinema. Então, houve novamente uma espécie de tempo sombrio, e agora, é o segundo renascimento, é inacreditável, mas Eisenstein é agora muito mais popular, então ele estava na década de 60, todo mundo que é mais ou menos inteligente e quer saber o que é cinema, está lendo Eisenstein e assistindo seus filmes, você pode ver agora - se não está na distribuição, mas na internet. E para o público jovem, muito mais familiar do que o público mais jovem, ele é muito mais popular entre os jovens.

5) In terms of Movie Theory, do you think Eisenstein Theory of Form and cinema is still relevant?

You see, you must see two sides, sometimes people are making mistakes mixing his style and his theory. If you want to see the cut system, the montage system, the same it was in the 20's, of course, it's not like that, you can find in the internet some experiments in the style of the 20's, but, for example, when he gave you a formula of montage, or the connection between melody and picture, of course it was all limited in a kind of formula,

but the variations are very different of this principle, so I think the principle is very interesting until now, but the style is different.

Tradução nossa:

5) Em termos de Teoria do Filme, você acha que a Teoria da Forma de Eises e o cinema ainda são relevantes?

Você vê, você deve ver dois lados, às vezes as pessoas estão cometendo erros misturando seu estilo e sua teoria. Se você quiser ver o sistema de corte, o sistema de montagem, o mesmo que foi nos anos 20, é claro, não é assim, você pode encontrar na internet algumas experiências no estilo dos anos 20, mas, por exemplo, quando ele te deu uma fórmula de montagem, ou a conexão entre melodia e imagem, claro que tudo foi limitado em uma espécie de fórmula, mas as variações são muito diferentes desse princípio, então eu acho que o princípio é muito interessante até agora, mas o estilo é diferente.

6) Do you also consider Eisenstein to be a marxist director?

He was, but not only. [...] He discovered Marxism in his years, and then he understood that, and think it was not enough, he discovered other philosophers, in the end of his life he became more of a zen-budist, he discovered the old Chinese philosophy and also kant philosophy. He was never relevant about Marxism, some dogmas of Marxism that did not explained the reality, and he started to be an originalist in the very early of the 20's. In the 26, he wrote one article that was never translated to the English, but is "5 epochs", it's very important article in the beginning of his film "General Line" [...] that explain the non-linear evolution of history, that history is connecting different forms, not destroying them but connecting then. [...] I think this was the first step from Marxism to another conception and he discovered more and more other conceptions. [...] This gave a kind of a new angle to Marxism.

Tradução Nossa:

Você também considera Eisenstein um diretor marxista?

Ele era, mas não só. [...] Ele descobriu o marxismo em seus anos, e então ele entendeu isso, e achou que não era suficiente, ele descobriu outros filósofos, no final de sua vida ele se tornou mais um zen-budista, ele descobriu a antiga filosofia chinesa e também filosofia kant. Ele nunca foi relevante sobre o marxismo, alguns dogmas do marxismo que não explicaram a realidade, e ele começou a ser um originalista no início dos anos 20. No dia 26, ele escreveu um artigo que nunca foi traduzido para o inglês, mas é “5 épocas”, é um artigo muito importante no início de seu filme “General Line” [...] que explica a evolução não linear da história, essa história está conectando diferentes formas, não as destruindo, mas conectando-as. [...] Eu acho que esse foi o primeiro passo do marxismo para outra concepção e ele descobriu mais e mais outras concepções. [...] Isso deu uma espécie de novo ângulo ao marxismo.

7) Do you think Eisenstein was a social critic ahead of his time? If so, why?

Yes, I think.

Tradução Nossa:

Você acha que Eisenstein foi um críticaosocial à frente de seu tempo? Se sim, porque?

Sim, penso que sim.

8) In movies like October and Strike Eseinstein shows a form of film that contained a proletariat vision in time when the workers did not have a counter hegemonic tool. Do you think that Eisenstein’s cinema could be sustained as an aesthetic tool for a critical political economy and to face the bourgeois ideology within the European movies?

I think yes, he made a very important analysis of all mechanism of social life. Strike is an explanation for the economical and political protest, all steps, and he understood the logic of the evolution. And the first step is not poverty, but the slavery, and the ignorance of human being on the beginning of the protest, the history of the suicide of the worker. And then step by step you see the process of the evolution.

Tradução nossa:

Em filmes como outubro e Strike Eisenstein mostra uma forma de filme que continha uma visão do proletariado no tempo em que os trabalhadores não tinham uma ferramenta contra-hegemônica. Você acha que o cinema de Eisenstein poderia ser sustentado como uma ferramenta estética para uma economia política crítica e para enfrentar a ideologia burguesa dentro do cinema europeu?

Acho que sim, ele fez uma análise muito importante de todos os mecanismos da vida social. Strike é uma explicação para o protesto econômico e político, todos os passos, e ele entendeu a lógica da evolução. E o primeiro passo não é a pobreza, mas a escravidão e a ignorância do ser humano no início do protesto, a história do suicídio do trabalhador. E então, passo a passo, você vê o processo da evolução.

