

Ideologia e educação estética no cinema

RONALDO ROSAS REIS*

Dentre as muitas características que fizeram do cinema a arte mais popular do nosso tempo é de se ressaltar o modo próprio como um filme afeta os nossos sentidos, unindo intensamente faculdades tão diversas e contrapostas como a emoção e a razão. Buscando explicar de que maneira essa indivisibilidade confere ao cinema uma “extraordinária eficácia ideológica”, Lukács (1967, p.200) destaca “o *estado de espírito*¹ como categoria ativa universal e dominante” a expressar uma escala que vai dos “sentimentos pegajosos” à elevada altura de uma “trágica humanidade autêntica socialmente fundada”, e mesmo até ao *pathos* que caracteriza “a atual situação do homem na sociedade”. Para ele, a reprodução do filme reveste a ideologia de um matiz particular, uma força de convicção imediata produzida “a partir das coisas mesmas, da realidade mesma”, sendo possível reconhecer no cinema os traços de uma arte popular autêntica, como expressão de sentimentos profundos e compreensíveis para as massas (Lukács, 1967, p.201). Por outro lado, sob o capitalismo, a extraordinária capacidade de o cinema remunerar o capital não apenas revela a classe que o controla ideologicamente, como o torna, dada a sua capacidade de refigurar o mundo, um instrumento de fundamental importância para realizar os ajustes necessários à manutenção do projeto teleológico da burguesia.

* Professor associado da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense. E-mail: ronaldos.rosas@globo.com

1 *Stimmung* no texto original em alemão. Foi traduzida por *estado de espírito* por M. Sacristán para a edição espanhola da *Estética tono anímico* podendo ser apreendida, de acordo com o germanista Miguel Vedda, da Universidad de Buenos Aires, como *estado de ánimo*. Ainda segundo Vedda, trata-se de uma palavra sumamente complicada, motivo que teria levado o estudioso austríaco Leo Spitzer a escrever um livro sobre ela.

Nesse sentido, uma crítica ontológica do cinema significa, dentre outras coisas, buscar nas dimensões econômico-política, estético-ideológica e moral-educativa da atividade cinematográfica no mundo burguês uma compreensão acerca do modo como os filmes nos afetam a todos e a cada um de nós. De um modo mais específico, uma crítica ontológica do cinema significa tentar entender de que modo os interesses da classe hegemônica ajustam a formação estético-cultural da sociedade aos seus próprios objetivos de controle social.

Partindo da composição temática nomeada no seu título e sugerida nas considerações anteriores, o desenvolvimento do presente artigo se fará primeiramente historicizando o surgimento do cinema no contexto do avanço industrialista do século XIX. Com isso, buscamos demonstrar de que forma o cinema viria a encarnar o *espírito do tempo* (*Zeitgeist*), evidenciando o *ethos* burguês e o caráter classista do seu estatuto social. Na sequência, faremos duas digressões necessárias para o esclarecimento de algumas questões associadas ao tema da educação estética. Nesse sentido, considerando centralmente os impulsos anti-intelectualista e anticlassista de setores da *intelligentsia* que se manifestam na condição pós-moderna, analisaremos o esforço estratégico da burguesia em ajustar o quadro de barbárie e decadência cultural aos seus interesses imediatos. Em seguida, o artigo tratará de alguns aspectos das dimensões econômico-política e estético-ideológica do cinema, problematizando a visão do *tema*, esta tomada como elemento central nas análises da crítica burguesa. Em contraponto, com Fredric Jameson (1995), avaliaremos o recurso à alegoria como estratégia ideológica do autor/realizador face às exigências do mercado e às imposições dos executivos da indústria cinematográfica. Por fim, o artigo problematizará a dimensão moral-educativa do cinema a partir do seu saber específico, e nesse sentido, analisará o que vem sendo oferecido em termos de uma educação estética no Brasil.

Concluindo essa breve apresentação cabe esclarecer que o presente artigo está contextualizado no âmbito dos estudos críticos sobre o cinema que há tempos vimos desenvolvendo (Reis 2005; 2006; 2011; 2012), tendo sido apresentado de forma embrionária no *VII Colóquio Internacional Marx-Engels* (CEMARX/Unicamp, 2012) e ampliado para publicação.

Cinema e o *Zeitgeist* burguês

No dia 28 de dezembro de 2015 o *cinema pago* irá comemorar 130 anos desde a exibição pública dos primeiros filmes produzidos pelos irmãos August e Louis Lumière. Organizada por Antoine Lumière, pai dos inventores do cinematógrafo, a exibição com ingressos cobrados se deu no Salão do *Grand Café de Paris*. Não por coincidência, nem tampouco por acaso, um dos filmes exibidos, *Empregados deixando a fábrica Lumière*, fazia referência ao avanço do industrialismo e suas imagens registram sem qualquer sutileza estética duas características centrais do mundo do trabalho sob a dieta da burguesia: o aprisionamento do trabalhador e a alienação de uma *massa incoerente* (Marx; Engels, 1998). Em pouco mais de trinta segundos uma porta e um grande portão abrem-se simultaneamente como

comportas de uma represa diante uma câmara fixa e, de dentro da fábrica, os empregados saem como que expelidos por uma pressão insuportável, após o que elas se fecham encerrando o filme.

É sabido que os Lumière tinham um interesse restrito pela realização de filmes, vale dizer, um interesse quase que exclusivamente voltado para a produção e para a venda do cinematógrafo. Com efeito, diferentemente do interesse artístico do ilusionista francês George Méliès, contemporâneo dos irmãos artífices, aos Lumière o cinema interessava tão somente na medida do que eles podiam lucrar com a sua engenhoca.² Todavia, três décadas depois daquela exibição no *Grand Café de Paris*, Walter Benjamin ([1935] 1985), num conhecido e exaustivamente citado ensaio sobre a reproduzibilidade da obra de arte, observaria que o registro estético do movimento daquela massa de pessoas – seu ritmo e a sua cadência –, faria dos Lumière pioneiros na destruição do ponto tensional da aura (ou autenticidade) da obra de arte desde o renascimento. Para o ensaísta, o cinema, por suas características de produção específicas, teria contribuído decisivamente para emancipar a arte de sua “existência parasitária”, isto é, uma existência subordinada ao ritual de culto, e, nesse sentido, ele entende que ao encontrar na práxis política o seu pertencimento ou condição fundacional, o cinema evoluiria sempre fronteiriçamente e de forma tensional com a técnica, a tecnologia, as ciências e todo o conhecimento acumulado pelas demais formas precedentes de expressão artística (Benjamin, 1985, p.172-173). Benjamin diria que a emancipação técnica se apresenta aos olhos do artista e do espectador sob a forma de uma “segunda natureza que o homem inventou, mas há muito não controla” (Benjamin, 1985, p.174), e nesse sentido ele apreenderia a tensão gerada como um sintoma da inflexão política da modernidade, uma espécie de *ajuste de contas* da sociedade com a ética e a estética. Em suas próprias palavras:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (Benjamin, 1985)

Já no seu nascimento o cinema evidenciava uma cadeia produtiva que, sob muitos aspectos, antecipava em mais de uma década algumas das características principais do *fordismo*, trazendo em si a condição mesma de existência da burguesia, qual seja a de “revolucionar constantemente os instrumentos de produção e, desse modo, as relações de produção e, com elas, todas as relações da sociedade” (Marx; Engels, 1998, p.14). Por outro lado, à medida que consolidava a sua forma organizativa de produção técnica, o cinema igualmente buscava avançar na

2 Bem antes do aparecimento da indústria cinematográfica estadunidense, Méliès daria início ao desenvolvimento do cinema como arte e como técnica (*El cine*, 1984).

produção de um conhecimento artístico adaptado ética e esteticamente à classe burguesa e ao seu controle econômico e político. Nesse sentido, a análise de Walter Benjamin não deixa margem para dúvida quanto ao fato de que, em grande medida, a invenção do cinematógrafo, o nascimento do cinema e a sua quase imediata evolução técnica e artística sintetizavam não apenas o acúmulo recente das mais diversas experiências industrialistas empreendidas pela burguesia, mas, sobretudo, evidenciavam o *ethos* burguês e o caráter classista do seu estatuto social.³ Assim, no limiar do século XX, o cinema recém inventado passaria a ser apreendido por muitos como a encarnação mesma do *Zeitgeist* da modernidade científica e artística tão procurada pelos iluministas.

Marx não conheceu o cinema e Engels morreu apenas quatro meses antes da histórica exibição de *Empregados deixando a fábrica Lumière*. Todavia, temos motivos para crer que sobre ele refletiriam como a arte mais próxima da expressão-síntese “das múltiplas determinações que compõem a totalidade da experiência sensível” (Marx, 2003, p.246-258). Parafraseando a ideia de que o burguês “cria um mundo à sua imagem” (Marx; Engels, 1998, p.16), podemos dizer que *o cinema recria a imagem do burguês no mundo*. Tal característica promotora dos ajustes necessários ao *telos* burguês é o que lhe tem garantido manter-se até aqui como *o espírito do tempo*. Vejamos em seguida como isso se dá.

Marshall Berman (1987), na sua mais conhecida obra, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, oferece uma pista interessante para problematizarmos inicialmente a ideia do cinema como recriação da imagem do burguês no mundo. O autor chama a nossa atenção para a alusão que Marx e Engels fazem, no *Manifesto Comunista*, ao desnudamento do homem na passagem em que dizem que a burguesia “arrancou da família seu véu sentimental e transformou a relação familiar numa mera relação de dinheiro” (Marx; Engels apud Berman, 1987, p.103). Segundo Berman, esse desnudamento simbólico corresponde, de um lado, ao homem burguês que, sem as ilusões do passado, torna-se feliz por ser capaz de se fazer por si mesmo. Não obstante, de outro lado, alienado pelo fetiche que transforma todas as relações em mercadoria, inclusive a felicidade, o homem burguês se mantém desnudado. Assim, de um ponto de vista subjetivo, ao tomar para si a tarefa de recriar sua imagem e a do mundo que o cerca, ele busca compensar a alienação autoproduzida. Se a análise de Marshall Berman da metáfora que contrapõe dialeticamente *desnudamento x felicidade* nos auxilia na problematização das determinantes subjetivas do motivo condutor do processo de recriação da imagem do burguês no mundo, em contrapartida ela não oferece muitos indícios para que possamos apreender as determinantes objetivas daquele processo. Dito de outro modo, resta ainda saber de que maneira, objetivamente, esse processo encontra legitimação social e afeta o conjunto das relações sociais.

3 A propósito do uso do termo *estatuto*, cabe esclarecer que visa expressar categorialmente o reconhecimento da ontogênese social da burguesia, tal como se lê em Lukács (2013, p.278-355) e no estudo síntese de Chasin (2009).

Um breve exame da história da luta de classes no quadro do aparecimento da burguesia enquanto classe revela que o esforço de manutenção do controle do determinante tempo-espço do trabalho expressa a história do conflito latente nas relações sociais de produção. De outra forma, é reconhecido que em todas as épocas a ideologia não pode prescindir de um corpo discursivo para dar forma às ideias do pensamento dominante. Sabendo-se que é no interior desse corpo discursivo que se constituem as demandas ideológicas da classe dominante, sabe-se também que aí se impõe a necessidade da construção de uma estratégia formativa capaz de ajustar, na frequência necessária, as demandas surgidas às novas configurações políticas surgidas na conjuntura. Contudo, se é certo que a vida cultural está subordinada dialeticamente a uma dada estrutura econômica vigente, não menos certa é a ideia de que as contradições geradas no esforço burguês reagem sobre os demais elementos que compõem a vida social (como a política, a religião, a cultura etc.), e também sobre a estrutura econômica (Engels apud Lukács, 2005). Assim, os conflitos entre interesses de classes sociais gerados pelo esforço burguês proporcionam, em muitos casos, o surgimento de formas e conteúdos estético-ideológicos insurrecionais e contra-hegemônicos, permitindo que renovemos a nossa esperança no espaço de uma *utopia dialética* (Harvey, 2006). Decerto que estamos aqui longe de falar da esperança como uma “utopia burguesa” (Fishman [1989] apud Harvey, 2006, p.187) que “fundamenta a peculiar mistura de conservadorismo político e libertarismo social” (Harvey, 2006, p.187). E é também verdade que esses espaços são efêmeros, porquanto circunscritos à esfera artística e intelectual, e que, nesse sentido, duram apenas o tempo suficiente para que a estrutura econômica os absorva e os devolva à vida cultural como consciência reificada. Mais adiante voltaremos a isso.

Por ora, cabe notar que a instabilidade provocada pelo acirramento dos antagonismos de classe no modo de produção capitalista pleno impõe a necessidade de ajustes no corpo discursivo que dá forma às ideias do pensamento dominante. Ora, dentre outros elementos presentes nesse corpo necessitando de ajustes periódicos, encontra-se a imagem do homem burguês. Com efeito, como todo processo de criação e/ou recriação, a mediação de outros olhares é uma exigência para a legitimação social do objeto criado e/ou recriado. Como num efeito especular, é sob a mediação do olhar do outro que nos reconhecemos e nos legitimamos socialmente. Entretanto, como observamos logo acima, de modo a não correr o risco de ampliação dos *espaços de esperança* (Harvey, 2006), o processo de mediação irá exigir o controle da classe dominante. Em linhas gerais, esse controle consiste no estabelecimento de um sistema (*mainstream*) a determinar ao setor produtivo códigos normativos e prescritivos de paradigmas ético-estéticos, científicos e técnicos. Portanto, é no processo da recriação e dos ajustes da imagem que se constituem os determinantes do projeto teleológico segundo as normas e prescrições estéticas paradigmáticas que o cinema irá legitimar, circunstancialmente, a condição de classe burguesa e a sua hegemonia na vida cultural.