9) Besides the cinema students, what area of knowledge that comes to Moscow?

You see there are some main ideas in Eisenstein. Today Eisenstein a theoretician, a , director, teacher, designer, and each of occupation was another point of view, another angle; what is important today, in each of this angles, for me I think he gave us a very important conception about pre-logical thinking and post-logical thinking.

Tradução nossa:

Além dos estudantes de cinema, que área de conhecimento que vem a Moscou?

Você vê algumas idéias principais em Eisenstein. Hoje Eisenstein, um teórico, diretor, professor, designer e cada um dos ocupantes, era outro ponto de vista, outro ângulo; o que é importante hoje, em cada um desses ângulos, para mim, acho que ele nos deu uma concepção muito importante sobre o pensamento pré-lógico e o pensamento pós-lógico.

10) My thesis works with the association of Eisenstein cinema within the law field. Can you think about my problematic as a possible or impossible approximation?

For me your work is connected to his American period, when he was at Hollywood. [...] To show how contradiction is in this law, and injustice. And I think the problem of justice, is a very rational problem, he did not have the possibility of making this film (“American Tragedy”).

Tradução nossa:

Minha tese trabalha com a associação do cinema de Eisenstein dentro do campo da lei. Você conseguiria pensar na minha problemática como uma aproximação possível ou impossível?

Para mim seu trabalho está ligado ao seu período americano, quando ele estava em Hollywood. [...] Para mostrar como a contradição está nesta lei e injustiça. E eu acho que o problema da justiça, é um problema muito racional, ele não tem a possibilidade de fazer esse filme (“American Tragedy”).

Entrevista 3 – Ricardo Constantini (Curador do Cinemazero)

1) What your full name, occupation and academic formation? Why cinema among other areas? Does it have a specific reason?

Ricardo Constantini, I’m the coordinator of Cinemazero – cultural association, running from 1978. [...] I’m managing this heritage right now, the archives, and [...] I was teaching at the university of Trieste. [...] I was focusing on teaching to future teachers how to use cinema.

This is the question of all my life. Cinema is connecting all the other arts, one one hand, and on another is still is an art that could change the world.

Tradução Nossa:

Qual seu nome completo, ocupação e formação acadêmica? Por que cinema entre outras áreas? Tem um motivo específico?

Ricardo Constantini, eu sou o coordenador do Cinemazero - associação cultural, a partir de 1978. [...] estou gerenciando essa herança agora, os arquivos, e [...] eu estava ensinando na universidade de Trieste. [...] Eu estava me concentrando em ensinar aos futuros professores como usar o cinema.

Essa é a questão de toda a minha vida. O cinema está conectando todas as outras artes, por um lado, e em outro ainda é uma arte que poderia mudar o mundo..

2) What is your relation with Pasolini cinema? What does it means to you?

Pasolini was living here for large part of his life, it's really connected to this region, and to my landscape. [...] We knows Pasolini, in family terms, was not full of respect from Italian researches, from Italian society, and this is the first sign as something that came from my tradition, to the place I came from. On the other hand, I was fascinated during my 20's, Pasolini stayed immediately at the proper level, because I'm all for the ecological approach to directing, so less is more.

Tradução Nossa:

Qual é a sua relação com o cinema Pasolini? O que isso significa para você?

Pasolini estava vivendo por grande parte de sua vida, está realmente ligado a esta região e à nossa paisagem. [...] Nós sabemos que Pasolini, em termos familiares, não era cheio de respeito das pesquisas italianas, da sociedade italiana, e este é o primeiro sinal como algo que veio da minha tradição, para o lugar de onde eu vim. Por outro lado, fiquei fascinado durante meus 20 anos, Pasolini ficou imediatamente no nível adequado, porque eu sou tudo pela abordagem ecológica para dirigir, então menos é mais.

3) Among the films of Pasolini that you have watched, witch do you think can be considered the most important of his films? And why's that?

Maybe surprise you, but is Accattone, no doubt for me; it s not maybe the film I like more, in some ways is different. Accattone is something that changes the way to conceiving cinema in Italy. [...] Changing the way of narrative form; it's a film of pure beauty.

Tradução Nossa:

Entre os filmes de Pasolini que você assistiu, qual você acha que pode ser considerado o mais importante de seus filmes? E por que isso?

Talvez te surpreenda, mas é Accattone, sem dúvida para mim; não é talvez o filme que eu mais gosto, de certa forma é diferente. Accattone é algo que muda o modo de conceber o cinema na Itália. [...] Mudando o jeito da forma narrativa; é um filme de pura beleza.

4) What it's the relation between Podernone citizens and Pasolini's work?

Very interesting, because Pasolini was staying for his vacations, for his holidays, for all his life, coming back to Carsasa della Delizia, it's very close to Pordenone, about 20 minutes, but we have to understand is that Pasolini was really involved in the beginning, specially of his the early of his life in this young politics protesters from Casarsa and Pordenone too. [...] Nobody could accept his homosexuality.