Podemos retomar a partir desse ponto o que deixamos em aberto acerca da efemeridade dos espaços de esperança para, enfim, ainda que pontualmente, discutirmos a qualidade do que seja uma arte humanista e radical, de boa vontade, *revolucionária*.

No seu longo percurso analítico examinando criticamente as condições engendradas pelo capitalismo, Marx (2004) mostraria que, se no nível da existência sensorial, o indivíduo se encontra em condições de transcender suas próprias limitações mediante a utilização da sua criatividade, já sob a dinâmica capitalista esse mesmo indivíduo tende a transformar os seus impulsos criativos em instintos. É o que ele chamaria de “ambiente hostil” para a criação artística. Entretanto, longe de ver nisso um impedimento para a criação e a fruição estética, Marx não só reconhecia na arte em geral uma função social esclarecedora, como apreendia na atitude realista do artista a posição de combate a ser assumida pela grande arte. Para ele, as obras de Shakespeare e de Balzac – além das obras de outros grandes artistas que admirava – exercem uma influência progressista nas relações sociais, na educação e no desenvolvimento espiritual dos indivíduos, posto que fazem uma crítica realista das condições adversas engendradas pelo capitalismo (Marx, 2004). Todavia, Marx desconfiava de muitas obras, gêneros e artistas que a modernidade artística do seu tempo apresentava, quer pela palidez do reflexo do mundo que apresentam, como o esteticismo, quer porque o reflexo que apresentam está conformado pela ideologia dominante, como o naturalismo, o psicologismo etc. De modo sumário, o que buscamos com a exposição desses pressupostos gerais acerca da problemática estética é alertar quanto ao cuidado redobrado que devemos tomar no exame de temas adjuntos à ideia da arte contra-hegemônica ou mesmo, no limite, de uma *arte revolucionária*.

Sem embargo, nesse caso, dentre outros aspectos igualmente importantes, há que se considerar criteriosamente no contexto da disputa ideológica que há tempos vem sendo travada na área cinematográfica, o caráter daquilo que está sendo apreendido e tipificado como *resistência*, *oposição* ou *recusa* etc. Como destacamos em outro lugar (Duayer; Reis; 2013), se é possível reconhecer que sob o capitalismo a arte de protesto, de crítica e de revolta burguesa se situa acima do nível médio de mediocridade geral, não há como deixar de reconhecer também que se trata de uma positividade relativa, dado que boa parte dessa arte é marcada pela negatividade fatalista que se expressa em momentos de crise aguda. Ora, conforme abordaremos em seguida, é nesse último caso que se encontra o tipo de revolta estética decadente e niilista, na qual a existência é tomada no sentido de uma “solidão ontológica peculiar” (Lukács, 1969, p.34), isto é sem historicidade e, portanto, estranhado no mundo.

Primeira digressão: decadência e barbárie como estratégias burguesas

A sensação de não se saber ou de se saber desconhecendo-se talvez seja a característica do nosso tempo jamais antes experimentada. Um traço esquizóide decerto, todavia o mais próximo, ou talvez o mais significativo disso que tem sido

denominado (não sem controvérsia) de pós-modernismo.⁴ Esse traço circunscreve um conjunto de outros traços surgidos – alguns mais outros menos recentemente – no contexto evolutivo das relações sociais no mundo burguês desde fins do século XIX, e que foram, ou ainda são, determinantes para a transformação da cultura da ilustração em cultura reificada. Decerto que seria pouco produtivo para os objetivos e as limitações deste artigo estender nossa análise para todo o período correspondente, fazendo-se, portanto, necessário restringi-la aos últimos 25 anos.

Para Jameson (1996, p.317-321), a incorporação acelerada dos produtos culturais ao mercado de bens de consumo levaria a que a esfera cultural evoluísse, sintomaticamente, em direção a um quadro de consumismo sem precedentes. A partir daí, a cultura reificada se encarregaria de fazer aflorar dois tipos de sentimentos antagônicos que passaram a se manifestar sincronicamente. De um lado, houve a desconstrução da ideia moderna de *genialidade* que obscurecia ainda mais o já vago critério de criatividade, restringindo, por conseguinte, o universo da arte a alguns poucos criadores. Como positividade, essa desconstrução teórica promoveria o que Jameson (1996, p.317) chama de “alívio do pós-moderno”, isto é, o desbloqueio e a liberação da criatividade/fruição a todo e qualquer indivíduo. De outro lado, reforçada pelos impulsos anárquicos anti-intelectualistas das dezenas de teorias surgidas no intermédio das décadas de 1960-1970, o processo de desconstrução teórica do mito do *gênio criativo* se faria em associação com noções tão vagas e estultas quanto as anteriores. Assim, noções como *laisser-faire*, *laisser-aller*, *laisser-passer*, apreendidas como o pensamento *múltiplo e fluido* do cotidiano – tal como defendido pelos seguidores do sociólogo lusitano Boaventura de Souza Santos –, ganhariam uma dupla funcionalidade antitética no quadro da cultura reificada. Em primeiro lugar, elas atuam como uma espécie de véu psicológico, tornando opaco ao consumidor de produtos culturais o *quantum* de trabalho e de exploração que o artefato cultural traz na sua composição. Em segundo lugar, na medida da doutrina *múltipla e fluida* que representam, elas impelem o consumidor, diante do mesmo artefato cultural, ao reconhecimento da sua inferioridade em relação ao criador daquela mercadoria. É, portanto, nesse sentido que Jameson (1996, p.319) atribui à cultura reificada a responsabilidade por ter gerado “uma separação radical entre consumidores e produtores”, como se o artefato cultural não permitisse qualquer tipo de participação solidária, através da imaginação, na sua realização, posto que ele se coloca diante do indivíduo consumidor “sem exigir nada, como algo que ele não poderia nem imaginar fazer ele mesmo” (Jameson, 1996, p.320). Ora, tem-se claro aqui a tipificação da esquizoidia mencionada mais acima, na qual o indivíduo se sente liberado para criar/fruir e, concomitantemente, impedido de imaginar/fruir. É a partir dessa “solidão ontológica peculiar”, nos termos de Lukács, que identificamos a *decadência* e a *barbárie* como sintomas

4 Nossas referências para a ideia de pós-modernismo são os textos de Jameson (1996; 2001) e Harvey (1993).

mórbidos da condição pós-moderna, mas, também, como elementos estratégicos de controle e ajuste do *telos* ético-estético na cultura burguesa.

Sobre a decadência, Lukács (1969) diria a propósito da nossa época inteira ser algo moralmente condenável, pois o fato de a grande arte somente ser apreendida como tal quando contraposta à desumanidade moral do sistema capitalista soava, para ele, como um paradoxo. Decerto que o filósofo não está só na sua perplexidade e exemplos de autores e obras que se remetem ao tema não faltariam para ilustrarmos isso. Porém, vale recordarmos uma das passagens mais interessantes do curioso filme *Adeus, Lênin!* (2002), de Wolfgang Becker, que se passa na Alemanha recém-unificada: ao observar a aflição do personagem principal, Alexander Kerner, procurando embalagens antigas de pickles produzidos no lado oriental, um antigo companheiro comunista de sua mãe doente, a Senhora Kerner, comenta com um misto de melancolia e raiva: “eles fizeram isso conosco, agora somos ratos que vasculham a lixeira”. Mal comparando, talvez o que mais experimentamos de moralmente condenável nas últimas cinco décadas é a avassaladora hegemonia ideológica da indústria cultural capitalista empurrando multidões para o consumo conspícuo de mercadorias inúteis na lixeira cultural pós-moderna.

De fato, sob o capitalismo tardio a cultura efetivou-se como mercadoria, intensificando o processo de coisificação das relações sociais entre produtores, aprofundando a alienação e ampliando a reificação, sendo esta a forma mais radical e generalizada de vida social na atualidade. Nesse sentido, se não se trata de um exagero dizer que o que se chama de decadência é, na verdade, mais uma das inúmeras transfigurações ou máscaras estilísticas que presidem a dimensão ético-estética do capitalismo no seu estágio atual, por outro lado, há tempos a decadência se tornou estratégica para o *telos* burguês. Com efeito, não foi por acaso, nem por coincidência que a decadência se tornou um estilo e um gênero no âmbito da ideologia estética da indústria cultural capitalista. Contando com o suporte voluntarista de artistas e setores da *intelligentsia*, ativistas do anti-intelectualismo anárquico e do anticlassismo reacionário, grande parte da produção cinematográfica, literária, musical, filosófica etc. há muito celebra ostensivamente a apoteose da decadência moral e espiritual do tempo atual. Tempo que chamam pomposamente de inatualidade aberta, desconstruído e nadificado.

A difusão das ideias que compõem esse *telos* decadente se faz, dentre outros meios, nas páginas de opinião da grande imprensa, nos cadernos culturais e nos *blogs* na internet. Nesses meios, tais ativistas combatem teoricamente o que denominam de discursos ideológicos totalizantes, em especial aqueles oriundos da fenomenologia hegeliana e os da crítica ontológica marxiana. Buscam convencer-nos, nesse sentido, de que todo o questionamento acerca da ideologia do poder deve vincular-se à questão cultural e aos temas a ela imediatamente subordinados, como, por exemplo, gênero, sexualidade e etnia, entre outros. No espaço da crítica cinematográfica, a estratégia argumentativa desses ativistas é marcadamente populista ao promover o ideal de igualdade social colocando-se ao lado da ampliação do que até então foi chamado de criatividade. Tendo por fundamento a lógica do

consenso, visam a difusão em massa do ideal da criatividade artística e científica como instrumento primordial para solucionar os conflitos civilizatórios. Em seus argumentos, a criatividade emerge como o sintagma dessa inaturalidade aberta na medida em que reúne em si tudo aquilo que seja vagamente chamado de *subjetividade*, *livre arbítrio* etc. Do ponto de vista filosófico, sua função primordial é ludibriar a liberdade, apaziguar a angústia da verdade da humanidade frente à barbárie capitalista. Trata-se da má-fé em estado bruto, uma espécie de Deus *ex machina* criado para salvar os indivíduos – principalmente os mais jovens – atormentados pela visão da barbárie pela via do relativismo, do misticismo e do cinismo. Na prática, as nuances anárquicas e reacionárias desse ativismo anti-intelectualista e anticlassista nada mais têm feito do que acentuar o individualismo, exacerbando o espectro da barbárie capitalista.

Poderia parecer demasiadamente fatalista concluir essa breve digressão sem mencionar os clarões de esperança que certos artefatos culturais abrem em meio ao espectro monolítico da estratégia burguesa de moldagem do seu *telos*. Nesse sentido, a lembrança de um filme como *O jogador* (1992) confere clareza à ideia do já citado Walter Benjamin de que a positividade de certas obras cinematográficas levam o público a se tornar progressista. Com efeito, o filme faz parte de um grande e extraordinário conjunto de realizações do cineasta e produtor estadunidense Robert Altman, falecido em 2006, e que viveu, tal como o personagem principal de *O jogador*, em meio às relações sociais de produção no interior mesmo do *mainstream hollywoodiano*. Seu realismo vai além de uma mera visada sobre o processo de realização de uma película na capital do cinema, e nesse sentido, ele vira pelo avesso a ideia de recriação da imagem do burguês no mundo. Altman olha para o todo do que seja econômica, política e socialmente Hollywood no contexto da indústria de entretenimento, e se fixa simbolicamente nos seus protagonistas – produtores, diretores, roteiristas, atores etc. –, envolvendo-os num jogo ao modo shakespeariano em *Ricardo III*, onde conspiração, traição, crueldade e falta de escrúpulos são apenas alguns dos elementos que emergem das sombras do sistema, desvelando a sua decadência e a barbárie dos nossos tempos.

Segunda digressão: o tema e a alegoria no cinema e a problemática ideológica

É inegável que desde o século XIX conhecidos e legítimos movimentos de resistência na esfera artística demarcaram um espaço de esperança no âmbito do sistema capitalista. De outra forma, não se pode negar também que muitos desses movimentos acabariam por extremar, especialmente no cinema comercial, nada além do que o individualismo, o egocentrismo e a sublimação típica dos melindres subjetivistas do pequeno burguês marginal ao sistema. Conforme dissemos na primeira parte deste artigo, nossa época, mais do que qualquer outra precedente, passou a exigir a atenção redobrada do estudioso da arte na qualificação da *arte de resistência*. Não são poucos os artifícios que o marketing da *intelligentsia* engendra na imprensa e na publicidade burguesa com o intuito de caracterizar

determinadas obras como críticas, como obras que desafiam e se opõem ao sistema. Sem embargo, desde o fim da Primeira Guerra Mundial a ciência burguesa investiu no desenvolvimento e acúmulo de conhecimento estratégico sobre a psicologia das massas e a psicologia comportamental com vista ao uso intensivo na imprensa, na publicidade e no marketing, para fins de controle da circulação da mercadoria (incluindo ideias) e a sua expansão. Assim, tida como prática comum do *mainstream hollywoodiano* nos tempos que correm, a eleição de um tema associado ao fio utópico da moda, como, por exemplo, o multiculturalismo, forja uma revolta contra os poderosos quando, em verdade, nada mais é do que um exercício emocional de dissimulação do medo das classes médias frente à revolução e à morte (Kracauer apud Vedda, 2011, p.145).