Tradução Nossa:

4) Qual é a relação entre os cidadãos de Pordenone e o Cinema de Pasolini?

Muito interessante, porque Pasolini estava ficando para suas férias, para suas férias, por toda a sua vida, voltando para Carsasa della Delizia, é muito perto de Pordenone, cerca de 20 minutos, mas temos que entender é que Pasolini estava realmente envolvido no começando, especialmente de sua o início de sua vida em jovens manifestantes políticos de Casarsa e Pordenone também. [...] Ninguém poderia aceitar sua homossexualidade.

5) In terms of Movie Theory, do you think Pasolini's Theory of Form is still relevant?

Well, I do think so, also at the very beginning because I think he was theorizing "empirismo eretico" a model, speaking about cinema as language. I was really far from his theory at the really beginning of my studies, and I still concern with this idea, I think

the force of Pasolini [...] is mixing literature, poetry and so on. [...] He tried to “dismethod” the theories..

Tradução nossa:

5) Em termos de Teoria do Filme, você acha que a Teoria da Forma de Pasolini sobre cinema ainda é relevantes?

Bem, acho que sim, também no começo, porque acho que ele estava teorizando “empirismo eretico” como modelo, falando sobre cinema como linguagem. Eu estava realmente longe de sua teoria no começo de meus estudos, e ainda me preocupo com essa ideia, acho que a força de Pasolini [...] é misturar literatura, poesia e assim por diante. [...] Ele tentou "descartar" as teorias.

6) Do you also consider Pasolini to be a marxist director?

Yes, for sure, for many things. There are many periods in his production; it’s quite easy to understand what changes. [...] I think he was quite coherent with himself, was doing always the same thing, and his true Marxist [...] there’s a full period of 66-67 where Marxism is the key to analyzing everything.

Tradução Nossa:

Você também considera Pasolini um diretor marxista?

Sim, com certeza, para muitas coisas. Existem muitos períodos em sua produção; É muito fácil entender o que muda. [...] Eu acho que ele era bastante coerente consigo mesmo, fazia sempre a mesma coisa, e seu verdadeiro marxista [...] tem um período completo de 66-67 onde o marxismo é a chave para analisar tudo..

7) Do you think Pasolini was a social critic ahead of his time? If so, why?

I think that yes, he has a key role. [...] Yes, he was leading national opinion, and was very provocative. [...] Without followers, maybe.

Tradução Nossa:

Você acha que Pasolini foi um crítico social à frente de seu tempo? Se sim, porque?

Eu acho que sim, ele tem um papel fundamental. [...] Sim, ele estava liderando a opinião nacional e foi muito provocativo. [...] Sem seguidores, talvez.

8) Pasolini shows a form of film that contained a proletariat vision in time when the workers did not have a counter hegemonic tool. Do you think that Pasolini's cinema could be sustained as an aesthetic tool for a critical political economy and to face the bourgeois ideology within the European movies?

Those films was for the society to talk about the problems too. [...] We have the cinema reports [...] about evens when then tried to beat them. [...] On the other hand, I feel afraid to answer this question, because the film is such a piece of art, that I don't particularly like to put in the context of that time.

Tradução nossa:

Pasolini mostra uma forma de filme que continha uma visão do proletariado no tempo em que os trabalhadores não tinham uma ferramenta contra-hegemônica. Você acha que o cinema de Eisenstein poderia ser sustentado como uma ferramenta estética para uma economia política crítica e para enfrentar a ideologia burguesa dentro do cinema europeu?

Esses filmes foram para a sociedade falar sobre os problemas também. [...] Nós temos os relatórios do cinema [...] sobre o even quando eles tentaram vencê-los. [...] Por outro lado, sinto medo de responder a essa pergunta, porque o filme é uma obra de arte que eu particularmente não gosto de colocar no contexto da época.

9) Besides the cinema students, what area of knowledge that comes to Cinemazero?

There's no rule, [...] mainly cinema studies. [...] I thik your approach is the first time.

Tradução nossa:

Além dos estudantes de cinema, que área de conhecimento que vem ao Cinemazero?

Não há regra, [...] principalmente estudos de cinema. [...] Eu acho que sua abordagem é a primeira vez..

10) My thesis works with the association of Pasolini cinema within the law field. Can you think about my problematic as a possible or impossible approximation?

I think it's simply necessary that we got all the approaches, it's the most reach artist on the century. It's a necessity to study Pasolini with different and different approaches.

Tradução nossa:

Minha tese trabalha com a associação do cinema de Pasolini dentro do campo da lei. Você conseguiria pensar na minha problemática como uma aproximação possível ou impossível?

Eu acho que é simplificar a necessidade de termos todas as abordagens, é o artista mais abrangente do século. É uma necessidade estudar Pasolini com abordagens diferentes e diferentes.