Em geral, atribui-se ao *tema* do filme uma centralidade no processo de construção do conhecimento que temos sobre o cinema. Ele é subsumido e apresentado pelo senso comum jornalístico e por parte da crítica autodenominada especializada como o principal indicador/irradiador da expressão do conteúdo de um filme. Dessa forma, servindo como indutor qualificado para a classificação do gênero e subgênero cinematográfico (romance, drama, comédia, ação, aventura, comédia romântica etc.), o *tema* adquiriu, por extensão, um importante papel estratégico na definição política dos investimentos da indústria cinematográfica em novos produtos. E esse papel está associado convenientemente ao processo de construção e reconstrução do *telos* ético-estético do *mainstream hollywoodiano*. De certo modo, contrariamente ao que a grande maioria dos críticos de arte burgueses dizem a propósito do tema, num filme não é a sua escolha que irá estabelecer uma correlação direta com o objeto real da narrativa desenvolvida e a sua finalidade ou objetivo consciente. Nesse sentido, os criadores/realizadores de cinema muitas vezes são obrigados a apresentar como proposta para o sistema um *tema-fantasia* que não corresponde, necessariamente, ao objeto real a que se quer dar a conhecer no filme realizado. Sem estender demasiadamente a questão, isso decorre basicamente de dois fatores. Um intrínseco à própria atividade, determinado pelo tipo de divisão do trabalho que se impõe ao cinema e pela exigência de um montante de recursos financeiros extraordinário sob controle de executivos burgueses. Outro, externo, determinado pelos interesses de segurança do Estado, sobressaindo-se correlatamente a censura e o potencial propagandístico do cinema. A propósito disso, Juan Saer (2001), escritor argentino e também teórico de cinema, lembra a prática inaugurada nos EUA na década de 1930, de um “complicado sistema de censura [que] transformou o cinema estadunidense em um dócil instrumento de propaganda” até hoje insuperável (idem). Saer acrescenta que “um dos personagens mais sinistros do *establishment* estadunidense, Edgard Hoover, diretor do FBI, almoçava todos os meses com os produtores das grandes empresas cinematográficas” (Saer, 2001, p.16).

Decerto que, em se tratando do cinema pago, principalmente das produções que compõem ou perfilam de acordo com as regras daquele *mainstream*, não consta que a centenária arte cinematográfica tenha abordado sistematicamente temas de conteúdo social revolucionário como o trabalho, a educação, a luta de classes etc.

É verdade que muitas produções do sistema jamais deixaram de fazê-lo de maneira compartilhada com outros temas ou mesmo periféricamente, além do que é possível registrar que noutra direção caminham inúmeros produtores alternativos, notadamente de documentários, cujos registros têm nos temas com esse tipo de conteúdo, sob os mais diferentes ângulos, um extraordinário e interessante acervo a ser conferido e discutido, como, por exemplo, *Terra para Rose* (1987), de Tetê Morais. Tampouco é menos verdadeiro que, no cômputo geral das produções do *mainstream*, uma relação de filmes com temas de conteúdo social provocadores ou mesmo contra-hegemônicos, com um forte sentido social, é bastante extensa, podendo ser citados de memória alguns extraordinários, como, por exemplo, *As vinhas da ira* (1939), de John Ford, *Sindicato de ladrões* (1954), de Elia Kazan, *Spartacus* (1960), de Stanley Kubrick, *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirzman; *Germinal* (1993), de Claude Berri; *As neves do Kilimanjaro* (2011), de Robert Guédiguian. Todavia, no âmbito do *mainstream hollywoodiano*, ocorre que são incontáveis exemplos de filmes cujas temáticas aparentam trazer conteúdos sociais de esquerda quando, em verdade, trazem conteúdos piegas, de fundo moralizante, ao gosto da classe média pequeno-burguesa. Um fato emblemático disso pode ser observado quando do esgotamento estilístico do gênero *yuppie workaholic* cultuado até meados dos anos 1980, e o reconhecimento de que a *AIDS* havia se tornado um problema de saúde nacional pela classe média do país, levando o sistema a ajustar o seu *telos* de acordo com a visão politicamente correta que se sobressaía naquele momento. Nesse sentido, chegou a ser ridículo o esforço moral do veterano realizador Jonathan Demme ao abrigar no melodrama *Filadélfia* (1993), sob o tema da diversidade cultural, quase todo o espectro politicamente correto que até então, a despeito dos movimentos sociais, era tratado apenas excepcionalmente pelo cinema, como a homofobia, o machismo, o preconceito racial, a segregação de estrangeiros latinos.

Ao assegurar a centralidade do tema como forma de induzir o espectador-consumidor a aceitar as ideias dominantes e obscurecer as indesejáveis para o sistema, o cinema contribui de forma decisiva para embaralhar ainda mais a já confusa sinalização ideológica dos tempos atuais. Filmes de temáticas populares como *Meu nome não é Johnny* (2008), de Mauro Lima, *Jean Charles* (2009), de Henrique Goldman e todos da franquia *Tropa de elite*, de José Padilha, dentre outros nacionais e estrangeiros, são vendidos ao consumidor, e por este apreendidos, como de *esquerda*, quando, porém, apresentam conteúdos francamente reacionários. Tal constatação não constituiria em si mesmo um problema relevante, dado que a posição político-ideológica dominante entre os realizadores desse tipo de filme é de dependência do capital. E, na medida em que a ele se subalternizam, são igualmente corresponsáveis pela estratégia de inculcação do relativismo, do misticismo e do cinismo niilista como expressões *tout court* da decadência e da barbárie promovida pela burguesia.

Toda essa exposição acerca da enganosa percepção da centralidade do tema na definição do conteúdo do filme nos remete, no sentido oposto, à *alegoria* pensada

por Fredric Jameson (1995) como recurso estratégico para convencer os executivos dos estúdios a aceitarem produzir um filme na contracorrente da ideologia dominante. Embora Jameson não associe o recurso à alegoria a um despertar inaudito da consciência do realizador, de algum modo sua posição carece de um esclarecimento mais detalhado na medida em que parece se contrapor à crítica de Lukács à alegoria como categoria estética (1967).⁵ Ora, Jameson não desconhece que a crítica estética de Lukács se dirige ao modo transcendente como as vanguardas artísticas valeram-se da alegoria para destruir a própria arte. Entretanto, nesse caso, o seu alinhamento teórico se faz afim com a ideia de Walter Benjamin, para quem o processo de mediação é capaz de romper com o caráter transcendental e místico da alegoria. Assim, o teórico estadunidense entende que a alegoria como recurso contra-hegemônico visa forçar a expansão do tema para além do conteúdo aparente indicado pelo autor do roteiro e aceito pelos executivos do sistema. Tal estratégia mediadora esmaece o efeito explicitador do conteúdo político do qual o tema é portador no filme comercial, aumentando as suas chances de “contribuir para o surgimento de profundas contradições formais, às quais o público não pode deixar de notar, tenha ou não os instrumentos conceituais para compreender o que tais contradições significam” (Jameson, 1995, p.39). Não são poucos os exemplos que favorecem essa argumentação, sobretudo – mas não apenas – na relação dos filmes do gênero ficção científica.

Com efeito, desde os primeiros filmes desse gênero cinematográfico realizados pelos estúdios de Hollywood que os autores de roteiro e diretores de filme têm recorrido à alegoria a fim de reformular conceitos inócuos presentes no conteúdo das narrativas ou simplesmente introduzir elementos realistas e críticos – muitas vezes de caráter francamente revolucionário – como pode ser observado, por exemplo, na ampla maioria dos filmes rodados a partir de roteiros baseados na obra do escritor Phillip K. Dick, sendo os mais conhecidos e cultuados dentre outros *Blade Runner* (1982, EUA), de Ridley Scott, *Total Recall* (1990, EUA), de Paul Verhoeven, *Minority Report* (2002, EUA), de Steven Spielberg, além de *Matrix* (1999; 2003, EUA), dos irmãos Wachowski. Ora, mesmo antes de se estabelecer como um dos mais tradicionais e populares gêneros cinematográficos produzidos pela indústria de Hollywood, as histórias de ficção científica, surgidas na literatura e popularizadas nos quadrinhos (HQ), já apontavam para um tipo de futuro no qual as relações sociais são mostradas sombriamente.⁶ Isto é, dominadas por um espectro maquinal tecnocientífico (o fim do trabalho vivo) francamente inspirados nos estudos de Marx sobre as consequências da expansão da maquinaria e da grande indústria. Em geral, nesses filmes prevalecem os temas políticos subjacentes à narrativa, como, por exemplo, totalitarismo, realidade virtual, robôs e/ou zumbis

5 Para o filósofo húngaro, na sua dimensão mais ampla a alegoria está associada à “expressão artística de um individualismo anarquista e niilista” (1967, p.457).

6 Data de 1939 a transposição das HQs do herói espacial *Buck Rogers* para uma série cinematográfica, o que daria margem à expansão do gênero com o surgimento de outros heróis, como *Flash Gordon*.

são apresentados e trabalhados alegoricamente como figuras e situações de um cotidiano tangível ao pensamento do espectador. Ou, como diz Jameson, “capazes de se transformar em personagens” (1995, p.39).

Ao longo dos quase 130 anos de história, não foram poucas as vezes em que o cinema foi tensionado ética e moralmente quanto aos temas e conteúdos abordados, a fim de atender aos interesses classistas da burguesia. Esse tensionamento faz parte do que vimos analisando neste artigo como necessário ao ajuste do *telos* burguês. Na primeira digressão que fizemos sobre a estratégia burguesa de se valer estilisticamente dos reflexos negativos ou predatórios da humanidade como a decadência e a barbárie – engendrados pela exploração do trabalho e o hiperconsumismo, dentre outros fatores –, observamos que a má-fé intelectual da *intelligentsia* burguesa se faz no sentido de ludibriar a liberdade e apaziguar a melancolia provocada pela negatividade capitalista. Já na segunda digressão, observamos que o *mainstream hollywoodiano*, correspondendo a esse movimento deletério, se vale da *intelligentsia* para, através de conteúdos temáticos subliminares, promover campanhas de marketing na imprensa e na publicidade caracterizando o que eles próprios dizem se opor ao sistema. Decerto que qualquer conclusão a ser buscada nas digressões aqui expostas será necessariamente provisória, quer em face da extraordinária produção de filmes do nosso tempo e das incessantes metamorfoses teleológicas do *mainstream hollywoodiano*, quer porque os ângulos teóricos que se apresentam no quadro de referência do pensamento crítico marxiano requerem ser permanentemente atualizados. Todavia, ainda que tenhamos muito mais a dizer sobre o assunto, acreditamos que o que foi desenvolvido até o presente momento nos autoriza a direcionar nossa reflexão crítica para a dimensão moral-educativa do cinema, tendo como objeto para uma análise mais específica as condições atuais da relação entre o saber do cinema e a educação estética no Brasil.

O saber do cinema e a educação estética

No Brasil, o cinema pago tem quase a mesma idade da invenção dos Lumière. Todavia, contrariamente ao que ocorre em outros centros, a tarefa de qualificar os sentidos da produção cinematográfica no contexto histórico do projeto teleológico-educativo da burguesia está a exigir uma atenção maior do pesquisador e um grande investimento por parte das instituições de ensino e pesquisa. Entre nós, como de resto na América Latina, em razão da sua condição combinada de dependência e desigualdade no sistema capital, a atividade cinematográfica reproduz internamente as relações de produção do *mainstream hollywoodiano*, a sua práxis estético-ideológica, adequando o seu projeto teleológico-educativo ao perfil das elites brasileiras. Dadas as enormes dificuldades estruturais que o conjunto da sociedade enfrenta, o acesso ao conhecimento estético é limitado, demonstrando os efeitos deletérios da subalternidade econômico-política no interior do sistema capital. No caso específico do cinema, o aspecto mais notável é a dificuldade de reconhecer a sua trajetória histórica em razão da precariedade de acumulação do *saber do cinema*. E, em razão mesmo da precariedade dessa acumulação, prevalece a ideia de relações sociais

fundadas na distopia, dificultando o surgimento de espaços de esperança gerados a partir do pensamento contra-hegemônico. Observe-se nesse sentido que a produção crítica de autores consagrados como a de Jean-Claude Bernardet, Glauber Rocha, Fernão Ramos, Paulo Emílio Salles Gomes, dentre outros, permanece desconhecida dos estudantes do ensino médio e do universitário. A contribuir com esse estado de coisas, prevalece entre nós uma histórica resistência à utilização do cinema na prática educativa verificada entre os educadores.

Talvez isso explique a existência de um limitadíssimo número de publicações de educadores que têm se dedicado a pensar o cinema como uma questão pedagógica. Se não se pode negar que esses estudos existem em algumas poucas escolas superiores, é indispensável observar que eles sobrevivem de forma quase isolada e com raras inserções em fóruns ampliados.⁷ Para a veterana estudiosa da relação cinema-educação, Marília Franco (1988), o fato de o cinema educativo ter surgido no Brasil a partir da visão oficial de um estado despótico teria sido decisivo para que diversas gerações de educadores deixassem de adotar o cinema como um recurso pedagógico.⁸ Contudo, ela faz a ressalva de que esse quadro de resistência vem se modificando gradualmente desde o início dos anos de 1980, quando se percebeu uma tímida mudança entre os educadores, no sentido de quebrarem “os preconceitos contra a linguagem audiovisual e promoverem a sua penetrabilidade no espírito das plateias” (Franco, 1988, p.46). De fato, é possível admitirmos tais ponderações se incluirmos aí, como consequência do processo de profissionalização da atividade cinematográfica nos anos 1950, o acúmulo resultante do esforço de ampliação e expansão da produção nacional a partir das chanchadas e outros gêneros populares surgidos naquela década. A despeito dessa provável *quebra de preconceito*, permanecem, todavia, importantes lacunas de compreensão sobre o *saber do cinema* pela quase absoluta falta de inserção do seu ensino na escola regular. Não por acaso são essas lacunas de compreensão que forjaram na tradição brasileira um tipo de visão na qual aqueles que se dedicam ao trabalho no cinema são apreendidos e apresentados pelos meios de comunicação como sujeitos desencarnados das relações sociais de produção. Assim, de um modo geral, percebe-se que talvez mais do que em qualquer profissão da área artística, o fetiche que envolve a imagem e a atividade do realizador e do ator, principalmente estes, acaba por ocultar suas necessidades humanas e suas condições reais de trabalho. Nesse sentido, noções vulgares como *talento*, por exemplo, encobertam os processos concretos de produção artística desde a sua aprendizagem até o momento em que o produto artístico é consumido como mercadoria pelo público.

É a partir desse ponto que a nossa reflexão crítica se volta para a relevância do *saber do cinema* na pauta do projeto teleológico-educativo da burguesia. E,

7 Uma rápida consulta aos trabalhos apresentados nas Reuniões Anuais da Anped indicam um percentual limitado de abordagens sobre o cinema.

8 Refere-se ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) criado no governo do presidente Getúlio Vargas, em 1937.

nesse sentido, destacamos dois aspectos relacionados com a centralidade da relação trabalho-educação que nos interessam de perto nesse caso: uma, de natureza ontológica, diz respeito à óbvia recusa das elites em reconhecer o trabalho como práxis ontocriadora (Kosik, 2002); outra, de natureza epistemológica, diz respeito ao dilema diante do qual a *intelligentsia* brasileira se encontra quanto ao exercício dialético de tensionar o cinema quer como trabalho, quer como formação humana.

Relativamente ao primeiro aspecto, a recusa das elites está associada à ausência dos nexos que vinculam a existência social como um todo, como diria Lukács (2010), promovendo as lacunas de compreensão mencionadas anteriormente e evidenciando a miséria da formação estético-cultural da sociedade brasileira. A percepção que temos é que o cinema tem servido somente como um veículo para a abordagem de temas relativos aos conteúdos propostos e desenvolvidos pelo professor. Tal apropriação do cinema minimiza o seu conhecimento específico (sua linguagem, técnica etc.) na medida em que traz subjacentemente, uma visão utilitarista e periférica do meio. E, nesse sentido, despotencializadora da força comunicativa e expressiva da linguagem que lhe é própria, além de reproduzir no processo de mediação estética os instrumentos de dominação presentes na lógica dominante do capitalismo tardio (Barbero, 1997). Com efeito, um exame do conhecimento produzido nas últimas quatro décadas demonstra que a maioria das pesquisas e publicações no campo da arte tem tradicionalmente se apoiado em axiomas que buscam nos estudos de caso (empíria) a comprovação de hipóteses acerca de problemas envolvendo a relação ensino-aprendizagem. Predominam, nesse sentido, estudos empíricos sobre o papel da linguagem artística e a cognição, sobre aspectos da didática e a prática pedagógica do professor de arte e, numa escala abaixo, sobre a formação docente.

Já relativamente ao segundo aspecto, observamos que o impasse se faz presente seja porque não são poucos os segmentos da *intelligentsia* identificados com o projeto teleológico-educativo burguês – sendo, portanto, segmentos desinteressados –, seja porque os segmentos autônomos enfrentam conhecidas dificuldades para superar a histórica fragmentação curricular adotada na academia. Dada a forma dispersiva de ação na construção do *saber do cinema*, a intelectualidade de esquerda acaba operando na contramão da dialética trabalho-educação. Por conseguinte, abre espaço para que as notícias e matérias sobre o cinema cheguem ao grande público através da crítica opinativa de jornalistas identificados com o aparato ideológico dos jornais e revistas mundanas, da TV e do rádio, e na *blogosfera*. Sem estender demasiado o assunto, cabe ressaltar que nesses meios o que é mera opinião mecanicamente produzida se apresenta como *crítica cinematográfica*, na verdade um eufemismo factual utilizado para encobrir pontos de vista anódinos e disfuncionais com o objetivo único de promover o consumo conspícuo da mercadoria cinema. Ora, à medida que se observa a expansão dessa prática predominante, notamos que ela adquire a forma de um pensamento estabelecido hegemônico, no qual proliferam conceituações distorcidas acerca do *ethos* do cinema em geral e o do produzido na América Latina em particular. Algumas

das conceituações há décadas consolidadas pela crítica opinativa nos meios de comunicação de todos os países, como, por exemplo, a de que *falta empatia* ao cinema latino-americano, ou de que, em geral, os filmes *sérios* têm uma *narrativa difícil* para ser assimilada pelo grande público, contribuem decisivamente para elidir o significado histórico-crítico da presença social do cinema, condenando prematuramente muitos jovens realizadores originais e politicamente engajados a uma espécie de limbo do mercado, do qual muitos dificilmente conseguem sair. A precária e instável interação cinema-público é o prejuízo mais evidente decorrente desse processo, sendo o menos evidente, porém mais intenso e duradouro, a dificuldade de reconhecimento do lócus histórico desse cinema a partir das linhas de continuidade existentes entre os gêneros, os estilos e as narrativas de diferentes períodos. Porém, isso não é tudo. Na verdade, os efeitos perversos da crítica opinativa ganham contornos muito mais problemáticos se considerada a questão histórica da dualidade estrutural presente na educação escolar, principalmente no Brasil. Submetidas às notórias limitações e contradições do estado brasileiro, as escolas públicas de todos os níveis carecem de professores e recursos materiais para que crianças, jovens e adultos das classes pobres nelas matriculadas tenham garantido o acesso sistemático e permanente à educação estética, às obras artísticas e ao debate cultural. Entendemos, assim, que é fundamental concentrar esforços políticos tanto para encontrar mecanismos que garantam a socialização formal, sistemática e intencional do capital acumulado como para aperfeiçoar a produção teórica correspondente.

Concluindo

Tomadas em conjunto, as considerações críticas que fizemos sobre o estatuto social do cinema sob controle capitalista colocam em perspectiva a finalidade de um tempo que se esforça em reduzir tudo a um fim em si mesmo, ao aqui e agora. Ao fim e ao cabo, vimos que o que é considerado moralmente condenável de um ponto de vista humanista, como a decadência e a barbárie engendradas pelo capitalismo, são elas mesmas uma mercadoria estilística a ser consumida. Na verdade, há muito o *mainstream hollywoodiano* recorre à decadência e à barbárie como categorias estéticas em suas produções para compor, independentemente do gênero de filme, o estilo de uma época, de um personagem, ou o que entendem ser o mais próximo de uma distopia. Vendo a coisa toda pelo ângulo desse intensivo processo de reificação, motivos não faltariam aos jovens para desconfiarem da capacidade de se pensar o cinema como um instrumento de resistência.

Decerto que não há uma resposta fácil para essa questão. O contexto de enfrentamento da crise ética do ser social na atualidade tem imposto aos artistas e intelectuais marxistas desafios muitas vezes aparentemente incontornáveis. De um modo realista, talvez o máximo de tensão que o esforço contra-hegemônico poderia produzir/potencializar seria a ação de colocar o sistema capital em permanente atividade reativa. Isso não elimina a capacidade de absorção pelo sistema de tudo que a ele se opõe, de modo que seriam grandes as possibilidades de a sociedade

receber a tensão de volta na forma mercadoria. Trata-se, é evidente, de encarar tudo isso como uma luta contínua. Um primeiro grande passo para mantê-la em movimento deve ser dado nas escolas e universidades do país, combatendo as concepções correntes de uma educação estética da sociedade voltada para o que é meramente ilustrativo, descritivo, desencarnado da história. No sentido contrário dessas concepções, impõe-se à formação política do educador a tarefa de recuperar a ideia do trabalho como práxis ontocriativa.⁹ Se apreendida como um sintoma de positividade, a peculiaridade do cinema de “dar às coisas mesmas uma força de convicção imediata” enseja dois movimentos concomitantes e complementares a partir da mediação. De um lado, num filme, mediante a fruição estética as massas podem mover-se espontaneamente ao ponto de se darem conta dos problemas sociais de sua época (Lukács, 1967, p.201). De outro, mediante a ampliação e a multiplicação do debate sobre o cinema, tensionando o seu saber, pode-se exigir que as armas do cinema nos garantam apreender as múltiplas determinações do real numa totalidade da experiência sensível.

Referências bibliográficas

- BARBERO, J. M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 1997.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. v.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- CHASIN, J. *Marx*. Estatuto ontológico e resolução metodológica. São Paulo: Boitempo, 2009.
- DUAYER, J.; REIS, R. R. A atualidade do realismo crítico. Dois comentários sobre o cinema e a arquitetura no contexto de barbárie no ambiente cultural pós-moderno. In: *Anais do Seminário internacional teoria crítica y marxismo occidental*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 2013.
- EL CINE. Su técnica y su historia. Biblioteca Hispania Ilustrada. Barcelona: 1984.
- FRANCO, M. Cinema e educação, *Imagem, Educação, Tecnologia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1988.
- HARVEY, D. *Espaços de esperança*. 2.ed. São Paulo: Loyolla, 2006.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KOSIK, K. *A dialética do concreto*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- LUKÁCS, G. *Estética*. v.4. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967.
- _____. *Para uma ontologia do ser social II*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Arte e sociedade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

⁹ Isto significa muito mais do que os esforços vanguardistas de rompimento com a linguagem, gêneros e formas, esforços de resto apreciadíssimos pela *intelligentsia*.

- LUKÁCS, G. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. Trad. Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Editorial Boitempo, 2010.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Brasília: Coordenada, 1969.
- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto comunista*. 14.ed. São Paulo, SP: Paz e Terra, 1998.
- _____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. *Contribuição à crítica da economia política*. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Tradução: Maria Helena Barreiro Alves.
- REIS, R. R. Cinema, multiculturalismo e dominação econômica. *Revista Crítica Marxista*, n.20, Campinas/Rio de Janeiro, Cemarx/Revan, 2005.
- _____. Os dois mundos de Alexander K. Classe, consumo e cultura em *Adeus, Lênin*. In: TEIXEIRA, I. A. de C.; LOPES, J. de S. M. (Orgs.). *A diversidade cultural vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p.147-162.
- _____. O fetiche-cinema contra o cinema utopia. Cinema mercadoria, reificação e resistência. In ALIAGA, L.; AMORIM, H.; MARCELINO, P. (Orgs.). *Marxismo*. Teoria história e política. São Paulo: Alameda, 2011, p.291-304
- _____. Cinema. Estatuto ontológico, conhecimento e educação estética. In *Anais do VII Colóquio Internacional Marx-Engels*. Campinas, SP: Cemarx/Unicamp, 2012.
- SAER, J. J. O democratismo totalitário pós-moderno. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 21/10/2001, p.16. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2110200113.htm>>. Acesso em: 21/10/2001. Baixado em: 21/10/2001.
- VEDDA, M. *La irrealidad de la desesperación*. Estudios sobre Sigmund Kracauer e Walter Benjamin. Buenos Aires: Gorla, 2011.

Resumo

O artigo aborda a centralidade do estatuto classista do cinema considerando o *ethos* burguês e a práxis que lhe conferem forma e conteúdo histórico. Destaca a importância estratégica que o cinema desempenha na educação estética da sociedade ao analisar os temas relativos à ideologia, considerando a interseção das dimensões econômica-política, estético-ideológica e moral-educativa.

Palavras-chave: Cinema; classe; ideologia; educação estética.

Abstract

This paper discusses the centrality of the classist status of the cinema considering the bourgeois *ethos* and the praxis that give his form and historical content. It highlights the strategic importance that cinema plays in aesthetic education of society to examine the issues related to ideology, considering the intersection of aesthetic and moral-ideological-political-economic educational dimensions.

Keywords: Cinema; class; ideology; aesthetic education.